



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

---

# RESEARCHES

## of the Fine Arts

Number 1 (25)

Architecture.  
Fine and Decorative Arts

Publishing Rylsky Institute

KYIV 2009

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

---

# СПУДІЇ

## МИСТЕЦТВОЗНАВЧІ

Число 1 (25)

Архітектура. Образотворче та  
декоративно-вжиткове мистецтво

Видавництво ІМФЕ

КИЇВ 2009

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

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 № 7 від 17.03.2009 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](http://www.etnolog.kiev.ua),  
e-mail: [etnolog@etnolog.org.ua](mailto:etnolog@etnolog.org.ua); [imfe@ukr.net](mailto:imfe@ukr.net)**

# Зміст

## Contents

---

### ТЕОРІЯ ТА МЕТОДОЛОГІЯ

#### *Theory and Methodology*

- Шліпченко Світлана. Деякі міркування з приводу есея Алоїза Рігля «До питання про теперішній культ пам'ятників...»*  
*Shlipchenko Svitlana. "An Inquiry into the Nature of the Modern Cult of Monuments": Alois Riegl and His Essay Today* .....7

### ІСТОРІЯ

#### *History*

- Забашта Ростислав. До питання атрибуції бушанського наскельного рельєфу (аналіз обрамленої таблиці з написом)*  
*Zabashta Rostyslav. To the Question of Busha's Rock Relief Attributes (the Analysis of the Superscription on a Framed Table)*..... 17
- Генералюк Леся. Символіко-алегоричний концептуалізм Т. Шевченка: інтроспективна серія «Телемах – Діоген»*  
*Generalyuk Lesya. Symbolic and Allegoric Conceptualism of Taras Shevchenko's Works: Telemachus and Diogenes Introspective Series* .....31
- Казанцева Тетяна. Майоліка на фасадах львівських споруд у стилі «піттореск»: типологічний та композиційний аналіз*  
*Kazantseva Tetyana. Majolica on Lviv Building Facades in the "Picturesque" Style: the Typological and Compositional Analysis* .....51
- Склярєнко Галина. Українське мистецтво другої половини ХХ століття: регіональні проблеми і загальний контекст (частина перша)*  
*Sklyarenko Halyna. Ukrainian Art in the Second Half of the 20th Century: Local Issues and General Context (Part I)*.....67

### КРИТИКА

#### *Critics*

- Чегусова Зоя, Печенюк Таміла. Художній текстиль як складова національно-культурного простору (про Першу та Другу всеукраїнські триєнале художнього текстилю)*  
*Chehusova Zoya, Pechenyuk Tamila. Art Textile as a Part of National and Cultural Space (About First and Second Ukrainian Triennials of Art Textile)*.....79

<i>Печенюк Таміла.</i> <b>Шаліли, шаліємо, чи будемо шаліти далі?</b> <b>(До питання новацій у сучасному художньому текстилі)</b>	
<i>Pechenyuk Tamila.</i> Were Mad, Are Mad or Will be Mad in the Future? (About the Innovations in Modern Art Textile) .....	<b>100</b>
<i>Кусько Галина.</i> <b>Сучасний український текстиль: еволюція, досвід, перспективи</b>	
<i>Kus'ko Halyna.</i> Modern Ukrainian Textile: Evolution, Experience, Perspective .....	<b>113</b>

## **АРХІВ**

### *Archives*

<i>Новійчук Валентина.</i> <b>Автобіографічні спогади Григорія Світлицького</b>	
<i>Noviychuk Valentyna.</i> The Autobiographical Recollections of Hryhoryi Svitlytsky.....	<b>118</b>
<i>Білокінь Сергій.</i> <b>Автобіографія Федора Ернста початку 1930-х років</b>	
<i>Bilokin' Serhiy.</i> Fedir Ernst's Autobiography of the Early 1930s.....	<b>135</b>

## **РЕЦЕНЗІЇ**

### *Reviews*

<i>Галенко Олександр.</i> Рец.: <b>Козак Мамай: феномен одного образу та спроба прочитання його культурного «ідентифікаційного» коду / автор вступ. ст. С. Бушак ; упоряд. каталогу В. та І. Сахаруки ; наук. ред. Р. Забашта. – [К.] : Родовід : Оранта, [2008]. – 304 с. : іл.</b>	
<i>Halenko Oleksandr.</i> Review: Kozak Mamay: Phenomenon of the Image and an Attempt of Interpretation of Its Cultural Identification Code / author of research S. Bushak ; compilers V. Sakharuk and I. Sakharuk ; scientific editor R. Zabashta. – Kyiv, 2008. – 304 p.	<b>151</b>

## **ПРО АВТОРІВ**

### *Information About Authors*

**159**

УДК 72.03 РІГЛЬ

**ДЕЯКІ МІРКУВАННЯ З ПРИВОДУ ЕСЕЯ АЛОЇЗА РІГЛЯ  
«До питання про теперішній культ пам'ятників...»**

*Світлана Шліпченко*

Сьогоднішні спорадичні, нерегульовані та нерегламентовані практики «відновлення-реставрації» того, що звично називають історичним спадком, викликають, і не тільки у знавців предмета, цілу низку запитань. Вони стосуються не лише того, чому й навіщо людство витрачає стільки зусиль на збереження пам'яток (точніше буде сказати – історичного й культурного спадку), але й коріння концепцій пам'ятника-монумента, і проекту збереження історичного спадку, і власне ідеї історичного спадку чи пам'ятки як такої. Перша частина нашого питання безпосередньо стосується збереження й підтримки пам'яті, культурної пам'яті, колективної пам'яті спільноти, а значить, і збереження та підтримки нашої ідентичності<sup>1</sup>.

Щодо другої частини питання, то тривала історія вироблення концепції історичного спадку та ідеї збереження пам'яток (крім того, не будемо забувати і про поділ на «просто пам'ятник» – у значенні пам'ятника-монумента, та «історичний пам'ятник» – у значенні пам'ятки історії та культури) більш-менш щасливо завершується на рубежі XIX–XX ст. Неабияка роль у цьому належить представникові Віденської школи історії мистецтва професорові Алоїзу Ріглю, і саме його есей про культ пам'ятників є важливою теоретичною віхою на цьому шляху.

Звернемо свій погляд на кінець XIX – початок XX ст. – завершення періоду нагромадження історії. Це тоді загострюється відчуття втоми «століттям Історії» та певною зацикленістю на минулому, коли, за сло-

вами М. Фуко, Історія стає і Метафізикою доби, і її Пам'яттю, до того ж «...історія утворює середовище для гуманітарних наук, і привілейоване, і небезпечне водночас»<sup>2</sup>. Воднораз ця втома, як не парадоксально, дає імпульс до кристалізації поняття «нового», що лягло в основу модерністських соціальних та архітектурних побудов.

Історіографія XIX ст., замкнена в офіційних просторах салонів та музеїв, або в кабінетах поціновувачів, живилася в основному від визнаних авторитетів і цінностей, універсальних форм і зразків високого мистецтва. Вони перебували у своєрідному, наче стерилізованому просторі, позбавленому смаків, запахів, звуків, спогадів, відчуттів, уявлень, що, як відомо, позначають не лише індивідуальний вимір пам'яті, але й сплітають несвідоме спільноти – її колективну пам'ять. Властиво, ці аргументи були покладені А. Ріглем в основу класифікаційної схеми еволюційної історії пам'ятників: як і різні стилі мистецтва, у плині історії виникали й різні типи пам'ятників, що з різних причин мали відмінну цінність у різні часи. В есеї «До питання про теперішній культ пам'ятників, його характерні риси та походження»/«Der moderne Denkmalkultus, sein Wesen, seine Entstehung» (1903)<sup>3</sup> він визначав три типи цінності історичного пам'ятника (у значенні пам'ятки історії, мистецтва, архітектури): меморіальний, історичний та віковий. Власне кажучи, оцінка за віком – це винахід XIX ст., тут перевагу віддано візуально-дактильним та суб'єктивним факторам: патині, тріщинам, пошкодженням форм і

поверхонь – усьому комплексу «видимого», що може викликати певні почуття та емоції. Серйознішими та вагомішими визначалися два перших типи – меморіальний та історичний, названі А. Ріглем відповідно «інтенційним» типом пам'ятника-монумента та «не-інтенційним» типом (що, власне, переводить цей об'єкт до класу «пам'яток»). Перший клас пам'ятників характерний для доренесансної епохи – монумент для увіковічення пам'яті про подію або особу для наступних генерацій. Причому «тривалість у часі» такого пам'ятника-монумента безпосередньо залежить від того, наскільки «живими» в пам'яті спільноти лишаються умови й наміри, що спровокували його спорудження. Античність і Середні віки знали саме такий вид пам'ятників, уважав Рігль. Водночас італійський Ренесанс став часом переосмислення цінностей і пам'яток минулого: їх треба було зберігати тому, що вони були образами із «золотого віку» класичної античності, свідками славних часів, а отже, відображали універсальні норми і цінності. Їхня історична та мистецька вартість були незаперечними, однак вони набували статусу пам'ятника не у «природний», а в «штучний» спосіб, зауважував А. Рігль. Він лише концептуалізував розрізнення, адже відомо, що саме від часів Ренесансу (точніше – від Кватроченто) причиною вимивання функцій «безпосередньої» пам'яті з комплексу значень, що їх приписували пам'ятнику (у значенні монумента), стає розширення ролі поняття мистецтва, коли ідея «краси» набуває окремої ваги й значення, коли вона посідає місце кінцевої та вищої мети, яку переслідує мистецтво. Хоча треба сказати, що Альберті – перший, хто теоретизував поняття краси в архітектурі, віддавав перевагу оригінальному значенню поняття «монумент-пам'ятник», і в його працях ми відстежуємо поступову заміну ідеалу «краси» саме ідеалом «пам'яті» (але пам'яті про велике і славне минуле, що є зразком для наслідування, власне, матеріальними свідками – пам'ятками – якого і постають архітектурні об'єкти-пам'ятники)<sup>4</sup>. Вочевидь, розуміння меморіальної цінності монументів-пам'ятників – таке, яким воно сформувалося на той час, коли про нього

писав А. Рігль, – значно, якщо не радикально, відрізнялося від того сенсу, що вкладався в поняття «меморіальної цінності пам'ятника» за часів Ренесансу. Крім того, якщо зв'язок «не-інтенційного» погляду на пам'ятник за часів Ренесансу та «інтенційного» погляду давніх часів сприймався як очевидність (бо очевидним був зв'язок із «родоводом», із предками, очевидними були й «патріотичні» конотації), то серйозне усвідомлення вікової цінності (присутності слідів плину часу чи належності до минулого як історії взагалі, а не до конкретного «взрцевого» періоду) було відсутнє.

Тому про більш-менш оформлене поняття, а саме про таке, що лягло в основу сьогоднішніх наших підходів, ми не можемо говорити, допоки не сформувався ставлення до минулого як до історії через дистанціювання, допоки не постало питання про «смертність» культури як один із аспектів цінності культури (усвідомлення кінцевості існування пам'яток архітектури чи культурних артефактів, що знищуються зі згубним плином часу і протиставляються природі, яка має здатність постійно оновлюватися). А. Рігль це формулює у такий спосіб: «Естетичну аксіому нашого часу, що базується на визнанні вікової цінності, можна було б визначити так: від людини ми очікуємо викінчених артефактів як символів необхідного процесу людського творення і продукування; натомість від природи, що діє поза часом, ми очікуємо привнесення ознак дезінтеграції і руйнування як символу рівнозначно необхідного та неунічного процесу зміни часів»<sup>5</sup>. У цьому концептуальному ряду – еволюційного розвитку та усвідомлення кінцевості існування культурних типів – не лише монументальна «культурологічна побудова» О. Шпенглера, але й невеличкий, проте показовий, есей Г. Зіммеля «Руїна», в якому, власне, у сконцетрованому вигляді відображено надзвичайну чутливість тогочасної високої культури щодо функції саме архітектури як головної дійової особи у справі збереження минулого в матеріально відчутній фізичній формі. Тобто підкреслено роль руїни як свідка історії, що зберігає пил століть, руїни, яка посилює присутність



минулого в сьогоденні. Причому найбільший емоційний вплив («хвилююче», «незносиме» почуття туги), окрім «просто зачарування», спричиняє якраз не покинута руїна, а така, що й досі використовується людьми. Відчуття умиротворіння, що охоплює нас при спогляданні руїни, походить, за Г. Зіммеlem, від розв'язання напруги між двома моментами часу: «минуле з його визначеними долями й трансформаціями зібрано в цьому моменті естетично відчутного теперішнього». Усі непевності, які несуть із собою зміни часів, і трагедія втрати, що асоціюється нами з минулим, свого універсального втілення досягають саме в образі руїни, уважає Г. Зіммель<sup>6</sup>.

Наш головний герой – Алоїз Рігль – також працював наприкінці ХІХ – на початку ХХ ст., отож, цілком природно постає питання: що ж робить його дослідження – усе те, що стосується пам'ятників-монументів, чи його тогочасних роздумів про долю мистецтва й архітектури – цікавими для нас сьогодні?

Гадаємо, тут постає кілька взаємопов'язаних ліній аргументу. Першу лінію ми цілком сміливо можемо назвати теоретичною. А. Рігль перший виділив два типи пам'ятників, поділивши їх на інтенційні та не-інтенційні, цим самим розділивши і їх «стосунки» з пам'яттю, історією як світоглядом та історією мистецтва як науковою дисципліною. Другу лінію можна було б умовно назвати «технічно-концептуальною», і стосується вона реставрації-відновлення історичного спадку та його архітектурної частини. У цьому разі перед нами постає пара старе-нове, де перше належить минулому, точніше – історії, а друге – теперішньому, чим і засвідчує свою кардинальну відмінність. Тут ми могли б говорити й про концептуалізацію *вікової цінності* пам'ятників, а отже, й ідеї новизни. Остання, зокрема, прокладає шлях ідеології архітектурного модернізму. Однак, аналізуючи вікову цінність пам'ятника, А. Рігль, чи не єдиний з усіх тодішніх істориків мистецтва, відверто визнавав важливість такого специфічного явища, як *руїна* (яку, як бачимо, запросто можна вважати концепцією; ідеться не лише про природні руйнування, спричинені

ні часом, можна згадати засилля штучних руїн, що навмисне проектувалися й споруджувалися в парках ХVІІІ ст.)<sup>7</sup>. І, нарешті, лінія третя. Назвемо її «операційною». Тут ідеться про евристичну концепцію *Kunstwollen*<sup>8</sup>, яка дозволила А. Ріглю сформулювати визначальну відмінність між притаманною внутрішньо мистецькою цінністю пам'ятника-монумента та його цінністю як об'єкта історії мистецтва («Із сучасного погляду, кожний пам'ятник має цінність як витвір мистецтва лише в тому випадку, якщо він відповідає сучасному *Kunstwollen*»)<sup>9</sup>.

Гадаю, на цих моментах варто зупинитися детальніше. Почнемо з того, що А. Рігль перший, як ми пам'ятаємо, артикулював розрізнення між «просто» пам'ятником (де тип репрезентації переважно символічний, а мета, чи-то пак інтенція, що спонукала його спорудження, – меморіальна) та історичним пам'ятником (ідеться загалом про *a posteriori* наданий статус пам'ятки історії та архітектури). Тобто, аналізуючи, так би мовити, природу пам'ятника як такого («Пам'ятник у своєму найдавнішому та найпершому/оригінальному сенсі є творінням людини, його споруджено з конкретною метою збереження діянь окремої людини чи подій живими у пам'яті майбутніх генерацій (або ж він є комбінацією першого і другого)»)<sup>10</sup>, А. Рігль спеціально підкреслює той факт, що роль пам'ятника в культурі постійно змінюється. Таким чином, ми маємо інтенційний (*gewolte*) тип пам'ятника (пам'ятник у своєму «чистому» виді, чия функція визначена *a priori* від моменту задуму і спорудження) та не-інтенційний (*ungewolte* – за визначенням А. Рігля) тип пам'ятника – *Kunst- und historische Denkmale*. Останній охоплює пам'ятники мистецтва й історії/архітектури. Їх так уже називали на той час в Австрії. Інакше кажучи, їхня цінність поставала *a posteriori*, причому в цьому процесі брали участь експерти з обох сторін – історик та знавець-поціновувач мистецтва (*amateur*). Лише вони мали право називати тих небагатьох обраних (власне, надавати статус «пам'ятника історії й мистецтва») з-поміж усієї маси існуючих споруд<sup>11</sup>. Останнім, як ми знаємо, уже від доби Просвітництва

стали приділяти дедалі більше уваги. Концепція «історичного пам'ятника» та й увесь інструментарій збереження (музеї, архіви, описи, дослідження, інвентаризація, класифікація, надання нової функції – нові можливості використання) інституційно оформилися в контексті Французької революції<sup>12</sup>.

Аналізований нами есей про культ пам'ятників є своєрідною квінтесенцією дослідницьких зусиль А. Ріґля. До того ж саме в ньому чітко прочитується станс (всеохопний настрій) «кінця історії» або точніше – стомленості й обтяженості історією всього покоління попереднього *fin de siècle*. Минуле поставало як історія, що-більше, як історія еволюційного розвитку, а отже, – як основа для розуміння ледь не всього суцього. Утім, як це не парадоксально, за допомогою рафінованих та відшліфованих ще від славних часів Вінкельмана методів А. Ріґль доходить певних висновків, які, скажімо так, виглядали не зовсім очікуваними в загальній схемі Віденської школи історії мистецтва. Відчуття постійного оновлення, постійної зміни й руху, що були характерні для доби модернізму, потроху витісняють собою позитивістські погляди і змушують дослідника визнати радикальний поворот у ставленні до минулого: абсолютно все бере свій початок у минулому, яким би недавнім воно не було, однак головною та «вищою» цінністю, що залишається в усіх артефактах чи творах мистецтва після того, як їхня краса знищиться часом, а функція або зміниться, або про неї просто забудуть, є вік, бо саме вікова цінність робить артефакти минулих епох документами історичної еволюції. А. Ріґль формулює тезу про «смертність» (кінцевість існування) культури як цінність цієї самої культури. Тоді що ж можна протиставити руйнівній дії століть? Лише твір, який, за словами А. Ріґля, «максимально відрізнятиметься від усіх існуючих»<sup>13</sup>. Ідея *l'ovnit*, яка, здається, може протистояти тотальному перетворенню всього на історію, і сама стає цінністю нової епохи. За модернізму, буття сучасним, за висловленням італійського філософа Джанні Ваттімо, «стає такою цінністю, з якою порівнюють

усі інші цінності»<sup>14</sup>. Уже за кілька років ця радикальна ідея «новизни» заявить про себе в рідному Ріґлевому Відні в роботах та маніфестах О. Ваґнера чи А. Лооса і стане однією з провідних в ідеології архітектурного модернізму. (Ані першого, ані другого, попри все бажання, не можна назвати прихильниками ідей А. Ріґля. Проте загальна логіка висловлених останнім позицій щодо новизни та відмінності нового твору від уже існуючих не могла не мати саме таких, радикальних, наслідків. У цьому сенсі і А. Лооса, і О. Ваґнера можна, не коливаючись, називати послідовниками А. Ріґля.)

А. Ріґль визнавав новизну однією з якостей, що ми їх приписуємо артефактам. Так, саме в сенсі історичної обумовленості, а не просто як позицію в наївній градації цінностей. Не забуваймо, що в кінці XIX ст. панівною «архітектурною модою» був все-таки історизм<sup>15</sup>, а тому більшість архітектурних новобудов навмисно й свідомо проектувалися у формах, «запозичених» із минулих віків, пристосовуючи щоразу ці свої форми й деталі формоутворення до різних історичних епох, наче приміряючи костюми із шафи історії, за саркастичним формулюванням Ніцше. Водночас практика історизму існувала паралельно зі зростаючим інтересом до реставраційних робіт<sup>16</sup>.

Пригадаємо, що на той час (середина – кінець XIX ст.) реставрація загалом передбачала відновлення історичної пам'ятки, причому це відновлення виглядало як повне й «цілісне» відтворення відповідно до уявленого архітектором її первісного, оригінального стану. Е. Віоле Ле Дюк палко обстоював саме такий підхід – інтегральної історичної реконструкції<sup>17</sup>, хоча, як ми знаємо, не цурався використання в цій справі нових будівельних матеріалів та технологій. Згодом у Франції ім'я *Віоле Ле Дюк* набуває, у певному сенсі, родового значення. Ним називають будь-який об'єкт, що зазнав занадто пильної уваги з боку «інтегральних реставраторів»<sup>18</sup>. Класичний приклад інтегральної реставрації – відновлений ним собор Паризької Богоматері з добудованими галереями та фортеця в Каркассоні. Підхід Віоле Ле Дюка демонструє специфіку тогочасного ставлення до історичної пам'ятки.

Цей «новостворений» об'єкт ізолюється від свого оригінального урбаністичного контексту, позбавляючись у такий спосіб своїх оригінальних функцій, а тоді такий «вільний» об'єкт розміщується в повністю перекомпонованому просторі (навколишні урбаністичні простори в цій «сценографічній» композиції мали слугувати чимось на зразок театральної декорації). Таким чином, відновлений об'єкт поставав як фрагмент, що також міг використовуватись як перспективна домінанта, розміщена на вісі нових бульварів (власне, саме такий, містобудівний, а не політичний принцип було закладено бароном Османом у його концепцію Великих бульварів)<sup>19</sup>.

Тому проект «інтегральної реставрації» Віоле Ле Дюка наче випустив на волю ті серйозні суперечності, що почали проявлятися і в історичних дослідженнях, і в тогочасній культурній політиці. А власне ідея «інтегральної реконструкції», за Віоле Ле Дюком, демонструє його приховане бажання «реставрувати» в сьогоденні (чи, дослівно, оживити в такий специфічно архітектурний спосіб) конкретний історичний період з усіма його «чеснотами». (У цьому сенсі Августа Велбі П'юджина з його популярною ідеєю відновлення Готики можна цілком серйозно називати англійським «побратимом» Віоле Ле Дюка.) Отож, для досягнення ідеального результату такий підхід передбачав максимально знівелювати часову дистанцію (між об'єктом в його ідеальному стані та станом цього об'єкта на момент реставрації), тобто якомога ретельніше стерти всі позначки минулих століть<sup>20</sup>.

Ми розглянули дві кардинально відмінних концепції – визнання руйнівної роботи часу як цінності (А. Рігль) та інтегральне відновлення-реконструкцію (Е. Віоле Ле Дюк). Але це не просто підходи або погляди на таку справу, як реставрація. Не доводиться, мабуть, особливо напружуватися, щоб зрозуміти – у їх основі лежить *кардинально відмінне ставлення до минулого*. Ознаки часу, за А. Ріглем, і були тим, що дозволяло кваліфікувати артефакт чи споруду з минулого саме як історичну пам'ятку. Проте варто «відреставрувати» об'єкт і знищується все – і його докумен-

тальна цінність (як надійного та, що важливо, матеріального свідка часів свого походження), і властивість цього об'єкта змушувати нас усвідомлювати наявність історичної дистанції<sup>21</sup>.

Натомість застосування відверто запозичених історичних форм у новій роботі (як це практикувалося прихильниками історизму) породжує суперечність між пізнанням минулим (запозиченими формами – як от псевдовізантійськими у Володимирському соборі в Києві<sup>22</sup>, чи неоготичними в англійських маєтках того ж часу, чи використанням доричного ордеру та імітацією всієї ордерної системи в будинку віденського Парламенту при реконструкції Рінгштрассе тощо) та теперішнім, бо відмінність між ними ніби стирається<sup>23</sup>.

Отже, інверсивні зв'язки між відновленими спорудами минулого та історичним «камуфляжем» нових архітектурних об'єктів (доби історизму) мають ідеологічну мотивацію, а фальшивий збіг минулого й теперішнього невідворотно знищує історичну ідентичність обох об'єктів (порівняйте – постмодерну концепцію пастишу, цитат-запозичень чи «прищепи»). Мабуть, не варто шукати якоїсь разючої подібності в архітектурних практиках історизму, точніше – історичистичній концепції минулого, та архітектурних практиках постмодернізму, які свідомо чи несвідомо керуються концептуальним принципом постструктуралістського історизму. Вочевидь, архітектурний постмодернізм у часи свого злету (1980-ті – початок 1990-х) не переймався серйозними пошуками «доречності з минулого, що відповідає сьогоденню» (Ю. Габермас)<sup>24</sup>, проте не варто і спрощувати ситуацію, зводити все до збаналізованого, на жаль, поняття «гри», адже призабута вже, мабуть, стратегія подвійного кодування (за Ч. Дженксом) передбачає наявність того другого коду, розшифрування якого доступне експертам.

Однак, навряд чи можна говорити про свідоме залучення архітектурної й концептуальної «механіки» та інструментарію того-таки постмодернізму, коли ми говоримо про будівництво на наших теренах, уже не кажучи про практики відновлення-

відтворення, де взагалі існують надзвичайно жорсткі вимоги та регламентація. Щобільше, масштабне відновлення та створення реплік того, що колись могло існувати, у буквальному сенсі становить загрозу нашому історичному спадку. Знищуються й справді автентичні фрагменти, використовуються сучасні матеріали, часто не проводиться й ґрунтовних досліджень. До цього можна додати ще й елемент «ідеологічної доцільності» (чудовий приклад – ідея «відбудови» Десятинної церкви). Утім, однозначно оцінювати все, що «відтворюється», «відбудовується», «реставрується» і т. д., очевидно, не можна. Візьмімо хоча б ново-збудований Михайлівський собор у Києві (відбудованим його називати не випадає, так само, як і наділити його сьогодні статусом пам'ятки історії чи архітектури). З одного боку, він постає як «не зовсім долуга» репліка свого попередника і як неприхований вияв політичного символізму. З другого боку, ми можемо (і мусимо) говорити про його роль для формування урбаністичної ситуації. Це передовсім створення значеннєвої вісі Софія – Михайлівський (вісі, що існувала історично), плюс поява пішохідного маршруту, який стає ходом/маршрутом пам'яті (споруда дістає «легітимацію» своєї присутності саме своєю новою присутністю на ментальній карті мешканців міста і відвідувачів). Також маємо відзначити важливість цієї архітектурної споруди для створення ілюзії Київського граду, а відтак, створення ідентичності «ми-кияни», «ми-українці», не забудьмо й про «місто як путівник для туристів» та незаперечну комерційну складову в такий спосіб утвореного простору<sup>25</sup>.

Тепер повернімося до нашої головної теми – аналізу есея А. Ріґля і спробуємо зробити загальний підсумок викладеного. Розглядаючи «просто» пам'ятники (пам'ятники-монументи, інтенційні пам'ятники – за класифікацією Ріґля) та історичні пам'ятники/пам'ятки (не-інтенційні) як основні форми «присутності» та відтворення минулого в сьогоденні й розмежовуючи ці дві концепції, ми можемо аналізувати форми існування та репрезентацій історії в урбаністичному просторі, а також

наше ставлення до історичного спадку, особливо це стосується збудованого до-вкілля – архітектури.

Почнемо з принципової відмінності між пам'ятником (точніше буде сказати – символічним пам'ятником) та пам'ятником/пам'яткою історії. Назагал будь-який об'єкт минулого може набувати статусу «історичного», і для цього йому зовсім необов'язково від початку слугувати меті увіковічення або збереження пам'яті, «меморіальній» меті. Водночас ніхто не гарантує, що кожний пам'ятник є «твором мистецтва» (точніше – матиме такий статус, який, як ми знаємо, не є «раз і назавжди даним від природи»), а цінність за віком, скажімо, може перевершити всі «мистецькі якості» такого артефакту. Поняття «просто пам'ятника» лежить у площині символічного (тобто в загальних рисах має підлягати правилам символічної репрезентації), а головна його функція – меморіальна – є нічим іншим, як увіковіченням пам'яті. (Ця функція запам'ятовування – створення маршрутів пам'яті як поєднання пам'ятників і пам'яток у смислові послідовності мнемонічних позначок – свідомо й несвідомо «розігрується» в архітектурі та архітектурному урбанізмі, прекрасним прикладом чого можуть слугувати ментальні карти<sup>26</sup>. У такий спосіб матеріалізована колективна пам'ять працює на підтримку, вибудову та збереження ідентичності в урбаністичному просторі.)

У сучасній ситуації гострого усвідомлення кризи символічної репрезентації всі ми відчуваємо й неадекватність традиції створення пам'ятників-монументів як просто нагадування про героїчні постаті з минулого чи видатні події. Сьогодні сміливо можна сказати, що людство виробило значно ефективніші техніки збереження пам'яті (починаючи від друкарського верстата, фотографії, кінохроніки, що вже говорити про цифрові технології!), а тому і практики спорудження пам'ятників-монументів загалом утратили свою актуальність. Людство перенесло свою увагу та зусилля на збереження й відновлення історичних пам'яток та всього масиву «історичного спадку».

Тому, очевидно, ці два поняття («просто пам'ятника» та «історичного пам'ятника»)

сьогодні часто плутають. Утім, вони є якщо й не антитетичними поняттями, то принаймні багато в чому суттєво відмінними. Відмінність ця – конституційна. Монумент-пам'ятник є квазі-універсальним стосовно часу і простору, точніше – квазі-універсальною культурною ідеєю. Натомість історичний пам'ятник/пам'ятка має досить чітко окреслені часові та просторові рамки. Можна простежили і час виникнення цієї концепції, її ареал. Крім того, треба підкреслити, що концепція «історичної пам'ятки» є похідною від суто західної концепції часу як універсальної/світової історії, яка суттєво впливає на вироблення підходів до практик збереження та відновлення, реставрації історичного спадку. Незважаючи на своє, тепер уже світове поширення, ця концепція лишається невідривною від свого оригінального контексту, а отже, – і специфічного бачення світу. Ідеться і про встановлення історичної відповідності чи контексту, і про визнання концепції часу як минулого–теперішнього–майбутнього, і про визнання «вікової цінності» – усвідомлення плину часу. Не залишається поза увагою й ідея «історії мистецтва» – тобто мистецтва і як частини історії, і як наукової дисципліни зі своєю «внутрішньою» градацією цінностей.

Як уже зазначалося, першочергове завдання монумента-пам'ятника – «оживляти» події й постаті минулого. Натомість історична пам'ятка характеризується різним ставленням як до плину часу, так і до пам'яті (не «офіційної» її версії – історії (за В. Беньяміном), а саме – до «живої пам'яті»). На одному рівні «історичний пам'ятник» постає й конструюється (адже це є культурна конструкція) як об'єкт з галузі знання, а значить, є інтегрованим у нашу лінійну концепцію часу. Ми беззаперечно приймаємо його цінність як об'єкта й документального свідка минулого, таким чином, він стає частиною історії або ж її «підрозділу» – історії мистецтва. На іншому ж рівні, кваліфікуючи історичну пам'ятку як витвір мистецтва, ми визначаємо її цінність і як твору мистецтва, і як об'єкта історії мистецтва. Тобто вона має відповідати нашому теперішньому *Kunstwollen*. І в цьому

випадку вона буде частиною не минулого, а теперішнього, стосуватиметься «живої пам'яті», а не слугуватиме посередником між пам'яттю та історією.

Такі різні зв'язки між пам'ятниками-монументами й минулим, з одного боку, та історичними пам'ятками і тим-таки минулим, пам'яттю та знанням, з другого, доволі відчутно впливають на наше ставлення до їхнього збереження. Пам'ятники-монументи, загалом, більше залежать від примх ідеології або «часових корозій»: зникає, стирається чи знищується їхній «вимір пам'яті» або меморіальна функція; вони стають об'єктами спрямованої агресії – політичної, релігійної, ідеологічної. Це лише вкотре підкреслює ту вагу й ту роль, що відводить пам'ятникам культура у збереженні та відтворенні колективної пам'яті спільнот, а отже, і їхньої ідентичності.

Натомість пам'ятки історії, чий статус і місце в системі (наших «об'єктивних») цінностей є похідними від нашого знання, цілком логічно мали б заслуговувати на беззаперечне збереження, принаймні теоретично.

<sup>1</sup> Щодо термінологічної ясності: у нас годиться вживати слово «пам'ятник» здебільшого стосовно монументів (тобто йдеться про «первинне» й «головне» значення цього поняття), а «пам'ятка» стосується всього того, що належить до загального масиву історичного спадку (питання наданого статусу), тож там, де це можливо, докладемо зусиль зазначати ці розрізнення. Водночас, приміром, в англійській, французькій, німецькій та й у російській мовах до «головного» значення – пам'ятник – просто додається прикметник «історичний», «мистецький», «культурний» тощо, і такий риторичний хід ще краще підкреслює логічну еволюцію поняття.

<sup>2</sup> Див.: Фуко М. Слова и вещи. Археология гуманитарных наук. – СПб., 1994. – С. 243–247, 385–391.

<sup>3</sup> «Der moderne Denkmalkultus, sein Wesen, seine Entstehung» (Vienna, 1903); цитати наведено за англійським перекладом (див.: Riegl A. The Modern Cult of Monuments: Its Character and its Origin. (Trans. Kurt Foster and Denise Ghirardo) // *Oppositions Collection*. – Cambridge, 2000. – С. 621–650). Цей есей А. Рігль був передмовою до законодавчої пропозиції охорони історичних пам'яток на теренах Австро-Угорської імперії. І хоча в центрі його уваги опинялися історичні пам'ятки, головним, що тривожило його ум, все-таки була доля мистецтва та архітектури в наступному столітті. Показово, що перед тим, як серйозно зацікавитися філософією та історією, А. Рігль студював право. Може, саме тому в



його роботах ми бачимо трохи химерне поєднання дуже прискіпливого дослідження з доволі вільними припущеннями. Взагалі його професійна кар'єра віддзеркалює дилему тогочасних історичних досліджень. З одного боку, маса фрагментарних даних/матеріалів зростає ледь не в геометричній прогресії, а з другого, – дослідник поставлений у такі рамки, що має вкласти ці дані в певну структуру інтерпретаційної філософської системи.

<sup>4</sup> Детальніше див.: *Альберти Л.-Б.* Десять книг о зодчестве. – М., 1937. – Т. 1–2.

<sup>5</sup> *Рігль А.* Знач. праця. – С. 632.

<sup>6</sup> «Правда, відчуття умиротворення легко приписати й іншому мотиву – тому, що руїна викликає спомини про минуле. Вона – залишок минулого, з якого пішло життя. [...] У цьому випадку теперішнім, яке представлено для нашого безпосереднього споглядання, є те, що життя з його багатством та змінами колись було тут. Руїна створює в сьогоденні форму попереднього життя, і не за його змістами чи слідами, а за його минулим як таким. У цьому й полягає чарівливість старовини; адже лише обмежені у своїй логіці люди можуть твердити, що абсолютно точна її імітація може мати рівну естетичну цінність. [...] у предметі, що ми його тримаємо, ми зреалізуємо духовну владу над цілим відтинком часу від самого початку створення цього предмета; минуле з його долями та змінами сконцентроване в нинішньому моменті сучасного, представленого для нашого естетичного споглядання» (детальніше див.: *Зиммель Г.* Избранное: В 2-х т. – М., 1996. – Т. 2. – С. 227–233, 232–233 зокрема).

<sup>7</sup> Проте в А. Рігля ми все ще не бачимо *фрагмента* як нової категорії дисципліни естетики, розвивати цю тему вже у ХХ ст. будуть В. Беньямін, Т. Адорно та Ж.-Ф. Льюгар.

<sup>8</sup> Концепція *Kunstwollen* – «воля творити» – що, за А. Ріглем, діє через талановитих індивідуумів як заданий «а-тектонічний» принцип, як сила, направлена на спротив специфічним технічним особливостям доби, мала неабиякий вплив на модерністів, зокрема на бельгійського художника та архітектора Генрі ван де Вельде та на архітектора, члена німецького *Веркбунда*, Петера Беренса.

<sup>9</sup> *Рігль А.* Знач. праця. – С. 642.

<sup>10</sup> Там само. – С. 621.

<sup>11</sup> Там само. – С. 623.

<sup>12</sup> Див.: *Nora P.* (ed.). *Les Lieux de la Mémoire.* – Paris, 1984.

<sup>13</sup> *Рігль А.* Знач. праця. – С. 644.

<sup>14</sup> Детальніше див.: *Vattimo G.* *The Shattering of the Poetic Word // The End of Modernity / Ed., trans. J. Snyder.* – London, 1991. – P. 66–79.

<sup>15</sup> Термін «історицизм», на наш погляд, більше відповідає загальній характеристиці того періоду як періоду «формалізації історії», коли поняття «стиль» постає наче поєднувальною ланкою між власне мистецтвом та історією (пор.: німецький термін *Stilgeschichte* та Земперову концепцію історії архітектури як «архітектури стилів»). Вживаємо цей термін (історицизм) ще й за правом прецеденту (див.: *Шліпченко С.* Архітектурні принципи постмодернізму. – К., 2000).

<sup>16</sup> Остання чверть ХІХ ст. демонструє сплеск інтересу до питання збереження пам'яток і реставрації (інституційно оформляються численні Товариства по всій Європі). Однак лише Афінською Хартією було офіційно відкинута позиція щодо дотримання стилістичної чистоти і єдності, підтримувану й пропаговану Віоле Ле Дюком, на користь ідеї про те, що пам'ятник (у сенсі пам'ятки історії та архітектури) є історичним документом, який не можна ані просто викинути, ані щось довільно в ньому змінювати (див.: *Ле Корбюзьє.* Три форми расселения. Афинская Хартия. – М., 1976. – С. 90–126, 113–114 зокрема).

<sup>17</sup> Треба сказати, що теорії Віоле Ле Дюка щодо охорони пам'яток архітектури були й науковими, й історичними, та навіть де в чому радикальними. Ішлося про те, що саме ретельні вивчення стилістичного (розуміємо, що йшлося про морфологічний аспект) контексту дозволяли знайти відповідник для розглядуваної споруди. Дослідник-архітектор мав провести необхідні історичні розвідки ситуації *in situ*, зробити аналіз конструкцій, а вже тільки тоді, усвідомивши для себе всю історичну цінність споруди, «реконструктор» мав право приступити до відтворення пам'ятки у визначеній ним же «ідеальній» формі (детальніше див.: *Віоле Ле Дюк.* Беседи об Архитектуре. – М., 1937. – Т. 1).

<sup>18</sup> Як тут не згадати практики «інтегральної» реставрації на наших теренах – це й Золоті Ворота, проєкційність відтворення вигляду та форми яких сумніву не підлягає, що вже казати про «використання нових матеріалів» та навіть світильників денного світла (sic!); це репліки Богородиці Пирогощі в Києві та П'ятницької церкви в Чернігові; це абсолютно безпідставні намагання переконати громадськість в необхідності «відбудови» Десятинної церкви. Водночас в інших країнах, як відомо, при реставрації застосовують саме ті матеріали та технології, що застосовувалися при спорудженні.

<sup>19</sup> Треба, правда, сказати, що засади такого підходу розроблялися ще урбаністами Ренесансу. Місто підпорядковувалося радіально-кільцевій схемі: вулиці, що розходилися по радіусах та основних осях, мали перетинатися у точках фокусу – домінантах (спеціально організованих та запроектованих архітектором перехрестях так, щоб вони працювали на перспективу) або ж площах. Приміром, з точки зору Альберті, осьові вулиці, які водночас були й маршрутами процесій, ставали головними структурними елементами композиції. Ці вулиці мали обрамлятися паралельними рядами будинків бажано однакової висоти, портиками або рядами дерев, що спрямовували б погляд «глядача» до смислової архітектурної домінанти, чи кульмінувати у площі. Альберті, добиваючись ефекту видовищності й театральності для матеріалізації своїх уявлень про античність, цікавився оптичними законами в комбінації з топографічним простором. Щодо концепції барона Оссмана – містобудівного та політичного її аспектів, то в цьому зв'язку див. зокрема: *Jordan D.* *Transforming Paris: The Life and Labors of Baron Haussmann.* – Chicago, 1996.

<sup>20</sup> Виглядає, що ідея інтегральної реставрації підсвідомо керує мозком українських реставраторів.

<sup>21</sup> Тут на думку спадає поетичний есей Мартина Гайдеггера (як на мене, цілком співзвучний «Руїні» Зіммеля) про джерело художньої творчості. Нас цікавитиме (може, дещо в прямолінійному сенсі) зокрема, той момент, де він наводить приклад грецького храму, який засвідчує своє значення або «відкриває свій світ» тільки засобом своєї матеріальності, земне начало, грецький *physis*. Храм несе на собі ознаки плину часу – від зміни дня та ночі, вплив вітрів та пір року до руйнівної дії років та століть. Але ця відкритість до часу або матеріальність, цей досвід дочасності існування (пор. – позиція Рігля про «смертність» культури як цінність цієї самої культури) має позитивну конотацію для твору мистецтва, оскільки породжує нескінченний ряд інтерпретацій і є водночас поєднанням зі спадковістю генерацій, а, отже, і з кінцевістю людського буття також. Звідси, від усвідомлення «дочасності буття у світі», ми виходимо на протиставлення «людського часу» часу «космічному» (як називав це Поль Рікер, таким чином, і на концепцію монументу або ж монументальності (саме в сенсі Ніцшевої «монументальної історії») (див.: *Хайдеггер М.* Исток художественного творения // *Зарубежная эстетика и теория литературы XIX–XX вв.* – М., 1987. – С. 264–313; *Ricoeur P.* Time in Heidegger // *Time and Narrative.* – Chicago, 1988. – Vol. 3. – P. 42–97).

<sup>22</sup> Саме це псевдовізантійство нашого собору ввело в оману навіть дуже поважного англійського історика архітектури з Кембриджу – Д. Ваткіна, коли і в першому виданні (і, на жаль, у двох наступних перевиданнях) його, загалом, дуже й дуже сильного дослідження-огляду про історію Західної архітектури (див.: *Watkin D.* The History of Western Architecture. – London, 1986, 1996, 2000.) у невеличкому розділі про Давньоруську архітектуру він замість нашої Св. Софії дає зображення ... Володимирського собору (скановане з якоїсь листівки 1950-х рр.).

<sup>23</sup> «Геть брехливість форм!... Геть заражену атмосферу! ... Правдиві форми речей були приховані. У цей період [у 1890 р. – С. Ш.] виник внутрішній протест проти фальсифікації форм» – писав Генрі ван де Вельде, один з отців-засновників руху модерного мистецтва (*art moderne*) (див.: *Гудион З.* Пространство, время, архитектура. – М., 1984. – С. 185).

<sup>24</sup> Детальніше див.: *Habermas J.* Modernity – An Incomplete Project. // *The Anti-Aesthetic* (Hal Foster, ed.). – Seattle, 1983. – P. 3–16.

<sup>25</sup> Для нашої ситуації, якщо шукати певні подібності, мабуть, найкраще згодився б приклад Варшави. Це «дивне місто» – столичне місто Центрально-Європейської країни – теж неодноразово поставало як «репрезентаційний простір» (цілком в Лефєвровому розумінні цього терміну). Сьогодні це (як і Київ) – гібридне утворення, «мікс» військових меморіалів, болісно відтвореного минулого, комуністичної сірості й одноманітності, гротескової монументальності з типово «Західним» сучасним набором офісів, банків, парків, готелів, ресторанів швидкого

харчування, рекламних білбордів та ін. Хоча можна зауважити, що архітектурна тканина міста тут позбавлена чогось «вічного» чи «старовинного» (близько 80 % міста лежало в руїнах після Другої світової війни); нетривкість, нестабільність тут є своєрідною позначкою. Утім, Варшава сповнена «бажання увіковічення» – повне відновлення (точніше – будівництво «копій»/«реплік») старовинних, знищених війною кварталів (за специфічної ідеологічної підтримки підсоветського режиму), вочевидь, мало саме це на меті (взагалі, це було досить химерне «відтворення», що майже унеможливило порівняння з іншими європейськими містами). «У Варшаві часова, географічна та культурна ситуація доволі дивна – вона (Варшава) існує наче підвішена між минулим та майбутнім, Сходом і Заходом, і є ані давньою, ані якоюсь особливо цивілізованою, – пише польська дослідниця Марта Зелінська. – На відміну від Риму, «вічність» у Варшаві має негативний характер.... Її серцевиною є відсутність. .... На вулиці ви повсякчас відчуваєте присутність смерті, ці символи смерті ні в кого не викликають подиву» (див.: *Zielińska M.* Warszawa – dziwne miasto. – Warszawa, 1995. – С. 39, 59.)

«Присутність відсутності» знищених у Варшавському гетто (чисельність єврейської громади в довоєнній Польщі становила 380 тисяч, це була друга за величиною після Нью-Йорка єврейська громада у світі) спровокувала проект «відновлення», над яким працює Ф. Гері. Головна тема проекту – тема «відсутності», створення невидимого міста – не «нічного», а того, що знищено, стерто разом зі своїми мешканцями в часи більшовицьких репресій чи німецької окупації. Показати «присутність відсутності», засобами архітектури артикулювати «тих, кого нема» чи те, що перестало існувати – таке завдання свого часу стояло й перед Д. Лібескіндом, коли він проектував Єврейський Музей в Берліні. Там він запроектував абсолютно закритий простір, а робітники раді були його використати для проведення комунакації. Д. Лібескінду коштувало надзвичайних зусиль переконати будівельників у неможливості такого «використання» цього простору.

<sup>26</sup> Ідея ментальної карти зі своєю системою конвенцій, карти як смислового зв'язку між «місцями пам'яті» віддавна використовувалася в урбанізмі. Такі ментальні карти організовувались у певних послідовностях і зазвичай довкола певних смислових домінант, найчастіше ними виступали пам'ятники, що діяли як ментальні позначки, утворюючи смислові ієрархії. Тому Альберті мав повне право говорити про купол собору Ф. Брунеллескі – Санта Марія дель Фіоре як такий, що під собою збирає всіх громадян Флоренції, а його розмір і форма мали символізувати населення міста в його політичній та соціальній єдності. Інакше кажучи, фізична присутність споруди забезпечувала й постійно нагадувала про існування цих символічних зв'язків. У певному сенсі собор Брунеллескі був осердям «ментальної карти» громадянина міста, і цей момент постійно звучить у флорентійських гуманістів, які безперестанку працювали над удосконаленням такої карти, куди включалися всі видатні пам'ятники республіки.

Ще однією ілюстрацією до нашої тези (коли явно читається принцип підходу на за-садах репрезентації смислового зв'язку між пам'ятниками, монументами та меморіалами, об'єднаними в певні смислові послідовності, маршрути і вулиці) можна вважати знамениту схему планування Риму папою Сікстом V у ви-

гляді «туристичного довідника» для численних прочан (перебудови, що своєю масштабністю позначає справжній прихід урбанізму). Сикст мав намір повністю перетворити Рим у святі місця; частина цього генерального плану полягала в прокладанні мережі вулиць, що зв'язали би святі місця – місця паломництва – між собою.

## SUMMARY

The paper explores Riegl's concepts of intentional and un-intentional monument, idea of age value and Kunstwollen as put forward in his seminal work «The Modern Cult of Monuments: Its Character and Its Origin» (1903), its relevance for today's scholarship.

The emphasis is made on conceptual difference between monument and historical

monument: while the former is regarded as a kind of quasi-universal idea related to our understanding of time and space, the latter appears as having quite distinct time (origin) and space (region) parameters, which in turn results in our approaches to conservation and renovation of historical heritage or the ways we see and support our identities in contemporary world.



УДК [73.04+75.058] (477)

**ДО ПИТАННЯ АТРИБУЦІЇ БУШАНСЬКОГО  
НАСКЕЛЬНОГО РЕЛЬЄФУ  
(аналіз обрамленої таблиці з написом) \***

*Ростислав Забашта*

Тепер про самий напис, вирізьблений на обрамленій таблиці. Попереду вже наголошувалося на першорядній ролі його в з'ясуванні ідейно-тематичного плану, а отже, й історико-культурної приналежності й датування монументальної рельєфної композиції та, зрештою, й усього скельного архітектурно-скульптурного комплексу, розміщеного в с. Буші Вінницької обл. Цю роль відзначали й інші дослідники<sup>1</sup>. Зосібна О. Формозов із цього приводу прохопився свого часу риторичною фразою: «Якби вдалося розпізнати бодай кілька букв, рельєф був би датований точніше»<sup>2</sup>. Одначе тут слід зразу наголосити, що через різні обставини об'єктивного та суб'єктивного характеру ця роль на сьогодні значно применшена.

Річ у тім, що досліджуваний напис у натурі вже майже не зберігся. Під дією переважно природних, а почасти й антропогенних чинників поверхня обрамленої таблиці з написом (як, урешті, й цілого рельєфу, вирізьбленого на брилі пісковика – порівняно нетривкої осаdkової породи каменю<sup>3</sup>) зазнала корозії та руйнування (розтріскування, розшарування, осипання, сколювання). На час проведення археологічних розкопок бушанського комплексу впродовж польових сезонів 1985, 1987 років під керівництвом І. Винокура й автора цієї статті з усього напису на обрамленій таблиці рельєфу можна було достатньо чітко розгледіти та надійно ідентифікувати лише одну (sic!)

букву останнього (нижнього) рядка тексту – початкову велику **О**, частково – наступний малий знак (одну похилу риску) та ще окремі більші, менші вертикальні чи ледь похилі карби другого рядка<sup>4</sup> (іл. 3; 4). За таких обставин основним і, посутньо, єдиним надійним джерелом вивчення напису на сьогодні лишається фотофіксація, здійснена попередніми дослідниками пам'ятки. Фактично це кілька світлин. Маємо на увазі насамперед знімок (точніше фрагмент його) 1883 року, що супроводжує статтю В. Антоновича 1884 року видання<sup>5</sup>, на якому текст напису проглядається порівняно краще й найповніше (іл. 1; 2), та ще окремі світлини В. Даниленка 1961 року (іл. 5–7), що фіксують окремі вцілілі фрагменти напису. Окрім цих візуальних матеріалів, нам не відомо, принаймні донині, жодних інших надійних фактичних документів, які б стосувалися аналізованого напису і так чи інакше відображали його (напр., додаткових натурних світлин, прорисовок, естампажів, історичних письмових описів чи/і переказів змісту тексту тощо). На тлі такої вкрай обмеженої джерельної бази значення названих світлин у вивченні напису є наразі першорядним і принципово важливим. Водночас очевидно й те, що інформативність їх для проведення повноцінного й результативного епіграфічного аналізу недостатньо висока. Причина цього криється насамперед і головно в тому-таки поганому стані збереженості (а зна-

---

\* Продовження статті. Попередні частини див.: Студії мистецтвознавчі. – 2003. – Чис. 3. – С. 62–69; 2004. – Чис. 3 (7). – С. 21–41; 2005. – Чис. 1 (9). – С. 29–48.

чить, і порівняно низькій інформативності самого об'єкта дослідження (таблиці) на момент уже першої (не кажучи про всі наступні) його фотофіксації. За словами К. Мельник, супутниці В. Антоновича в подорожі до Буші влітку 1883 року «напис... оточений рамкою... так сильно вивітрився, що заледве може бути прочитаним»<sup>6</sup>. Заразом доводиться констатувати й інший прикрий факт: перші дослідники рельєфу не перейнялися свого часу необхідністю якомога повнішої документації залишків напису, помилково вважаючи його (разом зі всією таблицею) пізнішим додатком до обговорюваної рельєфної композиції. При цьому В. Антонович узагалі оминув проблематику напису мовчанкою<sup>7</sup>, обмежившись побіжним описом і зарисовкою лише загального вигляду скульптурної композиції, в якій інскрипційна таблиця становить порівняно незначну частину. Щодо згаданої фоторепродукції рельєфу, вміщеної в його статті, то вона теж загального плану, і на ній відтворення самої таблиці є дрібномасштабним (розміри внутрішнього контуру 2,2 см x 2,9 см / 3 см), тобто нецілеспрямованим, а крім того – однобічно освітленим (як і весь рельєф), через що й не цілком, не сповна виразним, не сповна виявленим. На жаль, спеціальної фіксації напису не було здійснено й у наступний найближчий час після виходу в світ розвідок В. Антоновича й К. Мельник, хоча необхідність такого заходу деякими дослідниками виголошувалася в літературі ще в середині 1920-х років<sup>8</sup>. Щодо світлин В. Даниленка 1961 року, то вони, хоча й відтворюють виїмково таблицю, тобто є крупномасштабними, однак не відзначаються достатньо високою якістю (чіткістю), а найсуттєвіше – значно поступаються перед знімком кінця ХІХ ст. документальною повнотою через появу на поверхні таблиці за минулий проміжок часу додаткових фізичних пошкоджень, а отже, й утрат і спотворень графем.

Окреслені реалії джерельної бази аж ніяк, вочевидь, не сприяють (як не сприяли й донині) повній та об'єктивній реконструкції та однозначному прочитанню напису в рамці, властиво зацілілих його частин. Проте вони (доступні уривки тексту) не є, на наш погляд, і критично обмеженими, аби вважати їх – слі-

дом за деякими авторами, зосібна К. Мельник, О. Формозовим<sup>9</sup>, С. Висоцьким<sup>10</sup> – цілковито нечитабельними й відмовитися від спроби (як безнадійної справи) конкретного епіграфічного розбору їх. Ретельне вивчення світлин 1884 і 1961 років переконує нас не лише в імовірності розпізнання окремих букв і визначення на основі їх абеткової системи та мови напису, а значить, і з'ясування історико-культурного контексту постання й функціонування скульптури, але й у можливості (при кореляції з показниками іконологічного аналізу рельєфного зображення) більш-менш прийнятної реконструкції та прочитання окремих складів і навіть слів напису, а в підсумку – з'ясування (най і в загальних рисах) змісту напису. Окрім цього, при вирішенні таких складних – щодо кінцевого й об'єктивного висвітлення – питань, як походження бушанської скульптури, прискіпливого, максимально повного вивчення всіх доступних джерельних матеріалів (незважаючи на стан їхньої збереженості) вимагає й сама логіка наукового пошуку. До висліду зголошеної епіграфічної проблематики спонукають і вже представлені в науковій літературі реконструкції та тлумачення змісту напису на рельєфі деяких попередніх авторів, що не задовольняють, утім, ані рівнем методичного забезпечення, ані рівнем палеографічного аналізу (зокрема, запропонованою системою доказів) та поясненням його загального історичного сенсу.

Стосовно інтерпретаційних версій, то їх на сьогодні існує кілька. Згідно з тлумаченням однієї з них, оприлюдненої ще 1908 року російським археологом О. Спіциним, у рамці на рельєфі міг міститися грецький напис<sup>11</sup>. Таке припущення автор ніяк не обґрунтував, висловивши його побіжно у формі здогаду. Щодо походження самої скульптури, то цей дослідник зарахував її до набутків епохи Середньовіччя<sup>12</sup>, але без вказівки на конкретне датування. При цьому так само не було представлено будь-яких доказів на користь такого визначення.

Натомість В. Даниленко розгледів у рамці текст із чотирьох рядків «старослов'янською мовою»<sup>13</sup> (за іншим формулюванням дослідника – «протокириличним письмом»<sup>14</sup>):

Аз[ъ] [есъмь] <sup>15</sup>  
 Миробог[ъ]  
 жрец[ъ]  
 Ольгов <sup>16</sup>

На думку науковця, згаданий у написі Миробог був жрецем самого київського володаря Олега (Віщого) – родича-опікуна князя Ігоря. З огляду на сказане рельєфна композиція визначалась за сюжетом як сцена адорації Миробога, а за призначенням – чимось на зразок ктиторського зображення. При цьому час різьблення напису за окремими вцілілими знаками (а отже, й цілого рельєфу) визначався в межах кінця IX – початку X ст. <sup>17</sup>, зокрема допускалася можливість з'яви твору під час військового походу Олега на тиверців 885 року, відомого за «Повістю минулих літ» <sup>18</sup>. Що ж до цілого скельного комплексу, то він інтерпретувався дослідником як скельний храм слов'ян-язичників, що постав на заміну попереднього відкритого капища VII – кінця IX ст. <sup>19</sup>

Такого висновку вчений дійшов, аналізуючи напис на світлині 1883 року (іл. 8), проводячи власні натурні епіграфічні спостереження, у тому числі застосовуючи спеціальну методу фотофіксації таблиці (нічної пори при різнобічному яскравому освітленні) (іл. 5–7) та ув'язуючи його з рядом історичних та археологічних фактів контекстуального плану <sup>20</sup>. Зокрема, на світлині В. Антоновича він беззастережно розрізняв перше коротке слово **Аз** (тобто **Аз[ъ]**) та перший склад слова останнього рядка, як **Оль...** <sup>21</sup>. Опосередковими підставами для такого прочитання дослідникові послуговували насамперед інші давні написи, як-от: вирізаний на шиферному давньоруському прясельці напис із ім'ям Миробога <sup>22</sup>, а також додаткові написи, виявлені на стінах центрального приміщення бушанського комплексу. Серед останніх: а) два написи на рельєфі (на поверхні стовбура дерева) – згори (приблизно посередині стовбура): **нїжор** (іл. 9: а–в), нижче (поземно): **912 л[ето]** (іл. 10: а, б); б) написи на протилежній до рельєфу стінці приміщення, один з яких містив імена деяких слов'янських язичницьких богів, що читалися справа на-

ліво: **ѠсроꙋW P ѡгонурѣп** <sup>23</sup>. До речі, за міркуванням В. Даниленка, додаткові написи на рельєфі (також протокириличні) буцімто фіксували ім'я князя Ігоря та дату початку його фактичного (а не номінального) володарювання на київському престолі після таємничої смерті регента-узурпатора Олега <sup>24</sup>. При цьому перша графема напису з ім'ям інтерпретувалася дослідником напівуцілілим зображенням перевернутого тризуба – князівського родового знака.

На підтримку запропонованої реконструкції напису й атрибуції скульптури було представлено й деякі речові знахідки, відкриті ним під час археологічних розкопок 1961 року центрального приміщення й так званого «коридору» скельного комплексу, а саме: «жертвний камінь із залишками вогнища», уламки кераміки VII–X ст., залишки мурованих стін, технологія зведення яких (бутовий, рваний камінь на глиняному розчин) відповідала технології давньоруського періоду. Крім того, В. Даниленко у своїй інтерпретаційній побудові спирався на: а) середньовічні писемні та археологічні (епіграфічні) джерела, що засвідчують існування у слов'ян докириличного («протокириличного») письма, заснованого на грецькій абетці <sup>25</sup>, та б) військові походи київських князів у район Наддністрянщини; в) загальне припущення В. Антоновича про дохристиянський, язичницький характер (образний ряд і стилістику) рельєфного зображення.

Версія В. Даниленка була беззастережно прийнята деякими авторами з-поміж прихильників язичницького походження рельєфу. При цьому окремі з них висловили деякі власні міркування стосовно появи й характеру написання тексту в рамці. Так, І. Винокур авторами напису запропонував уважати давньоруських жерців-волхвів, які викарбували його задля роз'яснення людині краю часу Київської Русі змісту давнього (ще першої половини I тис.) рельєфу, а чи «нагадування» їй про створення його «задовго до XI–XII ст.» <sup>26</sup>. Але позаяк для самих цих жерців-волхвів бушанське наскельне зображення було нібито вже пам'яткою далекої минувшини, а через це й не цілком зрозумілою, то вони спромоглися лише вказати «у написі на можливий зв'язок

[її. – Р. 3.] з язичництвом IX–X ст., зокрема з часом князювання Олега»<sup>27</sup>. Певною видозміною гіпотези В. Даниленка є і версія Д. Степовика. Не піддавши жодному сумніву попереднє тлумачення змісту напису (й цілої скульптурної композиції), Д. Степовик водночас припустив, що текст у рамці виконано глаголицею. Правда, він застеріг «своєрідність» графіки букв, яка відрізняється від загальноприйнятої, і пояснив це тим, що «очевидно, давній скульптор не дуже добре знав глаголичну абетку, до того ж у нього була яскраво виражена індивідуальна “каліграфія”»<sup>28</sup>. При цьому ніяких конкретних доказів на користь саме такого визначення графіки букв автор не навів.

Незалежну натомість позицію щодо обговорюваного питання зайняв О. Формозов. Розгледівши на таблиці (за світлиною 1883 р.) також чотирирядковий напис, він уважав справу його реконструкції та розшифровки, з огляду на стан збереження, безнадійною<sup>29</sup>. Разом із тим у своїх перших двох публікаціях він допускав реальність відтворення в тексті аналізованого напису конкретної дати. На гадку дослідника, польськомовний рядок: **Pamięć: 1524: R: d: 3: Junii**, вирізьблений у 1824 році (як уважав і В. Антонович<sup>30</sup>) за наказом місцевого шляхтича Р. Овсяного на сусідньому з рельєфом скельному виступі-простінку комплексу, міг стосуватися саме скульптурного зображення. Зазначена в останньому написі дата, імовірно, повторювала дату з напису «в рамці» на рельєфі, яка могла проглядатися ще в кінці першої чверті XIX ст. За О. Формозовим, таке пояснення реальне й з огляду на такі обставини: а) зазначена дата (1524 р.) не фігурує в хронологічних таблицях історії «Поділля, України та Польщі», а тому вона могла бути викарбувана на увіковічення «якоїсь події, пам'ятної лише для роду Овсяних» (інакше кажучи, була певною віхою виїмково приватної, родинної історії) чи, властиво, стосуватися безпосередньо самого рельєфу, «що є простішим вирішенням питання»; б) обрамлені рамками написи на стінах скельних монастирів Лядави й Нагорян (того-таки наддністрянського регіону) «завжди містять дати»<sup>31</sup>.

Ще одна представлена в літературі вер-

сія належить краєзнавцю В. Березяку, який у своїх судженнях значною мірою керувався спостереженнями й припущеннями попереднього дослідника. На його переконання, напис є польським датованим текстом, розміщеним у шість рядків:

**W Miasteczke  
Antopolj  
1524 Roku  
Jnia Zostalas  
3  
Edna Basia**<sup>32</sup>

Вирізьбили його, на думку автора, в пам'ять трагічної події – винищення татарською ордою 3 червня 1524 року містечка Антополя (давня – згідно з одним місцевим переказом – назва Буші), унаслідок чого з усіх мешканців уціліла лише одна жінка на ймення Бася, яка й відтворена на рельєфі серед символічних образів смерті (сухе дерево) й воскресіння (півень).

Така реконструкція напису (іл. 11) постанала внаслідок застосування певної методи, принципи якої В. Березяк, однак, у своїй публікації не виклав. Опустивши «технічний бік питання», автор лише зазначив, що користувався світлиною В. Антоновича, яку у процесі роботи було збільшено в три з половиною рази. Що ж до змісту напису, то його автор обґрунтовує показниками місцевої топоніміки (одна з околичних гір, що підноситься зі східної сторони, має назву «Татарська»), однією з версій «народної» етимології назви села «Буша» (похідної буцімто від слова «душа» – єдиної уцілілої людини під час татарського погрому), а також історичним фактом нападу татар і турків на Поділля 1524 року<sup>33</sup>.

Авторові цієї статті раніше також довелося вже висловлюватися про характер напису «в рамці». На самому початку вивчення бушанської пам'ятки ми цілком поклалися на визначення В. Даниленка (стосовно як змісту, так і характеру графіки письма)<sup>34</sup>, але згодом, зважаючи на результати насамперед історико-порівняльного аналізу іконографії скульптурного зображення, а також почасти й на спостереження О. Формозова, сформулювали власний варіант змістової інтерпретації. Згідно з ним на обрамленій таблиці міг бути викарбуваний ки-

риличними буквами церковнослов'янський текст другого вірша 41 псалму: **Им же / Им же образом жєлаєть / жєлаєть єлень / елень...**<sup>35</sup>. При цьому ми керувалися такими натурними спостереженнями й припущеннями:

1) обрамлена інскрипційна таблиця бушанського рельєфу містить залишки напису з чотирьох рядків; зважаючи на величину вцілілих букв, п'ять початкових слів другого вірша зазначеного псалма, з яких два перші, короткі (**Им же**), цілком вкладаються в таку структуру напису;

2) перший рядок – найкоротший, складається з єдиного односкладового слова; починається воно великою, але неповністю вцілілою буквою, яка може читатися, найімовірніше, як **И**; наступна буква – мала й подібна за написанням на **м**; таким чином, перше слово напису реконструювалося як **Им**;

3) слова другого й третього рядків через фрагментарність уцілілих накреслень не підлягали реконструкції та прочитанню;

4) найвиразніше простежується перший склад першого слова четвертого останнього рядка: слово починається з великої **О**; друга буква подібна до малого **л**; третя – на світлині 1883 року виглядає як **ь** (ерь) і може бути частиною букви **ѣ** (ять) на подоби **ѣ** (єр), адже до верхівки вертикальної щогли літери зліва наближена доволі довга хвиляста лінія (іл. 2); таким чином, склад прочитувався як **Олѣ...**; зважаючи на присутність у композиції рельєфу образу оленя, реально допустити, що в написі згадано саме цю тварину чи слово похідне від іменника *олень* (іл. 1).

Імовірність такого тлумачення підказували й результати детального аналізу іконографії самого рельєфного зображення та пошуків аналогів, що засвідчили подібність аналізованої наскельної композиції християнським зображенням деяких святих пустельників-самітників, а насамперед образу св. Онуфрія Великого, культ якого мав значне поширення на теренах Західної України, у тому числі й Поділля<sup>36</sup>. Крім того, християнська іконографія дає достатню кількість прикладів використання псалмових текстів, зокрема другого вірша 41 псалми, як супровідних написів-пояснень у зображеннях різних святих<sup>37</sup>.

Означеними версіями не вичерпується весь спектр відомих на сьогодні (за публікаціями та архівними матеріалами) визначень графічної (а, відповідно, й мовної) системи та витлумачень змісту напису на обрамленій таблиці бушанського рельєфу<sup>38</sup>. Однак вони є основними в історіографії теми і їх достатньо аби засвідчити існуюче розмаїття думок дослідників стосовно одного й того самого об'єкта студіювання. Щодо причин такого стану речей, то їх бачиться кілька. Головна з них полягає в тому-таки незадовільному (можна сказати, критичному) станові збереженості самого напису на початок наукового вивчення скельного комплексу, на момент першої фіксації бушанського рельєфу в кінці ХІХ ст. Нині в натурі напису вже не існує, чи майже не існує.

Ця джерелознавча реалія уможливила в минулому й уможливує ще й понині різне бачення графіки писемних знаків-букв різними дослідниками, давала й дає оперативний простір для відмінних реконструкцій та прочитань. Воднораз, судячи за рівнем та навіть обсягом аналітичного забезпечення оприлюднених версій, чи, радше, за відсутністю його в більшості інтерпретаційних заявок, доводиться констатувати й недостатньо уважне ставлення переважного числа попередніх авторів до зголошеної теми як такої; неналаштованість їх на конкретну й предметну розмову, на детальне й кропітке вивчення, розбір напису бушанського рельєфу, на забезпечення належного рівня обґрунтованості висловлюваних щодо нього суджень, припущень і тверджень. Виразним показником цього є той факт, що проблематика інскрипційної таблиці названої скульптурної композиції досі не була темою окремої наукової розвідки. Урешті, очевидні також методичні недогляди та прорахунки у спробах тих окремих дослідників, хто брався за розпізнання (ідентифікацію) характеру графіки накреслення літер напису, а то й реконструювати та витлумачити його конкретний зміст. Останні полягають насамперед у недостатньо вивірених фактографії та неналежній вмотивованості пропонованих реконструкцій і/чи доповнень утрат напису (властиво, у надто вільному поводженні з доступним

фактажем, надто ризикованих натяжках і поправках), а також – узгодженості тлумачення змісту напису з характером іконографічного ладу цілого рельєфного зображення (іншими словами – у відсутності належної комплексності досліджень). У своїх міркуваннях більшість названих авторів керувалися не так конкретними показниками епіграфічного аналізу напису обрамленої таблиці бушанського рельєфу та історико-порівняльних студій з відомими епіграфічними та палеографічними пам'ятками різних епох, не так тематичними паралелями та текстовими зіставленнями, як переважно припущеннями та здогадами загального історико-культурного плану на підставі розрізнених та нечисельних археологічних, історичних та фольклорних джерел.

У зв'язку з останньою констатацією особливої ваги набуває проблема вибору доцільної та відповідної (до реалій стану збереженості пам'ятки та специфіки джерельної бази) методи епіграфічного дослідження напису на таблиці бушанського рельєфу. Тривале натурне дослідження як рельєфу, так і цілого скельного комплексу в Буші переконало нас, що для належного оцінювання інтерпретаційних версій попередників і при проведенні власного фактографічного та аналітичного вислідів, змістового витлумачення обговорюваного напису слід керуватися певними методичними настановами, а саме:

1) Зважаючи на значну корозію поверхні таблиці (як і рельєфу в цілому), головне – на доволі щільне розтріскування-розшарування породи каменю переважно по горизонталі, точніше наближених до неї площинах, при розпізнанні накреслень письмових знаків необхідно брати до уваги й визначати за базові насамперед прямолінійні вертикальні та похилі (з порівняно невеликим кутом нахилу стосовно вертикальної пеостави), а також виразно округлі карби-різі. Щодо решти похилих та криволінійних карбів, то такими мусять визнаватися лінеарні заглиблення достатньої (для визначення характеру загального обрису) протяжності з більш-менш чітким контуром. При цьому, задля уникнення помилок, невиправданих ототожнень, важливо па-

ралельно простежувати й «рисунок» ліній природних тріщин, контури вибоїн, сколів.

2) Ідентифікуючи окремі букви, слова та рядки, необхідно зважати на конкретні розміри знаків-букв (великих і малих) та проміжків між ними, а ще – між словами та рядками, величини відступів від країв таблиці, що визначається на підставі вцілілих частин тексту напису. Інакше кажучи – керуватися певними метричними модулями, метричними «кроками» вертикальних і горизонтальних членувань цілого тексту інскрипційної таблиці.

3) Усі реконструйовані частини букв і слів слід узгоджувати (формально й змістовно) з уцілілими їх частинами; недопустимі жодні безпідставні доповнення і/або відтворення.

4) Неухильно дотримуватися принципу історичності при студіюванні напису. Тобто палеографія букв напису, з одного боку, та загальний формально-змістовий характер тексту (зокрема, його граматики, підбір і послідовність слів та цифрових знаків) – з другого, мусить відповідати, принаймні основними рисами, графічним та граматичним нормативам і традиції оформлення писаних текстів тої чи іншої (згідно зі спостереженнями дослідника) мови того чи іншого історичного періоду.

5) З огляду на одночасність різьблення та виразну структурну сув'язь аналізованої інскрипційної таблиці з іншими зображеннями обговорюваної скульптурної композиції, загальний зміст реконструйованого напису (на таблиці) мусить безпосередньо узгоджуватися (корелюватися) з іконографічними реаліями рельєфу, відповідати його ідейно-тематичному виміру та призначенню.

Спираючись на такі методичні засади, детально опишемо – послуговуючись доступними візуальними матеріалами – напис (точніше зацілілі частини його) й спинемо критичний погляд на зголошених донині історико-культурних визначеннях та змістових тлумаченнях.

(Закінчення статті в одному з наступних чисел журналу).

<sup>1</sup> Мова насамперед про наукову позицію Данила та Вадима Щербаківських (див.: *Щербаківський Д.*

Українське мистецтво. II. Буковинські і галицькі деревляні церкви, надгробні і придорожні хрести, фігури і каплиці. – К.; Прага, 1926. – С. XXIX–XXX). З-поміж сучасних дослідників значення написів як «цінного джерела інформації щодо часу та обставин виникнення і функціонування християнських печерних комплексів» Наддністрянщини, зокрема бушанського скельного об'єкта, підкреслював, зокрема, Б. Рідуш (див.: *Рідуш Б. Т.* Печерні монастирі Подністров'я: проблеми дослідження та датування // *Середньовічна Європа. Погляд з кінця XX ст.: Матеріали наукової конференції 16–18 березня 2000 р.* – Чернівці, 2000. – С. 48).

<sup>2</sup> *Формозов А. А.* О наскальном рельефе близ с. Буша в Поднестровье // *Советская археология.* – М., 1968. – № 2. – С. 107.

<sup>3</sup> В. Антонович, а за ним деякі інші автори, порою каменю помилково визначив як граніт (див.: *Антонович В. Б.* О скальных пещерах на берегу Днестра в Подольской губернии // *Труды VI археологического съезда в Одессе (1884 г.)*. – О., 1886. – Т. 1. – С. 98).

<sup>4</sup> Твердження І. Винокура про те, що на світлині обрамленої таблиці, відзнятої 1991 року, та на естампажі, знятому з тієї ж таблиці 1987 року, «видно залишки рядків напису і, зокрема, добре проступає початок слова останнього рядка Оль...» (див.: *Винокур І. С.* Дослідження Бушанського скельного комплексу... – С. 124–125), на жаль, не сповна відповідає дійсності. До речі, згаданий естампаж був виготовлений автором цих рядків із власної ініціативи й зберігається в його приватному архіві.

<sup>5</sup> *Труды VI археологического съезда в Одессе...* – С. 99, 145. – Табл. 3.

<sup>6</sup> *К. М[ельник].* Путевые очерки Подолия (окончание) // *Киевская старина.* – [1885]. – Год четвертый. – Т. XIII, декабрь. – С. 679.

<sup>7</sup> У своєму польовому щоденнику В. Антонович, описуючи бушанський рельєф, жодним словом не обмовився не лише про напис, а й про обрамлену таблицю, хоча на схематичному рисунку рельєфу її таки відтворив (див.: *Антонович В. Б.* Дневник раскопок курганов 1874–86 гг. – Институт рукопису НБУ ім. В. І. Вернадського НАН України, ф. I, од. зб. 7892, арк. 65–65 зв.). У рукопису та друкованому тексті своєї статті про давні печерні комплекси Середньої Наддністрянщини, автор таблицю («рамку») на рельєфі вже згадав, висловивши припущення щодо її пізнішого – порівняно зі скульптурним зображенням – походження, однак про напис «у рамці» жодним словом таки не обмовився (див.: *Антонович В. Б.* О скальных пещерах на берегу Днестра в Подольской губернии (рукопис). – ЦДІА України (Київ), ф. 832, оп. 1, од. зб. 22, арк. 1–21; *Його ж.* О скальных пещерах на берегу Днестра в Подольской губернии // *Труды VI археологического съезда...* – С. 99). Проте мало ймовірно, аби названий учений не помітив напису, адже його супутниця К. Мельник згадала про нього у своїй публікації. Вочевидь, помилкове визначення часу появи «рамки», зумовило не увагу вченого

до напису як до джерела історичних відомостей про пам'ятку.

<sup>8</sup> У редакційній примітці В. Щербаківського до повідомлення про бушанський рельєф, вміщеної в альбомі Д. Щербаківського «Українське мистецтво II. Буковинські і галицькі деревляні церкви, надгробні і придорожні хрести, фігури і каплиці» (К.; Прага, 1926. – С. XXX) мовиться: «На жаль, напис бушанського рельєфа не вийшов на фотографії проф. В. Антоновича, і сам проф. В. Антонович не був у змозі визначити характер букв. Отже, з огляду на велику історичну важність цього пам'ятника, доконечне треба би було послати туди наукову експедицію для точного перефотографування рельєфа в різні часи дня при різних освітленнях, і особливо для фотографування деталей, напису, і півня окремо, і для зарисовки тих деталей, які на фотографії вийти не можуть. Ще ліпше зробити з цілого рельєфа паперовий стерео-негатив [...]».

<sup>9</sup> *К. М[ельник].* Зазнач. праця.; *Формозов А. А.* Зазнач. праця. – С. 107; ін.

<sup>10</sup> Позиція С. Висоцького, якому була відома проблематика бушанського рельєфу і який визнавав напис на таблиці за такий, що втрачений, що не читається, відома нам у викладі В. Березяка. Останній мав із названим дослідником на цю тему розмову 1991 р. (див.: *Березяк В.* Буша. Новий погляд на історичне минуле. К., 2002, с. 77 (комп'ютерний набір)).

<sup>11</sup> *Спицын А. А.* Археологические раскопки. – М., 1908. – С. 84.

<sup>12</sup> *Спицын А. А.* Зазнач. праця; *Его же.* Разведки памятников материальной культуры: Пособие для краеведов. – Ленинград, 1927. – С. 119.

<sup>13</sup> *Строева А.* Знахідка в Буші // *Радянська Україна.* – К., 1966. – № 193 (13671). – 20 серпня. – С. 4.

<sup>14</sup> Таким визначенням (поняттям) неодноразово послуговувався В. Даниленко під час розмов з автором цієї статті.

<sup>15</sup> В. Данилеко озвучував нам свою версію в двох варіантах: зі словом **есмь** і без нього.

<sup>16</sup> *Забашта Р. В.* Рельєф з Буші – видатна пам'ятка давньослов'янської скульптури // *Народна творчість та етнографія.* – 1983. – № 6. – С. 59.

<sup>17</sup> *Строева А.* Зазнач. праця

<sup>18</sup> Літопис руський за Іпатським списком / Пер. з давньорус. Л. Є. Махновця. – К., 1989. – С. 14.

<sup>19</sup> *Строева А.* Зазнач. праця; *Забашта Р. В.* Рельєф з Буші... – С. 58–59; *Його ж.* Гіпотези і факти про рельєф села Буші // *Жовтень.* – 1983. – № 7. – С. 135–136.

<sup>20</sup> Свою версію В. Даниленко висловив автору статті в приватних розмовах.

<sup>21</sup> На це своє спостереження дослідник неодноразово вказував автору статті під час розмов на тему походження бушанського рельєфу.

<sup>22</sup> Означене прясельце з ім'ям Миробог дослідник демонстрував нам особисто.

<sup>23</sup> Світлини, прорисовки та пояснення до них надані автору статті В. Даниленком під час особистого спілкування упродовж 1981–1982 рр.

<sup>24</sup> Літопис руський за Іпатським списком. – С. 22,

24. Огляд версій про владний статус Олега (Віщого), рік його смерті та початок правління Ігоря див. у книзі: Войтович Л. Княжа доба на Русі: портрети еліти. – Біла Церква, 2006. – С. 203–211.

<sup>25</sup> Із новіших оглядів цих джерел див.: *Брайчевський М.* Походження слов'янської писемності. – К., 1998. – С. 19–40. Див. також: *Висоцький С. О.* Київська писемна школа X–XII ст. (До історії української писемності). – Л.; К.; Нью-Йорк, 1998. – С. 11–50; *Медынцева А. А.* Грамотность Древней Руси. По памятникам эпиграфики X – первой половины XIII века. – М., 2000. – С. 21–33, 93–95, 202–207, 230–255.

<sup>26</sup> *Винокур І. С.* Дослідження бушанського скельного комплексу // *Археологія*. – 1994. – № 3. – С. 124–125, 127–128, 131; *Його ж.* Черняхівська культура: витоки і доля. – Кам'янець-Подільський, 2000. – С. 137–139.

<sup>27</sup> *Винокур І. С.* Дослідження бушанського скельного комплексу. – С. 131.

<sup>28</sup> *Степовик Д.* Скарби України. – К., 1990. – С. 28.

<sup>29</sup> *Формозов А. А.* О наскальном рельефе... – С. 106; *Його ж.* Про наскальний барельєф поблизу с. Буша в Подністров'ї // *Матеріали Другої Подільської історико-краєзнавчої конференції*. – Л., 1968. – С. 112; *Його ж.* Еще раз о наскальном барельефе у с. Буша в Поднестровье // *Археологія*. – 1994. – №3. – С. 137.

<sup>30</sup> *Антонович В. Б.* О скальных пещерах на берегу Днестра... – С. 99.

<sup>31</sup> *Формозов А. А.* О наскальном рельефе... – С. 107–109; *Його ж.* Про наскальний барельєф... – С. 112–113.

<sup>32</sup> *Березяк В. В.* Бушанський скельний рельєф //

*Археологія*. – 1994. – №3. – С. 114–115. – Рис.2.

<sup>33</sup> Там само. – С. 115–116.

<sup>34</sup> *Забашта Р. В.* Рельєф з Буші... – С. 58–59; *Його ж.* Гіпотези і факти... – С. 135–136.

<sup>35</sup> Див., напр.: *Киевская Псалтирь 1397 года из Государственной Публичной библиотеки имени М. Е. Салтыкова-Щедрина в Ленинграде [ОЛДП F 6].* – М., 1978. – Л. 57; *Щелкина М. В.* Болгарская миниатюра XIV века. Исследование Псалтыри Томича. – М., 1963. – С. 64–65. – Табл. IX (18).

<sup>36</sup> *Забашта Р.* Бушанський рельєф: гіпотези і факти (до проблеми атрибуції) // *Третя академія пам'яті професора Володимира Антоновича: 11–12 грудня 1995 р., м. Київ: Доповіді та матеріали*. – К., 1995. – С. 316–319, 321.

<sup>37</sup> Пор., напр., графічні ілюстрації із зображенням св. вмч. Параскеви та св. прп. Антонія Печерського, що містяться у книзі Лазаря Барановича «Трубы на дни нарочитыя праздников...» (Київ, 1674 р.) (див.: [Баранович Л.] Трубы на дни нарочитыя праздников... – К., 1674. – С. 49 зв, 236; Украинские книги кирилловской печати XVI–XVIII вв.: Каталог изданий... – [М., 1981]. – Вып. II. – Т. 1. – С. 20–21, 215 (№ 1475), 230 (№ 1505)).

<sup>38</sup> Крім названих версій, існують ще деякі, висловлені в літературі навколонаукової сфери, які лишаємо поза увагою (див., напр.: *Асов О.* Славянские руны и «Боянов гимн». – М., 2000. – С. 354–360; *Його ж.* Атланти, арии, славяне: История и вера. – М., 2000. – С. 388–390; *Брюнеткін Д.* Загадкове минуле Поділля (філоетнологософічне дослідження). Збірник статей. – Вінниця, 2007. – С. 34–35.

## SUMMARY

Here we have an overview of versions of graphic symbols' recognition and the superscription interpretations by various authors, notably: A. Spitsyn, who interpreted the superscription as a Greek Medieval text; V. Danylenko, who dated the superscription to the 9<sup>th</sup> century, before the appearance of the Cyrillic characters; A. Formozov, who suggested the text to have appeared at the beginning of the 16<sup>th</sup> century; V. Berezyak,

who recognized the superscription as a Polish text (1524).

Earlier the author of the article suggested that the tablet contained the 2<sup>nd</sup> verse of the 41<sup>st</sup> psalm.

Bad condition of the superscription caused many views. The author offers a few guidelines to interpret all versions and presents a new correct recognition and interpretation of the superscription.



## СИМВОЛІКО-АЛЕГОРИЧНИЙ КОНЦЕПТУАЛІЗМ Т. ШЕВЧЕНКА: ІНТРОСПЕКТИВНА СЕРІЯ «ТЕЛЕМАХ – ДІОГЕН»

*Леся Генералюк*

Відома думка ряду дослідників про Шевченка-художника як малоекспресивного та невиразного, порівняно з Шевченком-поетом, встигла стати аксіомою<sup>1</sup>, і, хоч як це не прикро, з різних причин усебічне макротекстуальне наукове освоєння його образотворчої спадщини здійснювалося досить рідко. Для освоєння образотворчо-словесного макротексту Шевченка можна застосувати методологію різних мистецтвознавчих шкіл. Найприйнятнішою може виявитися іконологія, що пропонує інтерпретацію мистецького твору в широкому культурному дискурсі, найперш у літературному, й назагал, за Ж. Базеном, розглядає твір мистецтва як «образ, що говорить», і таким чином вербалізує сенси<sup>2</sup>.

Не вдаючись в історію мистецтвознавчого шевченкознавства ХХ ст., яке мало свої специфічні етапи й особливості розвитку, слід відзначити: за півтора століття, що відділяє будь-який мистецький твір Шевченка від його сучасного реципієнта, було змінено, а для сьогоденного пересічного глядача майже втрачено мовний код класичного живопису, яким користувався Шевченко.

Образно кажучи, Шевченко-художник до нас промовляє латиною. Більше того – він, послуговуючись мовою мистецтва свого часу, як новатор уже ускладнював, змінював її, експериментував, адже був упевненим, працюючи в мистецтві, як і в поезії, «на майбутнє», що його багаторівневі твори будуть прочитані. І приймаючи Шевченка-художника як рубіжне явище в мистецтві – на перетині академізму, романтизму, реалізму, слід пам'ятати, що він, зберігаючи коди різних культурних епох, маючи свій стиль і свою систему образів, має і той особливий персональний код, оригінальний, відмінний від інших у світовій культурі, який поєднує образо-

творче мистецтво й літературу. У цьому сенсі його мистецькі твори, як і літературні, є інтертекстами (за термінологією Ю. Крістевої, Р. Барта), котрі не можна зводити до проблеми джерел і впливів, адже в них поєднано «уривки кодів, формул», «безсвідомих або автоматичних цитат», «тексти попередньої культури і тексти культури, що оточує», походження яких важко встановити<sup>3</sup>. І той факт, що Шевченко широко користувався ними, вимагає їхнього хоча б часткового освоєння.

Розгляд проблем наративності за допомогою зображення, співмірності візуального образу, так званої тілесності видимого, «мови форм» (Ю. Даміш) із закладеним Шевченком символічним претекстом, що піддається вербалізації, слід здійснити й з огляду на наявні стереотипи однолінійного освоєння мистецьких творів поета-художника. Воно й досі відбувається під кутом зору літературознавчого й атрибутивно-мистецтвознавчого шевченкознавства, для якого мистецькі твори поета – передусім данина професії в руслі модифікованого україноцентричного, ближчого до передвижників, та все-таки консервативного академізму.

Але в академізмі, як і в мистецтві взагалі, зображення не було простою копією, міметичною ілюзією природи. Зображення завжди має, крім зовнішньої «мови форм», глибинну інтенцію думки, інтеріоризоване узагальнення, образ автора, врешті, прихований філософський зміст і здатне підводити, наштовхувати, скеровувати глядача до вищої ідеї, котру воно й репрезентує. Власне, з такої позиції варто сприймати більшість творів Шевченка.

Ідеться, ясна річ, не про зображальність окремих портретів чи окремих пейзажів, мета яких – емоційний вплив на глядача через красу людини й природи, а про концептуальність Шевченка-художника, ви-

користання ним у своїх творах, «оформлених духом речач» (Зіммель), прийомів мистецтва для створення значущих образів-концептів<sup>4</sup>. Причому останні, за Ю. Дамішем, формуються не на семіотичному, а на семантичному рівні, і, завдяки поетичній універсальності мови образотворчих символів, художник конвенціалізує візуальний аспект образу (лінії, форма, колір) у теми, які дають можливість необхідного йому алегоричного, історичного прочитання<sup>5</sup>.

Шевченко зріс на класичній традиції символіки й алегоризму візуальних мистецтв, на тих принципах, нормах, засобах і методах, котрі були викристалізовані зусиллями інших творців, і котрі вкупі з мегатекстом літератури (української в тому числі) сформували його систему образів. Також, очевидно, він користувався в майстерні Брюллова аналогом «Іконології» Ч. Ріпи – «Иконологическим лексиконом» видання 1763 року, який для російських художників-академістів слугував «словником»<sup>6</sup>. Таким чином, адекватна інтерпретація його мистецьких образів передбачає і їх поетапний розгляд: 1) на рівні зовнішньої форми; 2) на вторинному зовнішньому рівні, який включає ідентифікацію сюжетних мотивів з алегоріями або інтертекстом, а часто й колом літературних текстів, які здатні висвітлити той чи інший образ; 3) на внутрішньому, асоціативному рівні інтерпретації *Kunstwollen* – концепту-ідеї як «художньої волі» (А. Рігль), де найсуттєвішим буде визначення символічної цінності мистецького феномену.

Слід наголосити, що у своїй мистецькій творчості Шевченко більше дотримувався правил пластичних мистецтв, аніж неписаних правил літератури, яка в той час, у XIX ст., була схильна розширювати арсенал своїх засобів за рахунок інших видів мистецтва – гіпотипозис, екфразис, музикальність, натуралізм (до фотографічності), фантастика, сценічність тощо були органічними компонентами літературної творчості. В образотворчому мистецтві кардинальні зміни стилю відбувалися вже після Шевченка, тому його як етапне явище варто сприймати новаторським стосовно тем і способів їх подання та консерватив-

ним у загальному технічно-виконавчому підході. Виконуючи технічні приписи академізму, він меншою мірою слідував його канонам стосовно тематико-ідейних вимог, а насамперед впроваджував оригінальну концепцію зображальності. Вона полягала в явленні через символіко-алегоричні образи – звично використовувані малярством образи реального світу з прихованими смисловими акцентами – певних ідей, душевних станів, особистісної картини світу, котра і в поезії, і в прозі, і в мистецтві має одні сенсові наповнення, одні орієнтири – мікро- і макрокосм з Україною в центрі.

Власне, ведучи мову про узагальнюючу метафорику поетичних образів Шевченка, побудовану за принципом розгорнутих мисленнєвих асоціацій (Франко), слід враховувати особливості (й витоки) зображальної алегоричності й символіки Шевченка-художника, котрі корелюють з літературною розповіддю. Не випадково, зіставляючи картину «Катерина» з жанровими композиціями П. Федотова й В. Штернберга, П. Білецький підкреслював, що «у них – жанр, у нього [Шевченка. – Л. Г.] – мова символів»<sup>7</sup>.

Осмыслиючи в цій розвідці специфіку іконічних образів серії «Телемах – Діоген» (1856), побіжно торкнемося її джерел. Останні нескладно відшукати у традиції культурної інверсії класичного європейського мистецтва, що полягає в постренесансному зображенні абстрактного, небесного через земне. Окрім впливів Ренесансу й класицизму, суттєву роль відіграла відома Шевченкові традиція українського іконопису, так звана літературність багатьох ікон, де символи орієнтували на процес «читання»<sup>8</sup>, причому ця розповідність, яка з часом удосконалювалася й вела до ускладнення сюжету, спричинила відтворення на іконах світських мотивів і побутових рис.

Шевченко з дитинства увібрав загальний принцип іконопису вести в алегоричній формі розповідь про діалектику людського життя. Уміючи сприймати релігійні зображення за їх сюжетами, другорядними деталями, що вже у XVIII ст. лапідарний біблійний текст подавали як багатослівне оповідання, Шевченко використав цей

принцип у своїх сепійних серіях. Символічні композиції в українському іконописі ще з XV–XVII ст. характеризувалися різноманітністю та складністю сюжетів, не випадково дослідники відзначали, що «ікона часто перетворювалася в цілі живописні поеми»<sup>9</sup>. Принцип синтезу словесного й зображального начал, активно представлений в українських іконах<sup>10</sup>, використано Шевченком неодноразово: він зберіг на рівні підсвідомості й у пам'яті своєрідне кліше українських ікон-поем. Зазвичай у їхньому центральному полі містилася головна постать – святий чи апостол, якому було присвячено ікону. Вона подавалася завжди візуально більшою, аніж постаті другого плану, інколи й гіпертрофовано збільшеною<sup>11</sup>. Шевченко інтерполював цей принцип посиленої значимості головних постатей, як і принцип іконописного ієратизму, в «тексти» своїх численних сепій.

Лінія, що йшла від іконопису та українських стародруків, була підтримана (щодо Шевченка) й загальною тенденцією епохи, скерованою на вираження в конкретних чуттєвих образах істин субстанціональних (адже «символ і символіка були надзвичайно важливими компонентами романтизму», відтак «образ, твір у цілому були найчастіше відтворенням не стільки завершеної реальності, скільки відображенням того, що безпосередньо зображенню не піддавалося і мовою епохи називалося “універсальним”, “безкінечним”, “субстанціональним” тощо»<sup>12</sup>), та певною школою. Вплив Брюллова-синестетика – безсумнівний. Шевченко бачив «кухню» його блиску й перемог, його задуми синестезійних полотен, що мали метою унаочнювати аспекти полімодального комплексного світовідчуття, врешті, він спостеріг і перейняв схильність учителя до акцентуації алегоризму. Жанр алегорії особливо приваблював Брюллова в кінці 1830 – на початку 1840-х років, вважає О. Гаврилова. Він проявився в декількох рисунках та ескізах художника: «Алегорія Риму», «Затемнення сонця», «Всенищівний час», «Діана на крилах Ночі», хоча жодна із задуманих алегорій в картини не втілилася<sup>13</sup>.

Шевченко згадав у повісті «Художник»

одну з лекцій учителя на тему всепоглинаючого часу, настільки збагачену сенсами й цитаціями, що, пише він, «я тільки тепер почувствовав и понял символическую статую Сатурна, пожирающего детей своих». Дійсно, помітне тяжіння до символіки й алегоризму – одна з характерних рис Брюллова, котрий ще з часу свого навчання в Петербурзькій академії мистецтв був членом масонської ложі «Обраного Михаїла»<sup>14</sup>, а пізніше, не зважаючи на дану в 1822 році обіцянку «не належати до жодного таємного товариства», назавжди залишився прихильником ідей ордену, втілюючи в мистецтві іконографію масонських доктрин (специфічні символи, знаки, композиційні прийоми є в полотнах «Піфферарі перед образом Мадонни» (1825), «Останній день Помпеї» (1833)<sup>15</sup>.

Після повернення з Італії Брюллов приятелював із багатьма членами масонських лож, у тому числі з В. Жуковським, М. Вієльгорським, Ф. Толстим, котрі сприяли й Шевченкові. «Весь романтизм був вихований у тіні теософії, черпаючи з неї уявлення про... прилучення до таїн Універсуму», – вважає історик російського мистецтва В. Турчин<sup>16</sup>. Отже, якийсь час молодий Шевченко, судячи з усього, був під впливом яскравих думок російської аристократії про духовне оновлення й оновлення світу, про синтез усіх знань та єдність душі зі світовим духом. Брюллов утілював окремі езотеричні кліше у своїй малярській практиці, навчав своїх учнів бачити внутрішнім, духовним, зором. Щоправда, від початків стійка (і в багатьох сенсах сформована) картина світу Шевченка сприяла тому, що він, віддавши пріоритет національному, родовому, відмежувався від космополітично-абстрактних ідей масонства, які так чи інакше все ж сприймав у святилищі Брюллова. Тому його відомий колоритний пасаж про «изящно-роскошную» майстерню, в якій він, учень великого майстра, бачив «знойную дикую степь надднепровскую», «усеянную курганами», та «мученические тени наших бедных гетманов» (Щоденник, 1 липня 1857), – радше зріле, а головне, свідомо задеклароване відмежування від масонських теософських ідей (включно

з «німецькою філософією»), які володіли тоді умами російської аристократії.

При цьому варто враховувати, що Шевченко перейняв у Брюллова співмірні з традиціями українського іконопису загальні зображальні підходи, зокрема символізм, художній принцип подачі та суто мистецьке оформлення первинного задуму-концепту. Період його учнівства й «благоговійного» осягнення мистецтва збігся з періодом особливого потягу Брюллова (не без впливів друзів – членів таємних лож) до специфічних алегоричних композицій. У російському мистецтві того часу алегоризм, загалом характерний для малярства ХІХ ст., дійсно набув поширення завдяки впливам масонів та їхній традиції розділяти мистецтво «профанне», або «зовнішнє», звернуте до невтаємничених, та «внутрішнє», доступне членам таємних лож<sup>17</sup>. Брюллова приваблювали алегоричні образи їхньою здатністю виражати абстрактні («отвлеченные») ідеї посередництвом креативного застосування міфологічних і символічних персоналіфікацій, можливістю свободи уяви й необмеженим простором для гри фантазії. Він, «пламенный поэт и глубокий мудрец-сердцеведец, облакал свои выпретенные светлые фантазии в формы непорочной вечной истины» (Щоденник, 12 липня 1857), тобто в досконалі природні форми.

Таким чином, Шевченко перейняв у вчителя не лише кредо «ані кроку без натури» (це зазвичай підкреслюється для репрезентації Шевченка як художника-реаліста), а й світоглядні схеми творення образу, принцип цілісного підходу до образної системи мистецького твору. Образи, засвоїв він, мають делегувати поняття й ідеї на різних смислових рівнях, причому центральний образ-тема істинного твору мистецтва покликаний нести найбільше алегоричне навантаження, власне, твір (тут спрацював і канон академізму), поза предметом зображення, завжди втілював Ідею.

Засвоєний Шевченком-художником принцип алегоризму й символізму варто було б назвати «принципом нелінійності». Термін указує на те, що мистецькі образи Шевченка, створені на межі між алегорією та символом, разом із властивою йому по-

етизацією та ліризмом – мають не один семантичний рівень прочитання, а декілька, які слід розшифровувати. Вірогідно, саме тому його мистецька спадщина є практично terra incognita в шевченкознавстві, а більшість відкриттів, можливих за умови знання специфічної мови образотворчого мистецтва, ще попереду.

Запропоноване тут нелінійне прочитання мистецьких творів Шевченка як «текстів» базується на синтезі інтерпретаційних ключів: Шевченко-художник, з одного боку, продовжував іконографічну традицію «вбудовувати» ідеальне в матеріальне, де головними інструментами слугують лінія, колір, об'єм, перспектива. З другого – Шевченко-поет осмислював, а інколи й оформлював у слові таку схему творення. Окрім того, для художників, як відомо, характерна здатність проникнення крізь видиме, що підлягає зображенню. Вона й розкриває глибинні сенси видимих речей, і висвітлює сутність самого мистця. Популярна в той час фраза К.-Д. Фрідріха: «художник повинен рисувати не просто те, що він бачить перед собою, а те, що він бачить у собі»<sup>18</sup>, стала аксіомою.

Так, самоаналіз і самоосягнення ізолюваної душі є особливо відчутними в бездоганних з художнього боку композиціях серії «Телемах – Діоген». У ній, окрім евангельських і агіографічного мотивів, що служать претекстом розгортання інтроспективних асоціацій («Благословіння дітей», «Самарянка», «Св. Себастьян»), присутні й літературні («Робінзон Крузо»: джерело – однойменний роман Д. Дефо (1660–1671), «Телемах на острові Каліпсо»: джерело – роман Ф. Саліньяка де Фенелона «Пригоди Телемака, сина Уліссового» (1699), міфологічні («Нарцис та німфа Ехо») та історико-літературні («Мілон Кротонський», «Умираючий гладіатор», «Діоген») ремінісценції. Незважаючи на те, що одна із сепій циклу («Киргизка») створена поза якимось відомим словесним джерелом, ця серія у своїй смисловій єдності є яскравим прикладом мистецького інтеракціонізму.

Попри алюзивні відсилання до джерел (Шевченко проставив номер і назву на кожному рисунку), серія не є набором ілюстра-

цій до конкретних літературних творів, а, радше, іконічним аналогом медитативно-інтроспективної лінії в літературній творчості самого автора. Серію можна вважати свого роду алегоричним інтровертивним атитюдом особистості, який піддається прочитанню завдяки низці вказівок автора.

Послідовність аркушів має суттєве значення: індивідуальний атитюд розгорнутий у часі, і співвідношення окремих автобіографічних сюжетів із сюжетами композицій є очевидним. Тому описувати серію як окремі, спонтанно створені самоідентифікативні образи, що в деяких випадках є ілюстраціями літературних творів («чудовою ілюстрацією» до лермонтовського «Умираючого глadiatorа» названо, зокрема, однойменну сепію<sup>19</sup>), як міркують деякі дослідники, наприклад С. Раєвський, навіряд чи правомірно: «Нумерація і написи рукою Шевченка на зворотах сепій аж ніяк не означають, що вони пов'язані єдиною ідеєю. Щонайбільше вони можуть свідчити про виконання їх в один якийсь період життя і творчості Шевченка»<sup>20</sup>.

Образ «внутрішньої людини» в її визначальних сутнісних проявах, що завжди співмірюється мистцем з «образом Божим» – та загальна ідея, котра водночас є і «відбитком серця художника» (О. Роден), тут пов'язує новозавітні алюзії, агіографічні, міфологічні, літературні джерела в єдиний полісемантичний метатекст серії. Тому в ній можна вловити й певну притчевість. Однак, враховуючи те, що інтерпретація у словесних формулах творів образотворчого мистецтва зазвичай мінімалізує обшир концепту, запропонованого художником, лише намітимо деякі напрямні можливого прочитання, представивши варіанти рецепції.

Автобіографічність та часовий аспект розгортання атитюду особистості як структурні чинники серії «Телемах – Діоген» мають символічне втілення в образах центральних героїв першого та останнього аркуша: гордовитий недосвідчений юнак, спадкоємець царя-героя, і старий філософ, персоніфікація мудрості, котрий, за Юнг'ом, є «символом духовності та життєвої сили індивіда, коли його свідомість сповнена ясності та розуміння»<sup>21</sup>. Телемах уособлює

юність, незрілість, власне, й саморецепцію молодого, уже вільного від кріпацтва і будь-якої опіки Шевченка – сина героїчного народу. В історії Троянської війни образи немовляти Телемаха й Одиссея були пов'язані. Одиссей «у конічній шапці, яку носили містагоги, переорював поле, причому кожна борозна, засіяна сіплю, означала даремно прожитий рік», – а зупинився він, як відомо, на десятій борозні<sup>22</sup>. Можливо, що тут (код – головний убір Телемаха) подано і вказівку на час: «вирішальний бій має відбутися через десять років»<sup>23</sup>, – власне, на заслання. Дещо пасивна, інфантильна особистість перебуває в очікуванні розгортання подій у гроті (який у грецькій традиції був місцем захисту і культу<sup>24</sup>, а водночас і місцем переховування переслідуваних владних осіб і легендарних постатей<sup>25</sup>). Це лише підкреслює її атомарне світовідчуття, відмежованість від світу, певну замкнутість. Символіка гроту може також стосуватися й ширшої ретроспективної саморецепції Шевченка, в тому числі символізувати й брюлловську майстерню.

Важливим акцентом, позначеним світловим контрапунктом стосовно склепіння гроту, є чарівна муза-німфа – ідея мистецтва. Відомо, що образ Телемаха у творі Фенелона пов'язаний з ідеєю прекрасних мистецтв<sup>26</sup>, тому ймовірно, що тут Шевченко візуально репрезентував і особисту, з малих літ, відданість мистецтву. З м'яким жартом представив він і контекст «езотеричних пошуків» російських аристократів, у колі яких перебував завдяки Брюллову: як і кістки (атрибут *vanitas* – марноти світу, одна з яких нагадує циркуль, символ масонства), так і рослини, і муза розташовані тут на одній лінії. Ще один символічний зріз – семантика імені героя (від грецьк. *tele* – далеко та *machomai* – битися, воювати, тобто «той, що воює здалеку», «той, що разить на відстані»), як і відірваність його від рідної Ітаки, – вказує на асоціативне поле, породжене питомо шевченківськими концептами чужини (Петербург, Казахстан) та України, ради якої й «воює».

Сепія «Робінзон Крузо» – інваріант концепту чужини, але тут домінує ідея ментальної сили, самоствердження, освоєння

знань, пошуку шляху. Полишений сам на сам індивід мужніє, задумується над сенсом буття; це й самоосвіта, самостійність, опора на власні сили. Тема відлюдництва як тема кристалізації особливої духовної сили, поширена в апокрифах, у релігійному та класичному мистецтві, була знайома Шевченкові: ермітажне полотно ван Дейка «Відлюдник, що молиться» (1660-ті); гравюри Л. Тарасевича до «Патерика Печерського» (К., 1702) «Єремія Прозорливий», «Лаврентій Затворник», основні мотиви яких – вхід у печеру<sup>27</sup>, обрамлений рослинністю, череп, кістки (у другому творі) – зберігаються в цій серії, як і присутнє в гравюрах «Патерика» відчуття застиглому часу. Книга може бути і вказівкою на літературну творчість автора, адже у процесі індивідуалізації Робінзон писав щоденник. У Шевченка немає прямих поетичних відсилочок на кшталт «Часто я самотній, ніби Крузо» (В. Симоненко), однак, поза сумнівом, іконічна репрезентація концепту вигнанця, самотності, туги, смутку за батьківщиною, своєрідної духовної робінзонади, – не що інше як візуалізація численних лейтмотивів поезії та прози, представлених, для прикладу, у болісному питанні: «Як же жити / На чужині, на самоті? / І що робити взаперті?» («Самому чудно. А де ж дітись?»).

У літературних сюжетах, від яких мистець відштовхнувся в перших двох сепях, герої перебувають на острові. Двічі підкреслена тема острова, який утілює закон поляризації, розмежування на два світи<sup>28</sup>, у контексті Шевченка – життя до... та після... (до викупу з кріпацтва й після звільнення; до Академії й після вступу до неї; до заслання і після нього) – має й інші аспекти прочитання, у тому числі суб'єктивної відокремленості. Акцентований образ печери, з якою пов'язаний Робінзон (за Юнгом вона втілює безсвідоме, «у середньовічній символіці – людське серце, духовний центр»<sup>29</sup>, тобто «внутрішнє, що протистоїть світу як невидиме видимому, заміщує дім», а водночас у ній «ховаються від небезпеки»<sup>30</sup>, це, врешті, й «перехід, зв'язок між ясним світом людей і таємничим нутром землі й підземелля»<sup>31</sup>), видається доволі промовистим ключем до загального дискурсу серії.

Подані в наступних аркушах три підкреслено однотипні жіночі образи – екстеріоризація Аніми (К.-Г. Юнг) в її трьох найсуттєвіших іпостасях. Вони символізують материнське начало, поетичну творчість та Україну з певним референтним колом людей («Благословіння дітей»), ідеальне жіноче начало й, можливо, кохання («Самарянка») та жіноче начало побутово-приземлене, так звану прозу буття, а водночас і обмеженість можливого поля прикладення сил неординарної особистості («Киргизка»).

Композиція «Благословіння дітей», ремінісценція з тексту Євангелія (Мт. 19; 13–15), репрезентує масштабний семантико-алегоричний підтекст ідеї призначення мистця, унаочнює усвідомлене знання свого покликання і свого надзавдання. Шевченко зримо представив висловлені в поезії сподівання на те, що його твори потрібні українській нації: «І в сім'ї веселій тихо / Дітей привітають» («Не для людей, тієї слави»). Усі ці «легенькі діти», що «радують одну душу», «злії діти» Трьох літ, діти-думи Перебенді мусять потрапити в руки адресата, яким є Україна (українці). У поетичних текстах часто фігурує образ «мати», «заплакана мати», так само адресне скерування: «В Україну ідіть, діти! / В нашу Україну» («Думи мої, думи мої») – відомий символ «дітей», призначення яких пробудити націю. Особливо ж турбувала доля віршів-дітей на заслання: «А може, тихо за літами / Мої мережані сльозами / І долетять коли-небудь / на Україну... і падуть, / Неначе роси над землею, / На щире серце молодее» («Лічу в неволі дні і ночі»). Мистець побоювався, що заслання «розіпне» його і він не зможе їх відіслати: діти біля правої руки апостола (семантика образів рисунка «Апостол Петро», 1851), він прагнув, попри все, передати їх читачам: «стихи... я все-таки втихомолку кропаю. И даже подумываю иногда о тиснении (разумеется, под другим именем) этих плаксивых, тощих детей своих» (Щоденник, 1 липня 1857).

Водночас образ печальної матері на тлі стіни, на узвишші, при вході в житло, яка благословляє-вказує правою рукою на головну цінність – на немовля в кошику,

пробуджує алюзії не лише на євангельський сюжет, а й на старозавітну історію немовляти Мойсея, виконання місії якого стало можливим завдяки мандрівці в кошику по Нілу<sup>32</sup>, врешті, й на творчість та біографію самого автора. Мати (тут – Аніма) сподівається, що її молитва-прохання про долю дитини буде почутою. Так само автоалюзивною є постать Христа, подана в контражурі на другому плані, й декілька дітей біля нього, котрих він благословляє, – це другий «текст» сепії. Він має аналог у поемі «Марія» та пов'язаний з «текстом» першого плану: «І сидить / І дивиться, о Всесвятая! / Як Син той скорбний спочиває. / Аж ось і дівора біжить / Із города. Його любили / Святе діточки. Слідком / За ним по улицах ходили, / А іноді й на Елеон / До його бігали, малії. / Отож прибігли. – О святії! / Пренепорочніє! – сказав, / Як узрів діток. Привітав / І цілував, благословляя, / Погрався з ними, мов маленький, / Надів бурнус. І веселенький / З своїми дітками пішов / В Єрусалим на слово нове, / Поніс лукавим правди слово!» Паралель «вірші – діти», «слова – діти» є одним із засобів візуалізації невловного процесу поетичної творчості: «З-за Дніпра мов далекого / Слова прилітають. / І стеляться на папері, / Плачучи, сміючись, / Мов ті діти...Любо мені з ними, / Мов батькові багатому / З дітками малими» («Не для людей, тієї слави»).

Попри тематичну подібність (матір, що сидить, дівора, благословляючий Христос, на горизонті – прекрасне сліпучо-біле місто, що викликає алюзії не стільки на Єрусалим, скільки на поетичний троп з «Давидових псалмів»: «І коли тебе забуду, / Ієрусалиме, / Забвен буду, покинутий / Рабом на чужині»), іконічна розповідь включає незмірно більше сенсів. Христа оточує натовп-народ – справа від нього декілька жіночих постатей, зліва, за спиною, чорна маска, алегорія соціуму – «людей лукавих»<sup>33</sup>, але й водночас «перетворень, розкриття усякого подвійного й двозначного існування»<sup>34</sup>. Окрім назви, яка вказує на центральний образ-концепт – «дум-дітей» мистця, рисунок у цілому підносить ідею чутливого серця (жіноцтва, матерів) – умовного адресата дум: у гурті людей третього плану на даху

східної будівлі також підкреслено першість жіночого начала у двох яскраво освітлених постатях попереду (реальне існування такої групи, де жінки у східному одязі на першому плані, неможливе, бо йде врозріз зі східними звичаями). Так само не випадково продубльовано й стіну – материнський символ, «жіночий елемент людства»<sup>35</sup>, який пробуджує біблійні алюзії (за Г. Бейлі) на слова Суламіти з «Пісні пісень»: «Я – стіна».

Символіко-метафоричні образи сепії перетинаються, взаємопосилюються, причому суттєва ампліфікація відбувається завдяки відповідникам у поезії Шевченка, а саме ідеї жінки-матері, всепереможної материнської любові до дитини («Діти! Велика Божа благодать!» («Княжна»); «Любов – Господня благодать!» («Москалева криниця») та ідеї народу (натовп) – «незлюбних праведних дітей» – першочергово українського: «діти в кайданах мовчать», «діти козацькі», «добрі діти», «юродиві діти», врешті запорожці, гайдамаки – «діти», «малі діти», котрим потрібен ватажок. Усі вони складають ту націю, яку внутрішнім зором бачить Шевченко, до якої скеровані його думи-діти та яку, прийде час, Україна-Богоматір благословить, виходячи на перший план історії: «Заплакана мати / Благословить дітей своїх / Твердими руками» («І мертвим, і живим, і ненарожденним»).

Євангельська ремінісценція дещо іншого, глибоко особистісного масштабу – у сепії «Самарянка» з цієї ж серії (див.: Ів. 4; 6–28), де центральною є постать не Христа, а самарянки, котра знову ж таки – втілення сердечності, доброти, співчутливості, милосердя. Головний акцент тут зроблено, радше, не на новоотриманому від Спасителя розумінні християнської любові, а на дієвому поширенні любові й добра. Символічно, що мікрообрази пустелі (верблюди, намети, брили каміння, колючі рослини) «відгороджені» від самотньої постаті Христа на другому плані, власне, фігурою першого плану – жінкою. Досконало з мистецького боку модельована постать казашки з довірливим обличчям, яка дивиться на глядача, одночасно вказуючи очима в бік Христа, – алегорія жіночого життєдайного начала.

Те, що добра душа «самарянки» подала не просто воду, а щось більше для зраненої душі художника (згідно з інтроспективною концепцією серії), а з тим понесла нове знання, свідчать амфори на коромислі. Тут застосовано питомо художній прийом алегоризації: не глек, не відро, а амфора, подібна до кубка з нектаром, який несе Геба в ермітажній скульптурі Канови.

Звісно, тут складно проводити паралелі, кого саме з жінок мав на увазі Шевченко, образ-алегорія є максимально узагальненим, як і автоалюзивна фігура Христа під пальмами (деревами-символами «духовної перемоги»<sup>36</sup>), зануреного в думу й повернутого спиною до пустелі з верблюдами (Азії, Оренбурга), обличчям до гір-горбів, які, швидше, нагадують українські кургани, та фігур, що наближаються до нього – алегоричної ремінісценції трьох філософів-царів. Потік води справа актуалізує різні сенси: тут не лише традиційна ідея «зцілющої» й «живущої» води, а й суто шевченківський динамічний образ часу, який тече хвилиною на глядача: «Течуть собі меж бур'янами / Літа невольничі»; «Літа пливуть... / Пливуть собі стиха» («Лічу в неволі дні і ночі», 2-га і 1-ша ред.) Одне із прочитань – дар животоворящої води з рук «самарянки» – необхідність для спраглої душі, але й він короткочасний, як наприклад, тривання життя трави (супровідний «текст» біля жіночої постаті – будяк-бур'ян) для духу, заглибленого у вічність.

Ідею короткочасності «дару» підтверджує наступна алегорична ремарка серії – аркуш «Киргизка»: і визначеність національності у назві, й приземлено-побутовий антураж довкола моделі слугують концепту реідеалізації. Саму постать уже подано не в окриленій динаміці, а похиленою, в зажурі. Порожній перекинутий глек (не амфора), ступа, мішок, решето, собака, сокіл на ланцюгу, символіка яких легко прочитується, врешті, казахські типажі в їхньому буденному оточенні не залишають сумніву щодо заниження іконографічного образу жінки з попередніх двох аркушів – вони, до речі, не випадково мають півциркульну аркоподібну форму (як відомо, в класичному мистецтві форма творів на релігійну

тему, що в горішній частині завершується півколом-аркою, символізує духовний верх, небеса<sup>37</sup>). Отже, концепт Аніми тут репрезентовано антитетично попереднім зображенням: жінка як персоніфікація авторських безнадійно-тужливих роздумів про марноту життя, безцільність підневільного існування, а перекинутий глек – символ незатребуваної творчості – промовиста репліка в унісон поетичним рефлексіям: «Нігде не весело мені» («Не гріє сонце на чужині»); «Як же жити / На чужині на самоті?» («Самому чудно. А де ж дітись?»); «Думи мої молодії – / Понурії діти, / І ви мене покинули!..» («Невольник»); «Для кого я пишу? для чого? / За що я Україну люблю? / Чи варт вона огня святого?..» («Хіба самому написати»).

Варто відзначити, що символіко-алегоричний текст усіх трьох сепій («Благословіння дітей», «Самарянка», «Киргизка») не вичерпується запропонованим тут нелінійним трактуванням. Тут указано лише один підхід. Це плідна, на нашу думку, рецепція головного жіночого образу в юнґіанському руслі як візуальної репрезентації Аніми – «вічного образу жінки... відтиску або архетипу всього родового досвіду жіночності», одного з найбільш впливових регуляторів поведінки, який водночас є джерелом образів і відкриває доступ до творчості<sup>38</sup>. Концепт Аніми, який у циклі «Телемах – Діоген» Шевченком представлено в трьох іпостасях: благословляючої охоронниці (матері-України), «самарянки», що тамує душевну спрагу, та земної жінки-страдниці нескладно співвіднести з численними подібними образами в поезії й повістях – від образу Марії з однойменної поеми до кузини з повісті «Прогулка с удовольствием и не без морали». Безумовно, ґрунтовний дискурс такого зіставлення із супутнім аналізом креативного впливу Аніми на мистця й поета, розпочатий С. Балеєм і А. Халецьким, можливий лише в контексті окремого дослідження, яке продемонструє, що саме в єдності інтровертних та зримих (школа!) орієнтацій Шевченко досягає і глобальних прозрінь, і цілеспрямованого суґєстивно-емоційного впливу на реципієнта.



Опонує «Киргизці» наступний аркуш серії. Зрілому герою потрібні подвиги, дія, отже, наступний щабель апробації самої – бажання гри, випробування сили, ігнорування небезпеки, відтак тортури внаслідок защемленої з власної вини руки («Мілон Кротонський») – криза самореалізації повного сил та енергії індивіда. Подібні автоасоціативи з образом Мілона є в ермітажних групах Е. Фальконе, очевидно, відомих Шевченкові, адже в обличчі й постаті героя сепії простежуються спільні риси зі скульптурним атлетом в Ермітажі<sup>39</sup>. Образ карикатурного лева має алюзії на абсурдні погрози реальності, які відчув на собі зрілий мистець і поет Шевченко після 1847 року, але він має й ширше тлумачення: «*quaerens quem devoret*» (звір бродить довкола) – так у Біблії характеризується диявол: «Ваш супротивник – диявол – ходить, ричучи, як лев, що шукає жертви кого» (Перше соборне послання св. апостола Петра, 5: 8). Окрім первинного історико-літературного джерела та скульптурного твору Фальконе, літературним претекстом сепії «Мілон Кротонський» може бути й звернена до Наполеона Бонапарта ода Байрона, яка проводить паралель між падінням імператора, його засланням на острові св. Єлени та поразкою велетня-титана. Підкреслимо – претекстом, але аж ніяк не текстом англійського поета, до якого Шевченко виконав ілюстрацію, як помилково вважає Я. Галайчук<sup>40</sup>.

Наступний етап індивідуалізації – самопізнання, самозаглиблення («Нарцис і німфа Ехо»). Вдивляння вглиб себе, в енігматичні сховки власної душі – у прекрасне відображення у воді, де цвітуть водяні лілії, – не що інше, як екзистенціальна проблема самопізнання, поставлена Шевченком, як перед тим і раннім Сковородою у філософському діалозі «Наркіс»<sup>41</sup>. Обидва українські поети – і художник, і філософ – намагаються в однойменних творах осмислити проблеми добра і зла в людині, віднайти її справжню сутність – образ Божий. «Одне зусилля – пізнати себе і зрозуміти Бога, пізнати і зрозуміти точну людину... Адже істинна людина і Бог є те ж саме», – писав Сковорода, ставлячи на перше місце в осягненні світу

якраз самопізнання – головну умову пізнання природи, видимої натури<sup>42</sup>. Його мислитель Наркіс постійно повторює: «пізнай себе», «вслухайся в себе», «знайдеш друга вглибині себе», «вернися в дім твій», «себе знаючі премудрі суть». Кожний підзаголовок трактату Сковороди – повторення формули «знай себе» – наголос на знаннях істин людиною, уподібненою дереву<sup>43</sup>. На одну з багатьох інтерпретацій сквородинських ідей натрапляємо в сучасного філософа В. Ільїна: «Тінь дуба – ось що таке плоть людини, її «твердий корпус», саме ж дерево, сама людина – це прихована її сутність, розгадка якої і є пізнання. Такий філософський парадокс Сковороди»<sup>44</sup>.

Шевченко унаочнив головні образи трактату, зобразивши могутнє дерево, віддзеркалене у воді обличчя Нарциса – воно візуально збільшене й красивіше від «оригіналу». Нарцис, поглинутий пригадуванням себе істинного, забув про себе тілесного, «матеріального», він забув про німфу Ехо – алегорію мистецтва, відкинув сирінгу – символ мелодії-поезії-творчості й трансформованого нерозділеного кохання<sup>45</sup>. Перед Нарцисом, також відторгнутий, лежить тірс – жезл вакханок-менад, діонісійський символ, зазвичай увитий плющем або виноградом<sup>46</sup>, але Шевченко спіралеподібно обвив його не виноградом, а повитцею – травою забуття, тобто тірс є образом забутого минулого. Собака поруч, «істота, яка супроводжує мандрівника і є разом з конем найближчою до людини»<sup>47</sup>, лише відображає інтерпретативне ставлення до події.

Обрамлення аркуша із заокругленими кутами вказує на важливість думки, закладеної в «тексті» цієї сепії – контамінації ремінісценцій з «Метаморфоз» Овідія, «Наркіса» Сковороди та образів-відповідників з медитативної лірики Шевченка, його прози. Власне, Ехо – вказівка на поетичну творчість, адже первинно музи були «надихаючими німфами джерел; вони наділяли людей поетичним талантом, учили їх ритмічним розмірам віршів»<sup>48</sup>. Тим-то можна ствердити, що художник, візуалізуючи тут не лише власні екзистенційні аспекти творчості, а й «філософію серця» духовно спорідненого з ним філософа, специфіч-

ною формою сепії подав ще одну невелику ремарку. Вона стосується його дитинства, уперше явленої «іскри Божої» через саморобні книжечки й орнаменти-куншти на аркушах, куди він «списував Сковороду», – прообраз перших «сигналів» покликання поета-мистця.

Самопізнавана людина, за Сковородою, здатна піднятися до висот духовних. Сепія «Св. Себастьян», як уже зазначалося, уначоює значний еволюційний ривок особистості; факт, що Себастьян був військовим-преторіанцем в армії римського імператора Діоклетіана – також авторемінісценція й додатковий штрих до автобіографічності всього дискурсу серії. У цьому аркуші Шевченкове пізнання свого трансцендентального «Я» сягає вершин філософського узагальнення. Карлос Вальверде, мислитель ХХІ ст., аналізуючи невіддільний від кожного індивіда досвід глибинної самотності, зауважив, що істинне трансцендентальне «Я» людини ніколи не сприймається прямо й безпосередньо, проте людина володіє безперечним досвідом унікальності свого «Я», відмінного від усіх інших, як і досвідом стійкості цього «Я». Власне, своєю серією, а найперше «Св. Себастьяном» Шевченко, як і Вальверде, стверджує: «Я і лише я несу тягар відповідальності за власне існування. Але правда полягає і в тому, що в моменти найглибшої самотності в самому осерді нашої істоти ми відчуваємо безумовну присутність вищого Буття, яке є основою нашого життя. Це Буття нашої власної істоти і того, що св. Августин вражаюче точно назвав *intimior intimo meo* (більш внутрішнім, аніж я сам)»<sup>49</sup>.

Характерно, що серія не завершується іконічною репрезентацією духу, освітленого «безумовною присутністю» Творця. Наступні два аркуші – самоствердження духу в соціумі й максимальне самоосягнення «Я», що відчуває себе частиною людства, але водночас є незалежним від нього<sup>50</sup>.

Літературні покликання на поезію М. Лермонтова щодо аркуша «Умираючий гладіатор» не безпідставні<sup>51</sup>, але, як і в попередніх прикладах, головний образ вірша – лише першоімпульс, відправний момент,

який інспірує масштабну концептуалізацію (зазначимо – як завжди, своєрідну): таку схему творення можна охарактеризувати як стильову ознаку Шевченка-художника. Тут фактично концептуалізується ідея непереможності духу. Слово «умираючий» абсолютно не означає смерті героя серії (за легендою, гине Мілон Кротонський, умирає в міфі Нарцис, умирає Себастьян). Контекстуальний і, що суттєво, репрезентований поза межами іконіки концепт смерті в аркушах є алегорією духовного оновлення, переходу з одного рівня свідомості на інший. Кількаразова метафізична «смерть за кадром» – це, так би мовити, повторена й наголошена ідея еволюціонуючої реконструкції духу, який, внаслідок цілого комплексу зовнішніх дезінтегративних ударів, не гине, а навпаки, утверджує «образ Божий» і, приймаючи вищу волю, стає невідпорно могутнім.

Екстремуми, випробування сприяють тому, що «вмирає» стара внутрішня людина й народжується інша – досконаліша, сильніша. Три іпостасі «гладіатора», представлені у трьох різних чоловічих образах, – це ідея чину міцної духом, зрілої особистості в соціумі (соціум – арена, амфітеатр), яка, незважаючи на тяжкі випробування, бореться. Відомо, що образ гладіатора, наприклад, на полотні «Світочі християнства. Живі факели Нерона» (1877) академіста Г. Семирадського був алегорією нескореного невільника. Це часто підкреслюється дослідниками: «Образ гладіатора, що бореться й гине... став одним з характерних для підневільного суспільства елементів «езопової мови»<sup>52</sup>. Діагональ композиції, умовно проведена постаттю, зображеною в русі на другому плані й продовжена тілом з мечем у руці, відділяє праве поле аркуша, де герой з надією, поклавши зброю, апелює до народу (або до сили вищої).

Гладіатор Шевченка не є переможе-ним, як повержений, приречений на смерть раб у Лермонтова («А он – пронзенный в грудь, – безмолвно он лежит, / Во прахе и крови скользят его колена... / И молит жалости напрасно мутный взор»; «Он презрен и забыт... освищенный актер»; «И кровь его течет – последние мгновенья /

Мелькают...»; «Жалкий раб, – он пал, как зверь лесной»), де він символізує, згідно з поетичною інверсією, європейську гріховну цивілізацію, що стала рабом своїх пороків і дивиться з «сожаленьем» на свою героїчну юність. У Шевченка немає жалюгідних конвульсій у крові, тут – чергове випробування, ситуація вибору. Праве (по діагоналі) поле аркуша, де зображено апелюючого до публіки воїна, означає правоту героя, здатного до дії. Так, усі – Телемах, Робінзон, Христос, Нарцис, Гладіатор, Діоген, – окрім, зрозуміло, Мілона, зображеного у лівому полі аркуша<sup>53</sup>, який унаочнює Шевченкове розуміння небезпеки одиночного бунту в імперії, втілюють дію і шлях індивіда, наповнені сенсами.

Тому, згідно з концепцією серії, котра візуалізує абстрактні явища й ідеї, образ гладіатора – це, радше, зображення-вказівка на інший текст, не лермонтовський, де меч є зброєю духовного рівня<sup>54</sup>, як і щит у руці, а саме текст-настанову апостола Павла про зміцнення духу: «Зодягніться в повну Божу зброю, щоб змогли ви стати проти хитрощів диявольських. Бо ми не маємо боротьби проти крові та тіла, але проти початків, проти влади, проти світоправителів цієї темряви, проти піднебесних духів злоби. Через це візьміть повну Божу зброю, щоб могли видати опір дня злого, і все виконавши, витримати. Отже, стійте, підпрезавши стегна свої правдою, і зодягнувшись у броню праведності, і взувши ноги в готовність Євангелії миру. А найбільш над усе візьміть щита віри, яким зможете погасити всі огненні стріли лукавого. Візьміть і шолома спасіння, і меча духовного, який є слово Боже. Усякою молитвою й благанням кожного часу моліться духом...» (Посл. св. ап. Павла до ефесян, 6: 11–18). Наведена цитата, яка перегукується з численними репліками Шевченка в поезії, прозі, листах, Щоденнику стосовно молитви й віри в найважчі моменти життя<sup>55</sup>, може бути одним із ключів не лише до сепії «Умираючий гладіатор», а й до структурної єдності всієї серії.

Таким чином, літературно-розповідна основа в зображеннях набуває символічного, алегоричного виміру. При цьому вона, за спостереженням К. Шахової, «може бути

оголеною, або завуальованою аналогією до сучасних художникові подій», а сам твір образотворчого мистецтва саме завдяки вкоріненості літературного першоджерела в свідомість поколінь, завдяки розгалуженим асоціаціям має здатність «поглиблювати літературну першооснову, збагачувати її філософськими узагальненнями великої сили»<sup>56</sup>.

Образ філософа-інтроверта, світоглядно близького Сковороді свідомим ігноруванням суспільних умовностей, логічно завершує цю інтроспективну серію. Здатність протистояти темряві закладена в людині, котра поза референтним колом соціуму, поза всіма креатурами матеріального світу, незважаючи на довколишню безглуздість буття, яку символізує бочка<sup>57</sup>, береже світільник віри й глибинне богоподібне «я». Самодостатній концепт зрілості в аркуші «Діоген» однозначно оптимістичний, незважаючи на присутнє зображення сови, «символу темного, похмурого» та водночас символу мудрості й потаємних знань. Цей птах, що цікаво, в одних транскрипціях є провісником лиха й біди<sup>58</sup>, а в Шевченка, за спостереженням В. Куйбіди, «символізує справедливу кару, відплату визискувачам, кривдникам за моральне зло, розпусту, жорстокість»<sup>59</sup>.

У всій серії лише два погляди ведуть діалог з глядачем: індіферентно-питальний Телемаха та стверджувальний, усміхнений мудреця. У стилі філософського жарту Діоген вказує на жука, який повзе на світло (аналог равлика з хоку Басьо, що тихо повзе по схилу Фудзі «вгору до самих висот»), і водночас апелює до глядача, змушуючи його замислитися над пошуком істини. Символічний підтекст аркуша – у легенді про відповідь Діогена Александрові Македонському, захопленому його самодостатністю. Діоген, який особистим прикладом ілюстрував свої ідеї про шкідливість цивілізації й творинь людського розуму, що віддаляють людину від щастя, висловив своє головне бажання великому полководцю: «Не затуляй мені сонце». Подібна незалежність Сковороди дала підставу Шевченкові сказати про нього: «Это был Диоген наших дней, и если б не сочинял

он своих винегретных песень, то было бы лучше» («Близнецы») – як відомо, античний мудрець нічого не писав. З образом Діогена, імовірно, пов'язана й саморецепція Шевченка, котрий почувався старшим за свій вік: у листі від 15.11.1851 р. до вченого-зоолога А. Головачова він подав автопортрет-гіпотипозис: «Вспоминайте иногда курного лысого старичка в белом кителе» (поетові тільки 37 років). Таке ж словесне самозображення і в листі до А. Козачковського від 14.04.1854: «далеко десь старий, лисий усатий салдат молиться Богу» (автору 40 років).

Надзвичайно глибока у філософському сенсі, високохудожня серія «Телемах – Діоген», алегоричні образи якої майже всі почерпнуті, за традицією академізму (врешті, так заповідав Брюллов), з біблійної, античної історії, міфології та літератури, є візуальною репрезентацією духовних шукань Шевченка (ще раз підкреслимо: не виключені й більш узагальнюючі прочитання). «У циклі «Телемах – Діоген», – вважав Б. Бутник-Сіверський, – виразно відчувається і академічна тематика, і академічна манера письма»<sup>60</sup>. Подібну алегоричну серію про шлях душі-Психеї виконав академіст Ф. Толстой. Його ілюстрації до поеми Богдановича «Душенька» (1820–1833), контурні рисунки в антикізованому стилі, викликали захоплення поціновувачів, їх визначали як «чарівні», «виняткові за своєю красою й привабливістю»<sup>61</sup>. Зауважимо, що художній рівень серії Шевченка, безумовно, вищий, порівняно з творами його покровителя. Бездоганно пророблені в академічній традиції торси з мінімумом драпірувань, котрі також викликають євангельські алюзії («підперезавши стегна свої правдою»<sup>62</sup>), далекі від рафінованої ідеалізації постатей у серії Толстого. Проте дотримання основних канонів академізму – сюжети з античності та новозавітної історії, продуманість композицій, м'які й водночас скульптурно прорисовані об'єми предметів, досконале напівоголене тіло – хоч і очевидний, але не головний чинник десяти аркушів циклу «Телемах – Діоген». Експерименти зі світлом, лірична напруга, як і питомо шевченківський індивідуалізм, його інтроспекція та

бунт проти влади, закладені в образній системі творів, а також нетривіальна символіка серії – ось що підносить ці твори на вищий, порівняно з академізмом, експресивно-романтичний ступінь.

Емоційний алгоритм серії дав підстави назвати її «Сюїтою самотності», хоча музичний аспект присутній і в багатьох інших мистецьких творах Шевченка. Поза вживанням незрозуміло чим зумовленого терміна «сюїта» (як музичний твір сюїта включає контрапунктні елементи, а контрастуючих частин у циклі Шевченка немає, навпаки, всі аркуші пов'язані ретроспективно-оціночною інтенцією самоаналізу, вони розширюють зміст один одного, ведучи мову про долю автора), привертає увагу слово «самотність». Як не дивно, введена Я. Затенацьким<sup>63</sup> назва «Сюїта самотності» щодо серії «Телемах – Діоген» прижилася в шевченкознавстві завдяки тому, що вписувалася в тодішнє трактування Шевченка як песимістично-депресивного, самотного бунтаря. Зрозумілим є й розставлення акцентів на «образах людей самотніх, самотніх, скривджених долею», в яких себе відчуває художник, адже, на думку мистецтвознавця Я. Галайчука, «серія передувала Шевченковому журналу і є образотворчим доповненням до найбільшого автобіографічного твору поета-засланця», бо в ній він «розповів про найближче і найдорожче йому оточення, про своє особисте життя, настрої і переживання в засланні»<sup>64</sup>. З цим важко погодитись. Дискурс метатексту серії незмірно ширший від Щоденника й аж ніяк не є його «доповненням». Сентенція ж Галайчука: «Самотність і знедолення виступають тут основним лейтмотивом – з кожним роком ці почуття поета зростали», а надто його «епіграф» до серії: «Часи літами, / Віками глухо потечуть. / І я кривавими сльозами / Не раз постелю омочу»<sup>65</sup>, – достатньо промовисті й цілком підпадають під радянське трактування постаті Шевченка.

Сприймаючи серію «Телемах – Діоген» як «Сюїту самотності», сьгоднішні дослідники, продовжуючи й підтримуючи радянський дискурс рецепції Шевченка, фактично стверджують, що однаково знедоленими самітниками є царський син Телемах

та Ісус Христос, атлет-герой, переможець шести Олімпіад і багатьох грецьких змагань Мілон з Кротона й чарівна самарянка, міфічний красень Нарцис (цей образ крізь призму герметизму, ясна річ, не досліджувався) і хазяйка-киргизка, командир преторіанської гвардії імператора Діоклетіана Себастьян і один з найбільш гармонійних філософів античності Діоген.

Суттєво й те, що в такій звуженій інтерпретації Шевченкової серії ігнорувалася й об'єднавча ідея циклу – окремі аркуші його вважалися ілюстраціями то до «Телемахида» В.Тредьяковського чи оди Байрона, то до роману Дефо чи, на думку С.Раєвського, який категорично відкидав назву «Сюїта самотності», до «безсмертного твору Лермонтова»<sup>66</sup>.

Безумовно, сприйняття серії як візуальної репрезентації концепту самоти можливе, тим паче тема самоти, нерозуміння художника суспільством прикметна для мистців, особливо в епоху романтизму. Власне, завдяки мистецькому інтеракціонізму вузький, начебто суб'єктивний зміст серії, побудованої на алегоріях та символах, з розлогими ремінісценціями, й отримує ширше розгортання в міжвидовий метатекст, він і розрахований на варіативність прочитання. Проте кардинальне втручання в задум Шевченка, штучне присвоювання життєстверджуючому циклу неправомірної, так би мовити, дивної назви – щонайменше неетично<sup>67</sup>.

Закладаючи полісемантичний зміст у нейтральну, на перший погляд, зображальність (словесну та іконічну), Шевченко чи не найповніше саме в серії «Телемах – Діоген» висловив свою концепцію людини. Адже й сам він, завдячуючи своїй професії, своєму сприйняттю реальності очима естетамистця, що не раз рятувало його від душевного зламу, виконав життєву програму креативної, дієвої, мислячої особистості. Він «середь малодушної укоризны» («Тризна») зберіг свої переконання, свої «младенчески светлые верования» (Щоденник; 20 червня 1857), зберіг тверезе, «діогенівське», цілісне світосприйняття й апостольську здатність протидії злу. Шевченкова, без перебільшення, глобальна філософська думка

про утвердження індивідом, який пройшов нелегкі випробування на життєвому шляху, образу Божого, є напрочуд оптимістичною.

<sup>1</sup>Проти загальноприйнятої в українській науці парадигми освоєння Т. Шевченка в першу чергу як поета виступають Л. Левчук, Г. Клочек, польські дослідниці А. Ковальчикова і Е. Рибалт, вважаючи, що об'єктивна оцінка особистості Шевченка вимагає комплексного, на міждисциплінарному стику, всебічного освоєння його спадщини – мистецької й літературної в синтетичному аспекті. Е. Рибалт, зокрема, дивуючись з непорушності дискурсу видового розмежування в рецепції творчості Шевченка, зауважила: «В окремих дослідженнях творчого набутку Шевченка увага фокусується або на літературній, або на художній спадщині поета, і це спричиняє, зокрема, небезпеку одностороннього підходу до його творчості. Самоочевидно, що масив літературознавчих праць, присвячених Шевченкові, незрівнянно більший, ніж кількість мистецтвознавчих студій, – звідси, як правило, переважає використання суто історико-літературних підходів, яке не дозволяє висвітлити деякі грані спадщини Шевченка-художника. А на цьому втрачає цілісний образ митця та його творчості. Однак наскільки така ситуація зрозуміла хоч би з огляду на якість і обсяг письменницької творчості Шевченка, настільки підпорядкування шевченкознавчих досліджень історії літератури, зважаючи на життєпис митця, можна вважати щонайменше серйозним прорахунком. Освіта поета – і виміряна з дитинства, і фактично здобута – стосувалася образотворчого мистецтва; це воно сформувало мистецьку чутливість Шевченка, а також обумовило характер творчої комунікації з адресатом його творів» (див.: *Рибалт Е.* Шевченко поміж академізмом та романтизмом // *Сучасність*. – 2006. – № 2. – С. 138).

<sup>2</sup>*Базен Ж.* История истории искусства: От Вазари до наших дней. – М., 1995. – С. 171.

<sup>3</sup>*Barthes R.* Texte // *Encyclopedia universalis*. – Paris, 1974. – Vol. 15. – P. 443.

<sup>4</sup>У пейзажах та портретах Шевченко, виконуючи наказ Брюллова бути вірним природі, розумів цю «вірність натурі» двояко: з одного боку, він мав на меті точне відтворення природи, з другого – намагався виявити її етико-естетичну, й більше – сакральну суть: природа і людина були для нього втіленням «живого Бога» (див.: лист до Бр. Залеського від 10, 15.02.1857), символами вищих ідей.

<sup>5</sup>*Дамш Ю.* Теория облака: Набросок истории живописи. – СПб., 2003. – С. 23–24, 45.

<sup>6</sup>Н. Коваленська називає й «Краткое руководство к познанию рисования и живописи, основанное на умозрениях и опытах» (див.: *Коваленская Н. Н.* История русского искусства XVIII века. – М., 1962. – С. 115).

<sup>7</sup>*Білецький П.* Внесок Шевченка-художника до скарбниці світового мистецтва // *Всесвіт*. – 1997. – № 3/4. – С. 129.

<sup>8</sup>Для прикладу, картина Страшного суду не є лише ілюстрацією новозавітного тексту (Одкровення

Іоанна Богослова), у ній малярі-іконописці представляють персонажів з євангельських описів та зі Старого Заповіту, ускладнюючи центральну тему додатковими мікросюжетами, котрі сприймаються як повідомлення, «розповіді». Сюжетні ікони на тему «Страсті Господні», які починаються з тайної вечері, умивання ніг і молитви в Гефсиманії й закінчуються розповіддю про несення хреста, розп'яття, зняття з хреста, явлення апостолам і вознесіння, також мають усталені символи й алегорії, включно з колірними.

<sup>9</sup> Барвінок В. І. Нравственный символизм русской иконописи XVI–XVII вв. – К., 1912. – С. 3.

<sup>10</sup> Поетичними віршами-мораліте супроводжуються мініатюри з першого друкованого Синодика 1702 р. «Зерцало грішного» і «Кості зрак – смерті знак», які описує В. Барвінок. Цікавими з погляду літературного нарративу є ікони «День пройшовши, піснеславлю тебе, святій», разом з написами: «Душе моя душе моя что спиши конец приближається»; «І твоя є ніч», а також ікони «Шестоднев» і «Чиста душа» з Київської духовної академії. Вірогідно, вони Шевченкові були знайомі (див.: Барвінок В. І. Нравственный символизм... – С. 13–14).

<sup>11</sup> Див. постаті на гравюрах Л. Тарасевича до «Патерика Печерського» (К., 1702) і «Службника» (Чернігів, 1737) чи монументальні, величні фігури євангелістів Г. Левицького з Євангелія, виданого у Києво-Печерській лаврі в 1737 році й апостолів з «Діяння апостолів», 1773.

<sup>12</sup> Наливайко Д. С. Искусство: направления, течения, стили. – К., 1981. – С. 249.

<sup>13</sup> Див.: Гаєрилова Е. Пушкин, Гоголь и Соболевский в рисунках К. Брюллова. – Искусство. – 1971. – № 2. – С. 59.

<sup>14</sup> Сахаров В. Иероглифы вольных каменщиков // Масонство и русская литература XVIII – начала XIX века. – М., 2000. – С. 194.

<sup>15</sup> Докладніше див.: Турчин В. С. Образы ордена вольных каменщиков в иконографии русского искусства первой половины XIX века // XIX век: целостность и процесс: Вопросы взаимодействия искусств. – М., 2002. – С. 70–73.

<sup>16</sup> Там само. – С. 66.

<sup>17</sup> Див.: Толстой Ф. П. Из «Записок» // Пассек Т. П. Из дальних лет. – М., 1963. – С. 362–377.

<sup>18</sup> Эстетика немецких романтиков. – М., 1987. – С. 500.

<sup>19</sup> Раєвський С. З творчої лабораторії Шевченка-художника // Шевченко-художник: Матеріали наук. конф., присв. 100-річчю з дня смерті Т. Г. Шевченка. – К., 1963. – С. 41.

<sup>20</sup> Там само. – С. 37–38.

<sup>21</sup> Керлот Х. Э. Словарь символов. – М., 1994. – С. 493.

<sup>22</sup> Грейес Р. Мифы Древней Греции. – М., 1992. – С. 482–483.

<sup>23</sup> Там само. – С. 483.

<sup>24</sup> Słownik stereotypów i symboli ludowych. – Lublin, 1999. – Т.1: Kosmos: ziemia, woda, podziemie. – S. 134.

<sup>25</sup> Рея, побоюючись, щоб Кронос не зжер малого

Зевса, сховала його у гроті на Криті. У гроті з двома виходами ховався малий Діоніс від гніву Гери (див.: Słownik stereotypów i symboli ludowych. – S. 133–134).

<sup>26</sup> Для прикладу, дослідження трансформації міфу про походження мистецтв у романі Фенелона «Пригоди Телемаха» проводили французькі дослідники. Див.: Cavillac C. Fenelon et le mythe de l'origine des arts // Poetique. – Paris, 1991. – № 85. – Р. 17–34.

<sup>27</sup> Концепт печери як укриття від переслідувачів засвідчує запис в «Археологічних нотатках»: «При Ильинской церкви около Троицкого монастыря есть пещера, вырыта святым Антонием, где он скрывался от киевского князя Изяслава» (Шевченко Т. Г. Повне збір. тв.: У 12 т. – К., 2003. – Т. 5. – С. 218).

<sup>28</sup> Керлот Х. Э. Словарь символов. – С. 372.

<sup>29</sup> Цит за: Керлот Х. Э. Словарь символов. – С. 396.

<sup>30</sup> Мифы народов мира: В 2 т. – М., 1992. – Т. 2. – С. 311.

<sup>31</sup> Цит за: Słownik stereotypów i symboli ludowych. – S. 140.

<sup>32</sup> Див., наприклад, гравюру-ілюстрацію А. Дюрера «Знайдений Мойсея» (1493) до книги «Лицар де ля Тур – Лицар Башти», де кошик і немовля в ньому нагадують Шевченкову сепію; подібний образ – мати й кошик з немовлям – у картині О. Тиранова «Мойсей, котрого мати відпускає на води Нілу» (1839–1842).

<sup>33</sup> На думку Юнга, маска (з лат. «фальшиве обличчя») втілює персону, так званий узгоджений архетип – цінний інструмент для спілкування, який функціонує в соціумі. В античній драмі ненадійність людини передавалася саме за допомогою спотворених масок, інформуючи про особистість і роль, яку грав актор (докладніше див.: Фрейджер Р., Фейдмен Дж. Аналитическая и индивидуальная психология: Карл Юнг и Альфред Адлер. – СПб., 2007. – С. 30–31). Маска в контексті твору Шевченка може сигналізувати й про усвідомлення ним суспільної ролі «батька», котру визначили йому земляки ще в 1845 р. (Козачковський А. Із спогадів про Т. Г. Шевченка // Спогади про Шевченка. – К., 1958. – С. 75).

<sup>34</sup> Керлот Х. Э. Словарь символов. – С. 311.

<sup>35</sup> Там само. – С. 494.

<sup>36</sup> Див.: Уваров А. С. Христианская символика. – М., 1908. – Ч. 1: Символика древнехристианского периода. – С. 193.

<sup>37</sup> Див.: Historia sztuki: od starożytności do postmodernizmu / Pod red. Claude'a Frontisiego. – Warszawa, 2006. – S. 263.

<sup>38</sup> Фрейджер Р., Фейдмен Дж. Аналитическая и индивидуальная психология: Карл Юнг и Альфред Адлер. – СПб., 2007. – С. 37.

<sup>39</sup> Фальконе впродовж 1766–1778 років працював у Петербурзі, виконуючи замовлення двору, в т. ч. пам'ятник Петру І. Але, втомлений конфліктами з президентом Академії мистецтв І. Бецьким, він раптово виїхав до Амстердама, а відтак на батьківщину, не дочекавшись відкриття пам'ятника в 1782 р. Дві його надзвичайно експресивні драматичні композиції «Мілон Кротонський» (1744 та 1754) в гіпсі й теракоті (Ермітаж), де показано смертельний двобій героя з хижим звіром, не могли пройти повз увагу Шевченка.

У першому варіанті Мілон бореться, схопивши вільною рукою лева за гриву, він ще намагається відірвати його від себе; у пізнішому варіанті, упавши на землю, атлет вагою власного тіла придавив вільну руку, позбувшись можливості будь-якого спротиву. В обох варіантах обличчя Мілона Кротонського Фальконе виконав із себе (пізніше групу було відтворено в мармурі для Лувру). Шевченко не наділив образ, на кшталт французького скульптора, власними рисами – задум і без того досить прозорий, однак між образами Мілона Шевченка й Фальконе типологічна подібність яскрава.

<sup>40</sup> *Галайчук Я. Ф.* Сюїта самотності. (До питання про серію Т. Г. Шевченка «Телемак – Діоген») // *Питання шевченкознавства.* – К., 1961. – Вип. 2. – С. 84.

<sup>41</sup> Існує дві лінії трактування Нарциса: в одній з них, яка йде від Овідія до мистецтва Нового часу, Фрейда і філософів ХХ ст., він – самозакоханий егоїст. Друга, репрезентована текстами герметизму, гностицизму і християнського мистицизму, представляла його як мудреця, що пізнав себе. Перший милується собою зовнішнім, – таким він зображений в ранньому полотні Брюллова «Нарцис, що дивиться у воду» (1819); цікаво, що в Нарциса риси обличчя самого Брюллова. Другий вдивляється в себе, крізь видиме вглиб, досягає природу свого істинного «Я» – таким він явлений у Г. Сковороди. За гностиками, у космічній круговерті не існує смерті й життя, існує лише коловорот у часі – постійне забування і пригадування вічно сущого Бога. Бог відтворений в людині, людина пізнає його в собі, а себе в ньому, тому в описах такого взаємовідображення герметичні тексти й використовували образ Нарциса.

<sup>42</sup> *Сковорода Г. С.* Нарцис // *Сковорода Г. С.* Сочинения. – М., 1973. – Т. 1. – С. 122–171.

<sup>43</sup> Там само.

<sup>44</sup> *Ільїн В. В.* Український гуманізм: тотожність раціонального та ірраціонального (три ступені сходження до істини). – К., 1999. – С. 134–135.

<sup>45</sup> Відомо з Овідієвих «Метаморфоз» історія про нимфу Сирінгу, в яку був закоханий Пан, а вона відштовхнула його; наяди перетворили її в очерет, з нього Пан зробив сирінгу-сопілку (див.: *Мифы народов мира.* – С. 438–439). Очерет присутній на рисунку Шевченка, отже, актуальним є і символічний контекст нерозділеного кохання.

<sup>46</sup> *Тирс* // *Словарь античности.* – М., 1989. – С. 579.

<sup>47</sup> *Холл Дж.* Словарь сюжетов и символов в искусстве. – М., 2004. – С. 522.

<sup>48</sup> Мифы в искусстве старом и новом. Пособие при чтении классических писателей и для уяснения поэтических аллегорий и символов в произведениях искусства и поэзии / По Рене Менау. – СПб., 1900. – С. 82.

<sup>49</sup> *Вальверде К.* Философская антропология. – М., 2000. – С. 156.

<sup>50</sup> Широкий Шевченків екзистенційний дискурс серії в певному сенсі унаочнює постулати численних філософських і релігійних доктрин, що могло б скласти окреме дослідження. Останні аркуші серії «Телемак – Діоген» можна сприймати як перегук з

філософськими аксіомами, наприклад: «Моє власне «Я» складає центр мого світу, і тільки відштовхуючись від нього, я бачу все інше й реалізую себе в практичній діяльності. Я відчуваю себе частиною людства, але водночас я незалежний від нього» (*Вальверде К.* – Там само).

<sup>51</sup> Ці два твори – лермонтовський і шевченківський – пов'язує, наприклад, З. Тарахан-Береза, яка проводить паралель між почуттями умираючого глadiatorа і Шевченковими марними сподіваннями «на довгождане визволення» (див.: *Тарахан-Береза З. П.* Шевченко – поет і художник. (До проблеми єдності образного мислення). – К., 1985. – С. 134).

<sup>52</sup> *Okóń W.* Alegorie narodowe: Studia z dziejow sztuki polskiej 19 wieku. – Wrocław, 1992. – S. 44.

<sup>53</sup> Символіку просторових опозицій «праве – ліве», де праве співвідноситься з правдою, життям, добром, а ліве – з кривдою, злом, гріховністю, смертю, чимсь ненормальним див.: *Поталенко О.* Праве – ліве // *Словник символів культури України.* – К., 2002. – С. 172–173.

<sup>54</sup> Символіку меча див.: *Новицький О.* Символічні образи на ритинах київських стародруків // *Записки НТШ.* – Л., 1926. – Т. CXLIV–CXLV. – С. 152–154.

<sup>55</sup> Один з прикладів: Шевченко, будучи на засланні в Новопетровському укріпленні, намагався розрадити приятеля в його великому родинному горі саме такими словами: «Молися, если можешь молиться, и моляся веруй разумно, глубоко веруй... Веруй! И вера спасет тебя» (Лист до А. О. Козачковського від 30 червня 1853). Зображальний аналог – рисунок «Молитва матері» (1853).

<sup>56</sup> *Шахова К. О.* Образотворче мистецтво і література: Літературно-критичний нарис. – К., 1987. – С. 13.

<sup>57</sup> Бочка без дна – відомий давньогрецький образ, що символізує «даремну працю, а в кінцевому рахунку – безцільність існування взагалі» (*Керлот Х. Э.* Словарь символов. – С. 101).

<sup>58</sup> Цей образ у поезії Шевченка, трактуючи його в етноміфологічній транскрипції, Н. Слухай означає як «провісник біди/смерті» (*Слухай Н.* Реверсивна темпораль за типом провісників і особливості їхньої реалізації в художньому мовленні Тараса Шевченка // *Слухай Н. В.* Етноконцепти та міфологія східних слов'ян в аспекті лінгвокультурології. – К., 2005. – С. 101).

<sup>59</sup> *Куйбіда В.* Сова // *Словник символів культури України.* – К., 2002. – С. 208.

<sup>60</sup> *Бутник-Сіверський Б. С.* Передмова // *Шевченко Т. Г.* Мистецька спадщина: В 4 т. – К., 1961. – Т. 1. – Кн. 1. – С. 28–29.

<sup>61</sup> Див.: *Мроз Е. К.* Федор Петрович Толстой // *Русское искусство: Очерки о жизни и творчестве художников: Первая половина девятнадцатого века.* – М., 1954. – С. 274.

<sup>62</sup> Послання св. ап. Павла до ефесян, 6: 11–18.

<sup>63</sup> Назва «Сюїта самотності» з'явилася в кінці 1940-х років. Я. Затенацький вжив її у доповіді на сесії АН УРСР «Тарас Шевченко і російське мистецтво» (квітень 1947), а потім у статті «Живопис на Україні в кінці XVIII – на початку XIX ст.» (див.: *Большая советская энциклопедия.* – М., 1947).

<sup>64</sup> Галайчук Я. Ф. Сюїта самотності: (До питання про серію Т. Г. Шевченка «Телемак – Діоген») // Питання шевченкознавства. – К., 1961. – Вип. 2.

<sup>65</sup> Там само.

<sup>66</sup> Раєвський С. З творчої лабораторії Шевченка-художника. – С. 42.

<sup>67</sup> У Повному виданні мистецької спадщини Шевченка Б. Бутник-Сіверський вважав невдалою спробою присвоєння серії «Телемак – Діоген» назви «Сюїта самотності». На його думку, такому визначенню «не відповідає більшість сюжетів» (Бутник-Сіверський Б. С. Передмова. – С. 28–29).

## SUMMARY

The article is dedicated to the problem in culture and mutual influence of different kind of arts in the middle of the 19<sup>th</sup> century. Creativity of the poet and artist T. Shevchenko shows separate aspects of interactions of literature and art. Here is brought to your attention a new interpretation of Shevchenko's graphic series «The Telemach – Diogen» (1856). Article opposes the Soviet and modern Shevchenko critics according to whom this series wrongfully name as «The Suite of the Loneliness», and which represent Shevchenko as the depressive lonely revolutionary rebel.

Author of this article considers that images of series «The Telemach – Diogen» which according to tradition of academism have analogies in the Bible, antique his-

tory, mythology and the literature visualise an introspective line of spiritual searches of Shevchenko.

The central theme is theme to self-knowledge, self-comprehension of the person. In each of ten single sheets of a series the artist makes the psychological analyses of various embodiments of own deep «I» – of Person, of Anima etc. Most of all Shevchenko excites a question of preservation of shape of the God at the person who has passed difficult vital tests.

As a whole a series is a philosophical parable about the statement of strength of spirit of the person creativity, operating, conceiving. It is optimistically and aimed at actualisation of internal personal freedom, freedom of choice.



## МАЙОЛІКА НА ФАСАДАХ ЛЬВІВСЬКИХ СПОРУД У СТИЛІ «ПІТТОРЕСК»: ТИПОЛОГІЧНИЙ ТА КОМПОЗИЦІЙНИЙ АНАЛІЗ

Тетяна Казанцева

Стиль «піттореск» (тобто «мальовничий») виник у другій половині XIX ст. як проміжна ланка між історизмом та сецесією. Його витoki слід шукати передусім у народному та середньовічному будівництві. Зasadничою тенденцією цього стилю в архітектурі можна вважати прагнення до правдивості та природності, що виявилось у відповідності фасаду планові, зв'язку будівлі з навколишнім середовищем та художньому осмисленні всіх конструктивних елементів. Таким чином, накладний декор історизму відійшов на другий план (або зовсім зник), натомість в опорядженні фасадів першорядного значення набули декоративно опрацьовані дерев'яні та металеві елементи каркаса. Безфактурну сіру поверхню фасадів історизму заступили мальовничі поєднання різноманітних фактур та кольорів будівельних та облицювальних матеріалів на фасадах у стилі «піттореск».

Особливе місце в цьому новому архітектурному декорі кінця XIX ст. посідає майоліка, що, завдяки своїй насиченій кольоровій палітрі та здатності відбивати світло, є своєрідною «родзинкою» стилю «піттореск». У спеціальній літературі, присвяченій львівській архітектурі<sup>1</sup>, автори відзначали застосування майоліки на фасадах кінця XIX – початку XX ст., подекуди вказуючи на авторство проекту та фабрику, де виготовлялася майоліка<sup>2</sup>. Проте типологія, композиція та стилістика майоліки кінця XIX ст., тобто стилю «піттореск», лишалися поза увагою дослідників. Проведені автором натурні дослідження львівських споруд кінця XIX ст. дозволили виявити 38 фасадів, оздоблених майолікою. Опрацювання матеріалів натурних досліджень, викладених у таблиці 1 та ілюстраціях<sup>3</sup>, дозволило автору розробити типологію майоліки стилю «піттореск», а також проаналізувати її композицію та стилістику.

Як вже зазначалося, стиль «піттореск» характеризується особливою увагою до

опорядження фасадної стіни. Базовим декором фасаду мали слугувати відкриті поверхні облицювальних матеріалів – каменю, цегли<sup>4</sup>, гладенького чи дрібнозернистого тиньку<sup>5</sup> світлих кольорів, а також майоліки. Проте ознаки зазначеного стилю в чистому вигляді можна побачити на фасадах лише кількох львівських споруд – вілли Дашеків<sup>6</sup>, вілли «Юльєтки», вілли на вул. Самчука, 5 тощо. Найчастіше у львівській архітектурі кінця XIX ст. майолікові вставки та інші деталі стилю «піттореск» поєднувалися з ліпним та цегляним декором інших напрямів: неороманського стилю (вілла Б. Масловського), неоготики (вілла Г. Бромільської), північного ренесансу (особняк Я. та К. Шульців), неоренесансу (Галицька ошадна каса), необароко (готель «Belle Vue») тощо. Після 1907 року з поступовим згасанням орнаментальної сецесії<sup>7</sup> знову ввійшла в моду тенденція до «правди матеріалу». Наприклад, єдиним декором фасадів будинку на вул. Лисенка, 46 є цегляне мурування з хаотичними вкрапленнями каменів та керамічних плиток (цілих та уламків).

Здебільшого майолікові вставки, як уже мовилось, поєднувалися з цегляним муруванням фасаду. Майоліка могла розміщуватися в одній площині з цегляним муруванням (вул. Лисенка, 45), накладатися зверху (пр. Свободи, 15) або оздоблюватися рельєфною цегляною рамкою на тлі тинькованої (вул. Коновальця, 16) чи цегляної стіни (вул. генерала Чупринки, 70). Подекуди виразним тлом для майоліки була фактура «під шубу» (вул. Дорошенка, 73).

Різнманітний асортимент майоліки «піттореск» загалом складався з *монолітних елементів та квадратних плиток*. На фасаді однієї споруди часом можна побачити мало не всі тогочасні різновиди майоліки, наприклад, як на особняку Я. Стики, вілли Б. Бауера чи Галицькій ошадній касі.

Монолітні керамічні елементи наслідували відповідний декор історичних стилів та, за окремими винятками, оздоблювали фасади, насичені ліпним декором. Так, у техніці майоліки виконувалися *картуші*<sup>8</sup> (пр. Свободи, 27), *дзеркала з гірляндами* (пр. Свободи, 15), *щити* (вул. Листопадового Чину, 11), *дзеркала-гротески* (вул. Хмельницького, 56), *стилізовані шестикутні зірки* (вул. генерала Чупринки, 58-а), *роzetки* (вул. Метрологічна, 14) (табл. 2), а також *медальйони*. Останні могли бути гладенькими (пр. Свободи, 15, 27) або декоруватися атрибутами ремесел (пр. Свободи, 18) та портретами (вул. Хмельницького, 56).

Квадратові керамічні плитки використовувалися на фасадах усіх стильових напрямків кінця ХІХ ст. Так, якщо на фасадах історизму вставлені де-не-де плитки губляться серед ліпного декору, то в стилі «піттореск» навіть єдина плитка може бути представлена як рідкісна коштовність (вілла родини Дашеків). Тракткування майоліки як чогось дорогоцінного знайшло відображення і в опорядженні стін тогочасних сакральних споруд. Наприклад, цегляні фасади костелу св. Івана Хрестителя та каплиці кармеліток босих оздоблені грецьким хрестом, викладеним із керамічних плиток.

Квадратові плитки можна поділити на дві великі групи. Плитки першої групи були складовими орнаменту, який утворювався принаймні трьома плитками (вул. генерала Чупринки, 21). Поширилися два типи орнаменту: *бандельверк* (набирався з двох–шести плиток, які уклалися в один ряд) та *рослинна арабеска* (набиралася принаймні з чотирьох плиток). Найбільші такі арабески-панно килимом вкривають великі фрагменти фасадів будинків на вул. Листопадового Чину, 11 та Новаківського, 2. До другої групи належать плитки із закритою композицією, у центрі якої найчастіше розташовано *пальмету* або *трилисник*. Художниками стилю «піттореск» було розроблено композицію одного виду плитки з пальметою та трьох видів плиток з трилисниками, а також декілька підвидів цих плиток, відмінних лише за колористикою (табл. 3). З квадратних плиток утворювали дзеркало (вул. Гушалевича, 5),

фриз (вул. генерала Чупринки, 11), восьмикутну зірку (вул. Листопадового Чину, 11) або композицію з ромбів різної величини (вул. Котляревського, 4). Також плитки розміщувалися по одній (вул. Котляревського, 41). Деколи в композиціях із ромбів (вул. Коновальця, 16) та у фризах з ромбічним розміщенням плиток (вул. Самчука, 5), крім орнаментованих плиток типового розміру, вставлялися дрібні гладенькі плиточки синього чи оранжевого кольору.

На одному фасаді могли використовуватися декілька видів таких плиток, а плитки з трилисником і пальметою часто чергувалися між собою. Значно менш поширені були плитки, оздоблені розетами (вул. Дорошенка, 73), концентричними колами (вул. Кольберга, 6) та діамантовим рустом різних модифікацій (вул. генерала Чупринки, 11; Кольберга, 4; Самчука, 5). З плиток такого типу найчастіше утворювалося дзеркало під вікнами нижніх поверхів.

Плитки із закритою композицією розміщували звичайно (квадратом) або, що властиво саме стилю «піттореск», ромбами (вул. генерала Чупринки, 11). Останнє розміщення, очевидно, підказано здавна поширеним ромбічним візерунком цегляних переплетень (вул. генерала Чупринки, 61), в який згодом почали вставлятися плитки. З часом плитки утворювали ромбічні композиції і без цегляних рамок (вул. Антоновича, 99).

Описана вище майоліка кінця ХІХ ст. є рельєфною. Ця рельєфність значною мірою спричинила забруднення поверхні та відповідне спотворення колористики. Розчищення автором майоліки на фасадах вілл на вул. Котляревського, 41 та вул. Коновальця, 27 дозволило виявити, що червоний є насправді забрудненим оранжевим, а синій або голубий – забрудненим блакитним. Так, хоча би частково, з'ясовано *палітру майоліки «піттореск»*: оранжевий, блакитний, зелений та коричневий кольори на білому тлі. Для плиток з розетами чи рустами використовувалися чорні з коричневим відливом (вул. Кольберга, 4) та зелені (вул. Ужгородська, 1) кольори. Зрозуміло, що ідентична майоліка верхніх поверхів, попри теперішню тьмяність, при розчищенні мала би ті самі кольори.

Таблиця 1 – Матеріали натурних досліджень майоліки на фасадах Львова у стилі “піттореск”

№	Адреса	Відомості про призначення та спорудження	Особливості розміщення майоліки <sup>i</sup>	Опис майоліки <sup>ii</sup>
1	Вул. Антоновича, 99	Житловий будинок (перебудовується), дво-поверховий, сецесія	Фризи між вікнами II, III пов. (плитки поставлено ромбами) Вставка під арковою нішею на фронтоні Дві окремі плити на фронтоні	Плитка (гладка) <sup>iii</sup> : голуба (частково затинькована, де-не-де відсутня)
2	Вул. генерала Чупринки, 11	Вілла, двоповерхова, “піттореск”, арх. І. Левинський, 1890-і рр.	Фриз (плитки поставлено ромбами, у цегляній тинькованій рамці) Фриз наріжника Над вікном II пов. (плитки поставлено ромбами, у цегляній тинькованій рамці)	Чергуються плити: трилисник 3.1* та трилисник 2.1* Плитка (гладка): коричнева квітка-розетка на оранжевому тлі. Плитка (гладка): синьо-жовта квітка на білому тлі Плитка: пальмета 1.1* Плитка: ускладнений діамантовий руст
3	Вул. генерала Чупринки, 19	Вілла, двоповерхова, “піттореск” (тильний фасад)	Окремі плити (ромбами) на рівні II пов.	Плитка (гладка, 2 різновиди): гуцульський рослинний орнамент (коричневий, зелений, жовтий на білому тлі) Плитка (гладка): синя з люстром
4	Вул. генерала Чупринки, 21	Вілла, двоповерхова, “піттореск”, арх. Ю. Захаревич, бл. 1900 р.	Дзеркала під вікнами I пов. Вставка-ромб (у цегляній рамці) на рівні I пов. Вставка-ромб та ряд плиток (ромбами) на рівні II пов. Дзеркала (по 2 плити) на фризі вежі	Бандельверк* Плитка (в центрі): орнамент з розетою (блідо-зелений, оранжевий, білий). Плиточка (у менших ромбах): синя, гладка Арабеска* Плитка: пальмета 1.2*
5	Вул. генерала Чупринки, 58-а	Будинок фабрики будівельних матеріалів І. Левинського, триповерховий, “піттореск”, 1889 р.	Вставка-ромб між вікнами III пов.	Плитка в ромбі (гладка): фіолетова з люстром. Рамка ромбу (темно-фіолетова): подвійна, на перетинах – плити-розетки. У центрі ромба – стилізована шестикутна зірка**
6	Вул. генерала Чупринки, 70	Костел кармеліток босих, “піттореск” (на основі неоготики), буд. І. Левинський, 1893–1895 рр.	Фриз (плитки поставлено ромбами, у цегляній рамці)	Чергуються плити: трилисник 2.1* та трилисник 2.2*
7	Вул. Гушалевича, 4	Чиншовий будинок, триповерховий, історизм (необароко)	Дзеркала фриза (по 2 плити)	Плитка: пальмета 1.1*

i. Якщо не вказано, що плити поставлено ромбами, то це означає, що сторони плиток паралельні до вертикалей та горизонталей фасаду.

ii. Опис майоліки, позначеної зірочкою\*, див. у табл. 2; позначеної двома зірочками\*\* див. у табл. 3.

iii. Якщо в описі майоліки спеціально не зазначено “гладка”, то це означає, що майоліка є рельєфною (а це і є характерна особливість стилю “піттореск”).

№	Адреса	Відомості про призна-чення та спорудження	Особливості розміщення майоліки <sup>1</sup>	Опис майоліки <sup>2</sup>
8	Вул. Гуша-левича, 5	Власна вілла арх. Б. Бауера, триповерхова, "піттореск", 1892 р.	Окремі плитки під вікнами III пов.	Плитка: пальмета 1.1*
			Дзеркала фриза II пов. (в 1 ряд)	Чергуються плитки: паль-мета 1.1* та трилисник 1.1*
			Фриз III пов. наріжника (у 2 ряди)	Плитка: трилисник 2.2*
			Фриз III пов. центральної частини (у 2 ряди)	Плитка: трилисник 3.1*
9	Вул. Доро-шенка, 73	Вілла Б. Масловського, триповерхова, "піттореск", арх. Т. Мюніх, 1889–1890 рр.	Дзеркала під вікнами II пов. (в 1 ряд)	Плитка: 4-пелюсткова розета (сіро-зелена)
			Плитки (ромбами, у цегляній рамці) під вікнами еркера III пов.	Плитка: розета в колі (сіро-зелена)
			Плитки (ромбами, у цегляній рамці) на балюст-радї балкона III пов.	Плитка: концентричні кола (темно-сіра)
10	Вул. Коль-берга, 4	Вілла, двоповерхова, "піттореск", арх. Е. Яри-мович, 1902 р.	Дзеркала під вікнами II пов. (в 1 ряд)	Плитка: концентричні кола (темно-сіра)
11	Вул. Коль-берга, 6	Вілла, двоповерхова, "піттореск"	Дзеркало під правим вікном I пов. (в 2 ряди)	Плитка: зворотний діамантовий руст (темно-сіра)
12	Вул. Коно-вальця, 16	Вілла Й. Браунзейса, дво-поверхова, "піттореск", 1902 р., перебуд. у 1923 р.	Дзеркала під вікнами I пов. (в 1 ряд)	Плитка: восьмикутна зірка з розеткою (темно-коричнева)
			Вставка-ромб (у цегляній рамці) між вікнами I пов.	Плитка (в центрі): восьмикутна зірка з розеткою (темно-корич-нева). Плиточка (у менших ром-бах): синя, глїдка
13	Вул. Коно-вальця, 27	Вілла Г. Бромільської, двоповерхова, "піттореск" (з елементами неоготики), арх. С. Маєрський, 1899 р.	Дзеркала під вікнами I, II пов.	Бандельверк*
14	Вул. Коно-топської, 4	Вілла, двоповерхова, "піттореск"	Фриз (ромбами) між I та II пов.	Плитка (глїдка): червоний з білим рослинний орнамент на синьому тлі
			Дзеркало під вікном II пов. (в 1 ряд)	Плитка (глїдка): геометричний орнамент "під мозаїку" (жовто-гарячий, білий, червоний, темно-синій)
			Плитки (ромбами) на наріжниках II пов.	Плитка (глїдка): орнамент (чер-воний, синій, білий, оранжевий)
15	Вул. Котля-ревського, 4	Вілла, триповерхова, "піттореск", арх. І. Левин-ський за проектом Ю. Захаревича (?), 1890-1891 рр.	Шестикутна зірка (у цег-ляній рамці) між вікнами II пов.	Плитка: трилисник 3.1*
			Вставка з ромбів (у цегляній рамці) між вікнами II пов. ризалїту	Плитка: трилисник 2.1*
				Плитка: трилисник 2.3*
16	Вул. Котля-ревського, 41	Вілла родини Дашеків, двоповерхова, "пітто-реск", арх. бюро І. Левин-ського, 1898 р.	По 3 плитки (ромбами) під вікнами I пов.; окрема плитка (ромбом) на фризі між I та II пов.	Плитка: трилисник 2.1*
17	Вул. Кремен-ецька, 17	Вілла, одноповерхова, історизм	Окремі плитки (ромбами) над вікнами I пов.	Плитка (глїдка): вишнева квітка на охристому тлі з білим контуром. Плитка (глїдка): біла сніжинка на синьому тлі

№	Адреса	Відомості про призна-чення та спорудження	Особливості розміщення майоліки <sup>1</sup>	Опис майоліки <sup>2</sup>
18	Вул. Лисен-ка, 45	Каплиця кармеліток бо-сих, "піттореск" (на основі неороманського стилю), арх. Ю. Яновський, 1890 р.	Вставка-хрест (з п'яти плиток) над біфорієм	Плитка: зворотний грецький руст (темно-сіра)
19	Вул. Лисен-ка, 46	Чиншовий будинок, чоти-риповерховий, "піттореск"	Вставки в цегляне обличкування II–IV пов.	Уламки або цілі плитки різних кольорів
20	Вул. Листо-падового Чину, 11 / Новаків-ського	Особняк з майстернею Я. Стики, двоповерховий, "піттореск" (з елементами неоготики), арх. Ю. Заха-ревич, 1889 р.	Шестикутна зірка (у цегляній рамці) між вікнами II пов.	Плитка: трилисник 2.1*
			Фриз (в 1 ряд) між вік-нами II пов.	Чергуються плитки: пальме-та 1.1* та трилисник 1.1*
			Картуш над вікном II пов.	Німецький щит: білі герби на блакитному тлі в оранжевій рамці
			Вставка на аттику риза-літу	Розета**
			Суцільне обличкування над вікнами II пов.	Арабеска*
			Картуш над центральним вікном II пов.	Стилізована шестикутна зірка**
21	Вул. Мельни-чука, 24	Вілла, одноповерхова, історизм	Т-подібна вставка під нішею, дзеркала під і над вікнами I пов.	Плитка (гладка): темно-зелена з люстром
22	Вул. Метро-логічна, 14	Вілла "Юліетка", двопо-верхова, "піттореск", арх. Ю. Захаревич, 1891–1893	Вставка над вікнами еркера	Медальйон: розета**
23	Вул. Муша-ка, 32	Чиншовий будинок (?), триповерховий, "піттореск"	Під вікнами II пов. (по 3 плитки ромбами)	Плитка (гладка): гуцульський орнамент (зелений, коричневий, жовтий на білому тлі)
24	Вул. Нечуя-Левицького, 20	Вілла "Марія" родини Мадейських, арх. Ю. За-харієвич, І. Левинський, "піттореск", 1890–1891 рр.	Окремі плитки (ромба-ми) над оризонтальними ві-концями	Плитка: трилисник 2.2
25	Вул. Нова-ківського, 2	Житловий будинок, три-поверховий, "піттореск"	Дзеркало трилопатевої арки III пов.	Арабеска*
26	Вул. Ожеш-ко, 2 / Гіпсова	Вілла, триповерхова, "піттореск", арх. Л. Вельтце, 1907 р.	Дзеркала між вікнами I пов. (в 1 ряд)	Плитка: "під печні кахлі" (синій, оранжевий, зелений)
27	Вул. Озарє-вича, 6	Вілла, двоповерхова, "піттореск" (з елементами необароко), 1898 р.	Дзеркала фриза обрам-лення вікон II пов.	Плитка: трилисник 2.4*
28	Вул. Пар-кова, 12	Чиншовий будинок І. Сус-ляка, чотириповерховий, "піттореск", арх. К. Боуб-лік, 1898–1899 рр.	Дзеркала під вікнами II пов.	Бандельверк*
29	Вул. Раппо-порта, 8	Єврейський шпиталь, триповерховий, "пітто-реск", арх. К. Моклов-ський, 1899–1902 рр.	Дзеркала під вікнами II, III пов. центрального ризаліту (у 4 ряди)	Плитка (гладка): синя (II пов.), фіолетова з люстром (III пов.)
30	Вул. Сам-чука, 5	Вілла, двоповерхова, арх. А. Вайсс, "піттореск", 1894 р.	Вставка-ромб (у цегляній рамці) під вікнами I пов.	Плитка: трилисник 3.2
			Фриз між I та II пов. (плитки поставлено ром-бами)	Чергуються плитки: трилис-ник 3.1, трилисник 3.2, трилис-ник 3.3. Між ними – оранжеві гладкі плиточки
			Дві вставки-ромби (у цегляній рамці) на рівні II пов.	Плитка (в центрі): трилисник 3.3. Плитка (в менших ромбах): діамантовий руст

№	Адреса	Відомості про призна-чення та спорудження	Особливості розміщення майоліки <sup>1</sup>	Опис майоліки <sup>2</sup>
31	Пр. Свобо-ди, 15	Галицька ошадна каса, триповерхова, "піттореск" (з елементами неоренесансу та необароко), арх. Ю. Захаревич, 1889–1891 рр.	Заповнення картуша над вікном II пов. наріжника	Блакитний медальйон, обрамлений гірляндю з плодами та квітами (оранжеві, зелені, фіолетові)
			Вставки в антревольтах вікон III пов.	Медальйон: розета*
			Фриз над архівольттами III пов.	Бандельверк* у коричневій рамі
			Дзеркала між кронштейнами фриза	Сіре обрамлення, блакитне поле, зелена гірлянда, оранжеві розетки з білими серединками
32	Пр. Свобо-ди, 8 / вул. Театральна, 17	Художньо-промислова школа, триповерхова, "піттореск", арх. Г. Бізанц, Ю. Гохбергер, Г. Пеанський, 1890–1892 рр.	Заповнення картуша над вікнами II пов.	Медальйон: знаряддя праці семи ремесел на голубому тлі
33	Пр. Свободи, 27	Готель "Belle Vue", чотириповерховий, "піттореск" (з елементами необароко), арх. З. Кендзерський, 1896 р.	Заповнення картушів над вікнами III пов. та віконечком аттика	Медальйон (гладкий): блакитний
			Смуги між вікнами IV пов. (в один ряд)	Плитка (гладка): жовтий ромб на синьому тлі в коричневій рамі
			Картуші на фризі під вінчальним карнизом	Вишневий медальйон із блакитним обрамуванням
34	Вул. Ужгородська, 1	Костел св. Івана Хрестителя, "піттореск" (на основі неороманського стилю), реставрація за пр. Ю. Захаревича, 1887 р.	Грецький хрест (у цегляній рамі), виконаний з кахлів фабрики у Глинську	Плитка по краях та в центрі хреста: концентричні кола (зелена). Плитка на раменах хреста: біла (з випуклим кругом), біла (гладка), синя (гладка)
35	Вул. Устияновича, 14	Чиншовий будинок, триповерховий, історизм (з елементами "піттореск")	Окремі плитки над верхніми вушками вікон III пов.	Плитка: трилисник 1.1*
36	Вул. Франка, 98	Чиншовий будинок, триповерховий, "піттореск" (з елементами неоготики)	Фриз між II та III пов. (в один ряд, у цегляній рамі)	Плитка: розета в колі (дуже забруднена, визначити колір неможливо)
37	Вул. Хмельницького, 56	Особняк Я. та К. Шульців, "піттореск" (з елементами північного неоренесансу), арх. Я. та К. Шульци, 1896 р.	Дзеркало під правим вікном II пов. (далі йдеться про те саме вікно)	Картуш з написом (тут і далі основні кольори – червоний, синій, зелений, оранжевий, блакитний, білий, чорний)
			П'єдестали пілястр обрамлення вікна II пов.	Медальйони з чоловічим (зліва) та жіночим (справа) портретами
			Дзеркала пілястр обрамлення вікна II пов.	Накладний орнамент-гротеск
			Дзеркала над пілястрами вікна II пов.	Накладний орнамент-вазон
38	Вул. Шевська, 6	Житлова кам'яниця, чотириповерхова, пізнє бароко з елементами класицизму, кін. XVIII ст., реконструкція фасаду (у тому числі майоліка) – кінця XIX ст.	Заповнення картуша між вікнами II пов.	Медальйон: біла фігура на темно-коричневому тлі. Зліва – немовля з сопілкою, справа – немовля з піалою (?)
			Замок вікон II пов.	Медальйон: жіноча голівка (біла) з орнаментованою рамкою (зелена)
			По дві плитки над обрамленням вікон II пов.	Плитка: розетка (темно-коричнева)
			Заповнення медальйонів на наріжниках III пов. (плитки поставлено ромбами)	Плитка (гладка): синій рослинний орнамент на білому тлі

Таблиця 2 – Типові керамічні монолітні елементи

№	Назва елемента	Опис елемента
1	Стилізована шестикутна зірка	У зірки чергуються гострий та заокруглений кути. Зірка блакитна, в оранжевій рамці, в центрі зірки – зелена шестипелюсткова розетка з оранжевою серединкою
2	Розета	Зелена трипелюсткова квітка з оранжевою серединкою на блакитному тлі

Таблиця 3 – Типові керамічні рельєфні плитки

№	Назва орнаменту	Кількість плиток	Опис орнаменту
1	Арабеска	Від чотирьох плиток	Рослинний орнамент: оранжевий, зелений, блакитний на білому тлі
2	Бандельверк	2–6 плиток	Коричнєве переплетення стрічок, рослинний орнамент (оранжевий, білий, зелений) на блакитному тлі
3	Пальмета 1.1	1 плитка	Оранжева пальмета в оранжевому колі на блакитному тлі в коричневій рамці
4	Пальмета 1.2	1 плитка	Блакитна пальмета в оранжевому колі в коричневій рамці
5	Трилисник 1.1	1 плитка	Зелений трилисник у зеленому колі на коричневому тлі в оранжевій рамці
6	Трилисник 2.1	1 плитка	Білий трилисник, перевитий оранжевою стрічкою, на блакитному тлі в оранжевій рамці (розміщений по діагоналі плитки)
7	Трилисник 2.2	1 плитка	Блакитний трилисник, перевитий білою стрічкою, на оранжевому тлі у блакитній рамці (розміщений по діагоналі плитки)
8	Трилисник 2.3	1 плитка	Оранжевий трилисник, перевитий бежевою стрічкою, на блакитному тлі в бежевій рамці (розміщений по діагоналі плитки)
9	Трилисник 2.4	1 плитка	Коричневий трилисник, перевитий стрічкою, на оранжевому тлі в коричневій рамці (розміщений по діагоналі плитки)
10	Трилисник 3.1	1 плитка	Зелений трилисник з оранжевим контуром на блакитному тлі в коричневій рамці (розміщений по діагоналі плитки)
11	Трилисник 3.2	1 плитка	Зелений трилисник з оранжевим контуром на брунатному тлі в оранжевій рамці (розміщений по діагоналі плитки)
13	Трилисник 3.3	1 плитка	Зелений трилисник з коричневим контуром на блакитному тлі в коричневій рамці (розміщений по діагоналі плитки)

Значно рідше на фасадах кінця XIX ст. використовувалися гладенькі керамічні плитки. Це однотонні білі, коричневі (вул. Ужгородська, 1) та сині (вул. Рапопорта, 8) плитки або люстровані фіолетові (вул. генерала Чупринки, 58-а) та зелені (вул. Мельничука, 24). Подекуди гладенькі плитки оздоблювалися нескладними рослинними (вул. генерала Чупринки, 11-а, 19; Кременецька, 17) чи геометричними композиціями (вул. Конопська, 4), а також варіантами орнаменту, що наслідував гуцульський розпис кахлів (вул. генерала Чупринки, 19; Мушака, 32).

Незважаючи на загалом добрий стан збереження майоліки «піттореск», деякі проблеми такі є актуальними. Як уже зазначалося, майоліка стилю «піттореск» на львівських фасадах найбільше страждає від забруднення поверхні та відповідного спотворення колористики. Кваліфіковане розчищення поверхні дозволило б відновити первісні кольори майоліки «піттореск». Також певної шкоди завдають різкі зміни температур узимку. Процеси замерзання та відтаювання спричиняють розтріскування та відлущення поверхневого шару. На щастя, наслідки цих процесів на разі відобразилися на стані майоліки небагатьох пам'яток, наприклад, особняка Я. Стики (теперішній музей О. Новаківського) чи готелю «Belle Vue». Фахівцями розроблено ефективні методи для відновлення поверхні майоліки, що полягають в укріпленні верхнього шару

з подальшим докомпонуванням втрачених фрагментів<sup>9</sup>.

<sup>1</sup> Вуйцик В., Липка Р. Зустріч зі Львовом: Путівник. – Л., 1987. – С. 116, 117; Жук І. Народний мотив в архітектурі львівського модерну // Народна творчість та етнографія. – 1988. – № 3. – С. 35–39; Лінда С. Пошуки національної своєрідності в архітектурі Львова на межі XIX–XX ст. // Вісник Національного університету «Львівська політехніка». Архітектура. – 2001. – № 429. – С. 87–98.

<sup>2</sup> Бірюльов Ю. Мистецтво львівської сецесії. – Л., 2005. – С. 36, 75–79, 98; Нога О. Іван Левинський: Художник, архітектор, промисловець, педагог, громадський діяч. – Л., 1993; Сприса Т. Реставраційні проекти в архітектурній діяльності Юліана Захарівича // Вісник Національного університету «Львівська політехніка». Архітектура. – 2000. – № 410. – С. 146–151.

<sup>3</sup> Уся фотозйомка об'єктів дослідження виконана Русланом Стасишиним у 2007–2008 роках.

<sup>4</sup> Казанцева Т. Цегляне декорування фасадів львівських кам'яниць // Вісник інституту «Укрзахідпроектреставрація». – 2005. – Чис. 15. – С. 128–133.

<sup>5</sup> Казанцева Т. Фактологічний аналіз застосування фактур тиньку та каменю у формуванні домінуючих напрямів в архітектурі Львова XVI – першої половини XX століть // Записки Наукового товариства ім. Т. Шевченка. – 2005. – Т. ССXLIX. – С. 91–112.

<sup>6</sup> Тут і далі йдеться про колишні назви споруд, адреси яких можна знайти за таблицею 1.

<sup>7</sup> Типологія та композиційні особливості майоліки на фасадах та інтер'єрах сецесії повинні бути темою окремого дослідження.

<sup>8</sup> Тут і далі назви орнаментів за: Тимофієнко В. Архітектура і монументальне мистецтво: терміни і поняття. – К., 2002.

<sup>9</sup> Консервація та реставрація пам'яток архітектури. – К.; Л., 1996. – С. 463–468.

## SUMMARY

The author has carried majolica natural investigations on 38 L'viv buildings facades in the "picturesque" style. According to the investigations results it has been made the table that contains information about building address, its former destination and the date of construction, features of majolica location and its description. The treatment of investigation materials gave author the possibility to work out majolica types and analyze their composition and stylistic. Usually majolica has been combined with brick and stucco architectural decoration of the neo-styles of the end of the 19<sup>th</sup> century. Majolica assortment has been collected from monolith elements (stars, roses, coat of arms and medallions) and square tiles. The last ones have been divided into two groups. The ornaments "bandelwerk" and arabesque have been collected from the first tiles group. The second tiles group

have got closed composition, in the centre of which the palmetto or trefoil regularly have been located. Sometimes tiles have been decorated with concentric circles, rustic imitation or rose's variety. Panels, rectangle frames, friezes, eight-pointed stars and rhombic compositions have been made up from ceramic tiles.

Frequently single tiles and compositions from them have been decorated by brick frame. Besides several exceptions majolica of the "picturesque" style is relief that caused the surface pollution and coloristic distortion. The cleaning by author of several tiles made possible to detect authentic colors: orange, blue, green and brown against white background. Besides of the surface pollution another actual problem is majolica cracking and upper layer exfoliation caused by frosting and melting processes.



## УКРАЇНСЬКЕ МИСТЕЦТВО ДРУГОЇ ПОЛОВИНИ ХХ СТОЛІТТЯ: РЕГІОНАЛЬНІ ПРОБЛЕМИ І ЗАГАЛЬНИЙ КОНТЕКСТ (частина перша)

*Галина Скляренко*

Попри те, що українське мистецтво другої половини ХХ ст. складає цілу епоху у вітчизняній художній культурі, воно, на жаль, і досі залишається чи не найменш дослідженим та описаним. Проблема полягає у відсутності матеріалів про творчість окремих художників, і в неартикульованості культурно-мистецьких спрямувань, і в наявності стійких стереотипів в інтерпретації художнього поступу, що сформувалися в радянські та пострадянські часи, проте не відповідають особливостям художнього процесу в Україні, підпорядковуючи його привнесеним схемам. Утім, майже півсторіччя вітчизняної художньої культури мали свою проблематику, спрямування, особливості – і близькі і відмінні від того загально-радянського контексту, в якому донині традиційно розглядаються в нашому мистецтвознавстві<sup>1</sup>. Тим паче, що із середини сторіччя, після об'єднання в кінці 1930–1940-х років Західних та Східних земель та приєднання до УРСР в 1954 році Криму, українське мистецтво почало розвиватися в спільному суспільно-культурному контексті, що не могло не вплинути на художню свідомість та творчі орієнтири. Наприкінці означеного періоду Україна отримала незалежність, відкриваючи нову сторінку своєї історії.

Однак і в новому контексті давалася взнаки одна з головних проблем української культури – відмінність регіональних історичних та культурно-художніх спрямувань, які принесли в загальний український простір різні мистецькі центри: Львів, Київ, Харків, Ужгород, Чернівці, Одеса та інші, де одні були найтісніше пов'язані з розвитком російського, а потім – радянського мистецтва, інші ж так чи інакше спиралися на «пам'ять» про європейський (а точніше – східноєвропейський) досвід 1930-х. Показово, що ці відмінності з часом не

зникали: ззовні «притишені» в радянські роки, вони заявили про себе в післярадянський час, складаючи одну з найгостріших проблем внутрішньосупільного життя. Ця «мозаїчність» художнього досвіду, своєрідність його віддзеркалення в мистецтві суттєво відрізняє українську творчу проблематику другої половини ХХ ст., де, окрім спільної для мистецтва всіх республік колишнього СРСР протидії офіційному соціалізму, існували свої «внутрішні» колізії та спрямування, що надавали епосі особливого забарвлення.

З розширенням адміністративних кордонів, зокрема, нових вимірів набували візії українського простору, які змінювали та урізноманітнювали «національну географію». Образи «іншої України», що йшли через Західні землі та Крим, інтерпретувалися переважно через пейзажі, породивши в 1960-х справжню «моду на Карпати», які стали місцем творчого паломництва українських мистців. Чудові краєвиди, насичена декоративність гуцульських, бойківських, лемківських народних строїв розширювали уявлення про українську традицію, одночасно виступаючи цариною прадавнього, збереженого від ідеологічних викривлень, національного досвіду. Варто згадати, що знаковий для української культури фільм С. Параджанова «Тіні забутих предків» (1965) було знято саме в Карпатах при залученні до загальнонаціонального контексту образів цього краю.

Після Другої світової війни починається новий період у художньому житті Криму. Депортація 1944 року кримських татар та активне переселення на півострів у повоєнні роки мешканців інших регіонів СРСР, переважно Росії, утворило тут відмінну від попередньої культурну ситуацію. Сюди переїжджали мистці з Росії та України, а певне «дистанціювання» від столиць

надало краю своєрідного психологічно-культурного клімату «рекреаційної зони» та «місця вільного спілкування». Не випадково його осередки, як наприклад, Коктебель з будинком-музеєм М. Волошина, ставали на той час певними духовними центрами, що поєднували вільно мислячу творчу та наукову інтелігенцію з різних куточків Радянського Союзу. У творчості майже кожного українського художника тепер ми можемо знайти роботи, нав'язані кримськими враженнями. Найчастіше це пейзажі, що передають різноманітну природу півострова: морські узбережжя, гори, долини та степи. Характерно, що драматична історія півострова майже не торкалася мистців, закоханих в його красу...

Своєрідність українського національно-культурного поступу ставить питання про часові кордони епохи, зокрема про початок того нового етапу, який в радянській культурі традиційно починається роками суспільної «відлиги». Утім, із загальноукраїнської точки зору ця межа постає досить дискусійною. Зокрема, Р. Яців пише про «не принциповість 1956 року для Львова»<sup>2</sup>. Однак, аналізуючи художнє життя Львова другої половини ХХ ст., О. Голубець зазначає, що «на початку ознаки “відлиги” в західних, “возз’єднаних” регіонах були практично непомітними». На його думку, це спричинили радянські політико-ідеологічні репресії попередніх років, а тому мистецьке середовище було «сильно зруйнованим і, на відміну від східних регіонів, продовжувало перебувати в режимі особливого, посиленого нагляду»<sup>3</sup>. Проте річ, напевно, полягала і в іншому – у самій суті процесів, що відбувалися на Сході та на Заході України. Якщо для східноукраїнських художників «відлига» з її помірною суспільною лібералізацією, порівняно з 1930-ми – початком 1950-х років, частковою можливістю (здебільшого через польські, чеські та угорські художні журнали та московські виставки західного мистецтва) вийти за межі радянського простору, стала «ковтком свободи», поштовхом для подальших змін у мистецтві, то в західних областях вона продовжувала бути часом болісного пристосування мистців до радянських ідеологічних запитів, де, можливо,

найочевиднішим ставало те, що «новий» соцреалізм «відлиги» по суті залишався тією ж самою ідеологічною конструкцією, лише злегка розбавленою різноманітнішими стилістичними прийомами. Та й саме оновлення, яким загалом позначене радянське мистецтво кінця 1950-х – початку 1960-х років, мало в Україні свої особливі джерела. Зокрема, можна зазначити, що модерністські традиції, фактично знищені в радянській Україні у сталінські десятиліття, в Західній якщо не розвивалися під соцреалістичним наступом, то принаймні зберігалися. Скажімо, виставка закарпатських художників 1956 року в Києві сприймалася тут як «європейська». Старше покоління мистців Ужгорода та Львова – А. Ерделі, Й. Бокшай, Ф. Манайло, Р. Сельський, М. Сельська, Л. Левицький, О. Шатківський, І. Севера, Я. Музика, Р. Турин та інші – мало досвід Варшави, Будапешта, Мюнхена, Парижа. Під впливом соцреалістичної доктрини, що в Україні була особливо жорсткою, їм, безперечно, приходилося змінювати свою творчу манеру, звужувати діапазон сюжетів та тем, однак залишалось розуміння ремесла, художньої мови, матеріалу мистецтва.

Показово, що радянською критикою західноукраїнські художники, які найчастіше зображували у своїх роботах рідні пейзажі, натюрморти, сцени з життя селян та селянські образи, інтерпретувалися як носії «національного духу» та «розвитку народних традицій», хоча це характеризувало лише зовнішній, «сюжетний» бік їхніх творів. По суті, офіційне радянське мистецтво 1950–1960-х років адаптувало модернізм у його західноукраїнській версії, інтерпретуючи його через візії фольклору. Насправді ж мова в цьому мистецтві йшла про продовження та індивідуальне прочитання найчастіше традицій сезанізму та фовізму в їхніх східноєвропейських вимірах, що утворили широкий пласт мистецтва 1930-х років. Варто нагадати відому фразу К. Звіринського, через яку в 1949 році його було виключено з Львівського інституту прикладного та декоративного мистецтва: «Одне яблуко Сезанна більше варте від усього “мистецтва” соцреалізму разом узя-

того». Прикметно, що сам К. Звіринський чи не першим у повоєнному українському мистецтві (середина 1950-х – початок 1960-х) звернувся до переосмислення малярства в напрямку художнього об'єкта, використовуючи для цього «нехудожні» матеріали – металеву бляху, мотузки, сірникові коробки.

Аналізуючи художні пошуки вітчизняного мистецтва в післясталінські часи, варто згадати ще одну складову, що, можливо, найбільш унаочнювала показову для цього періоду тенденцію «повернення до модернізму», а саме – інтерес до художників кінця ХІХ – 20-х років ХХ ст., попередньо на кілька десятиліть «викреслених» із національного культурного досвіду. Так, у 1958 році в Києві проходила велика виставка М. Врубеля, що активізувала увагу до мистецтва символізму та раннього вітчизняного модернізму в цілому. Відбувалися поодинокі, але такі, що ставали важливими художніми подіями, виставки мистців 1920-х років: у 1961 році в Києві проходила персональна виставка А. Петрицького, у 1962 у Харкові – В. Єрмілова, у 1965 в Києві – О. Саєнка, у 1966 в київському Будинку письменників – графіки О. Богомазова. На початку 1960-х у Києві відкрилася нова експозиція Державного музею українського образотворчого мистецтва, де частково були представлені твори 1910–1920-х років. У 1960-х роках проходять виставки колишнього «бойчукіста» О. Бізюкова, а в 1971 у Львові – виставка учениць М. Бойчука А. Іванової та О. Павленко. Новий період розпочинається в живописі М. Глуценка, який після глухих сіро-коричневих полотен 1940-х – початку 1950-х звертається до насиченого яскравого кольоропису, в окремих творах наближаючись до кордонів фігуративності. У контексті українського мистецтва 1960-х років особливе місце належить і станковим скульптурам І. Кавалерідзе («Бунт», «Журавлі летять», «Мільйон років», усі – 1967), які повертали у вітчизняне мистецтво традиції кубізму та експресіонізму, відмінні від засад офіційної радянської естетики, вони вперше були експоновані вже в роки «перебудови». Значною подією культурно-мистецького життя став і вихід у світ у 1967 році п'ятого тому «Історії

українського мистецтва», де дуже вибірково, у дусі радянського мистецтвознавства, але так чи інакше був окреслений художній поступ від 1917 до середини 1960-х років, згадані твори бойчукістів та українського авангарду.

Отже, якщо одна з головних тенденцій часу – повернення до модернізму – мала в Україні кілька джерел (твори окремих мистців старшого покоління та збережені в західних її областях традиції та вартості, враження (нехай часткові) про західне мистецтво, що йшли через іноземні журнали та московські (здебільшого) виставки)<sup>4</sup>, то, мабуть, саме зі Східною Україною, з Києвом були пов'язані спрямування, орієнтовані на окреслення та відродження національних художніх традицій, які надали своєрідності українській «відлизі».

Аналізуючи її мистецькі виміри, можна помітити, що «суворий стиль», який чи не найвиразніше зафіксував нові риси радянського мистецтва 1960-х, не став визначальним в Україні. Показово, що це явище, розпочате, як відомо, програмними картинами «Плотогони» М. Андронова (1958–1961) та «Наші будні» П. Никонова (1961), не тільки «дійшло» до України набагато пізніше – в середині та наприкінці 1960-х років («На місці минулих боїв. Мої земляки» В. Задорожного, 1964–1965, «Комісар» В. Токарева, 1967, «Будівники» Г. Неледві, 1967, «Реліквії Бреста» В. Рижих, 1969), а й було сприйняте суто стилістично – зверненням до традицій вітчизняного мистецтва 1910–1920-х років, зокрема його постсезанівських напрямків. Проте ідейно-змістовий бік напрямку (інтерес до «правди життя» та відкрита публіцистичність) майже не привертав уваги українських художників. Та й в середині 1960-х ця стилістика в межах радянського мистецтва вже набула інерційної сили, поєднуючи офіційний тематизм (зображення «людей праці», сюжети про Велику вітчизняну війну, революції та ін.) із різноманітнішими, ніж у попередні роки, формальними прийомами. Отже, в українському мистецтві «суворий стиль» позначився лише зовнішніми рисами, які, за висловленням П. Павлова, по-своєму «підкріплювали» його, здійснюючи його

адаптацію й нівелювання. Вони так закріплювали систему нового напрямку і так її модифікували, що вона перестала бути соціально-психологічним «дратівником»<sup>5</sup>, тобто перестала нести нові змісти та образи.

Показовішим для мистецтва «відлиги» та 1960-х років в Україні загалом з цього погляду стало звернення до традицій народного мистецтва, що, з одного боку, віддзеркалювало новий сплеск культурницької ідеології національного Відродження, з другого – відображало пошуки «сучасного національного стилю». Таким чином, ця тенденція виходила за межі мистецтва, а творчі зацікавлення образним світом фольклору та української старовини ставали засобом національного самоусвідомлення та самоствердження. Характерна у цьому сенсі діяльність київського клубу творчої молоді «Сучасник» (1959–1964), організованого з дозволу та за сприяння комсомольських структур, який насправді ставав одним із виразників ідей національного Відродження, правозахисного руху та ідеологічного спротиву. У творчості художників, які об'єдналися навколо нього, своєрідно відображалися, з одного боку, цілком ідеологічно витримані сюжети («Беруть льон (портрет ланкової П. Сироватко)», 1960, «На зборах», 1961, «Дівчата», 1962 В. Зарецького), з другого – оновлення стилістики, до якої залучалися риси символізму, експресіонізму, декоративно-площинних узагальнень, що поєднували прикмети народного мистецтва з формальними рисами раннього модернізму («Мати-Україна», початок 1960-х, «Абетка», 1962, «Дума (Т. Шевченко)», 1963, «Соняшник (портрет Є. Сверстюка)», 1963, «Біля річки», 1964 А. Горської). Проте здебільшого ця тенденція позначилася як на сюжетах, де поширення набули сцени з традиційного селянського побуту, зображення свят, звичаїв, ремесел, народних виробів («Плотогони», 1960 та «Трембітарі», 1961 В. Кушніра), так і на тяжінні до декоративності, інтерпретації формальних прийомів образотворчого фольклору, що охопило помітне коло мистецьких спрямувань. На засадах народного мистецтва зростали тоді український стінопис, графіка, декоративно-вжиткове мисте-

цтво. Пізніше на фольклорній основі будували свої твори такі художники «неофіційного мистецтва», як І. Марчук, Ф. Гуменюк, А. Антонюк, В. Макаренко, хоча в цьому випадку, вірогідніше, йдеться про адаптацію через фольклорний світ різних напрямків модернізму. Звернення до народного мистецтва відкрило на початку 1960-х новий період у творчості Т. Яблонської, що загалом вплинуло на оновлення українського живопису.

Так виникало питання про особливості соцреалізму та виміри радянського мистецтва в Україні у другій половині ХХ ст. Варта уваги в цьому зв'язку думка Б. Гройса про те, що «в Радянському Союзі офіційне мистецтво як цікаве мистецтво закінчилося разом зі смертю Сталіна і початком відлиги [...] Пізніше офіційне мистецтво орієнтувалося на відновлення тих чи інших втрачених традицій, отримало ретроспективний характер, не було прив'язане до ситуації»<sup>6</sup>. Розглянемо цю тезу детальніше. Безперечно, у післясталінський період офіційне радянське мистецтво втратило ті риси стилістичної єдності, які були властиві йому особливо у другій половині 1940-х – на початку 1950-х, єдності, що будувалася не тільки на відновленому псевдокласицистичному каноні, а передусім на розумінні мистецтва як «пропагандистської медіальної машини, свого роду тотальної соціальної інсталяції»<sup>7</sup>, що підпорядковувала собі життя, по-своєму естетизуючи ідеологію, політику, саму владу. З відлиги починається час «складних стратегічних маневрів»<sup>8</sup>, унаслідок чого формальні можливості мистецтва були урізноманітнені (варто порівняти, наприклад, картини М. Хмелька чи «Сталін на крейсері "Молотов"» В. Пузиркова (1949) із полотнами В.Чеканюка «Перший комсомольський осередок на селі» (1956) чи «Дано наказ» А. Ацманчука (1957), що, однак, не міняло офіційної художньої моделі в цілому, де, як і раніше, панували життєствердний пафос, «позитивні» персонажі, переважала та сама видова й жанрова структура, чільне місце в якій продовжували посідати «тематична картина» та скульптурний монумент. Крім того, і це особливо позначилося в Україні, продукція соцреалізму

дедалі більше втрачала рівень фахового вишколу, певним чином перетворюючись на «погане мистецтво»: картини без живопису, скульптури без пластики. А тому одною з головних проблем часу ставав пошук художньої мови, фахових засад творчості, до яких так чи інакше залучався досвід раннього модернізму: певною мірою були «легалізовані» обережний символізм, поміркований сезанізм, стриманий експресіонізм, цитування класики. Кордони офіційного мистецтва дедалі більше розмивалися, як зазначає В. Левашов, «відбувається активне розширення його меж і проникнення в них модерністичних методів та прийомів», які призводять до «гібридних утворень»<sup>9</sup>. Однак слід зауважити, що загальна суспільно-культурна ситуація в Україні, порівняно з іншими республіками СРСР, мала свої відмінності. Адже якщо загалом офіційна ідеологічна доктрина в країні переживала кризу, то в Україні вона підсилювалася необхідністю «підтягнути» до потрібних вимірів її «маргінальні зони», а тому загальний вплив соцреалізму був тут, мабуть, особливо жорстким. Та й протидія офіційному мистецтву та «дискусія» із соцреалізмом відбувалися в особливих умовах «подвійного тиску», де до загальнорадянської ідеологічної цензури додавалася й місцева, внутрішньореспубліканська. Тому поділ на «дозволене» та «заборонене» був в Україні, можливо, найконсервативнішим, за висловом Л. Плюща, «провінційно важким», «беззастережно душив усе чужорідне». Не випадково більшість художників прагнули експонувати свої твори в Москві, а не в Києві. Не сприяла оновленню мистецтва і провінційність культурно-мистецької ситуації: без колекцій західного мистецтва ХХ ст., без критики, без необхідних виставкових залів, з єдиним на всю Україну журналом «Образотворче мистецтво», що був оплотом офіційної державної політики та ін. Упродовж 1960-х – на початку 1980-х з України виїжджає багато художників, що прагнули творчої реалізації. Одночасно із середини 1950-х в українському мистецтві відбувається різноспрямоване розшарування творчих сил, намагання і в межах офіційного мистецтва знайти спосіб для професійного існування.

Певною мірою саме цим був спричинений особливий підйом, починаючи з 1960-х, нестанкових форм мистецтва – стінопису, книжкової графіки, декоративно-вжиткового мистецтва, сценографії, які склали своєрідні «екологічні ніші» в радянській художній культурі, куди «тікали» мистці, не зацікавлені соцреалістичною проблематикою. Їхня специфіка – умови роботи в сучасній архітектурі, ілюстрування стилістично різної літератури, виконання художніх виробів, що мали задовольняти людські потреби та відповідати змінам смаків, просторове осмислення різної драматургії – надавали певні можливості для розмаїтіших образно-формальних рішень, вимагали оновлення діапазону художніх мов. Тому, як не дивно, саме ці, здавалося б, найбільш соціально заангажовані мистецтва ставали певними «провідниками» в суспільний простір інших стилістик, засобів виразності, пластичних прийомів. У сценографії сформувалися яскраві індивідуальні постаті Д. Лідера та Є. Лисика, які навіть на базі радянської драматургії створювали образи, далекі від офіційної ідеологічної доктрини та естетики. Так, у монументальному мистецтві та книжковій графіці працювало в цей період більшість художників, чия станкова творчість, через невідповідність офіційним вимогам, зоставалась у андерграунді. Значною мірою це позначилося й на декоративному мистецтві, яке, починаючи з другої половини 1960-х, «підсилене» приходом художників зі станкових видів, поступово відходило від вимог суто утилітарної вжитковості, зосереджуючись на унікальних художніх речах, де знаходили прояв виразні авторські рішення.

Усе це вимагає переглянути старі визначення, уважніше подивитися на творчість художників, що працювали в «офіційному» і в «неофіційному» мистецтві. Наприклад, живопис Т. Яблонської. Адже з 1960-х років його еволюція фактично йшла осторонь соцреалізму: від «неофольклорного періоду» з його декоративністю через певний «живописний символізм» «Безіменних висот» (1969) та звернення до старих майстрів у етапній картині «Вечір. Стара Флоренція» (1973), до складного тонального

живопису кінця 1970-х – початку 1980-х, в якому художниця по-своєму інтерпретувала вітчизняне малярство кінця XIX – початку XX ст., з його «пейзажами настроїв», підкресленою індивідуальністю сприйняття, уважним вдивлянням у предметний світ. Одночасно в її роботах знаходили опосередковане віддзеркалення зміни культурно-психологічного клімату: оптимізм 1960-х, з їхнім прагненням оновлення та актуалізації національних засад культури, і «пауза» застійних часів 1970-х – початку 1980-х років, з їхнім відходом у приватне життя, самозаглибленням, відчуттям безнадії і стриманого драматизму. Творчість Т. Яблонської мала значний вплив на українське мистецтво другої половини XX ст., перетинаючись багатьма своїми рисами з широким колом спрямувань та явищ. Варто зауважити, що в межах офіційного мистецтва існували й витончений камерний, далекий від будь-якої ідеологічності, такий що у власний спосіб переосмислював напрямки раннього модернізму, живопис Є. Волобуєва, і зовсім несоцреалістична скульптура М. Грицюка, що поєднувала глибокий психологізм образів із широким спектром модерністської пластики, і постімпресіоністичні картини Ю. Єгорова, і експресіоністичний живопис А. Лимарева, і картини Ю. Луцкевича, Л. Медвідя та ін. Безперечно, їхні твори не належали до «магістральної лінії розвитку українського радянської образотворчості», а складали, радше, «незаохочуване» мистецтво, якому складно було пробитися на виставки, яке оминала критика, а публікації друкувалися частіше в московській пресі. І все-таки кожна їхня поява на групових, регіональних, республіканських виставках засвідчувала існування в українському мистецтві авторського «різноголосся», суб'єктивно насиченого авторського простору, «іншої» естетики, що так чи інакше опонувала соцреалізму. Адже, як справедливо зазначає Є. Дьоготь, «в основі соцреалізму лежить не ідея вірності натурі, а зовсім інша програма – спроби побудови велично “ніякої” і “нічиєї” живописної манери, утопія абсолютної доступності для всіх і кожного, яка чудесним способом обходиться без засобів виразності і без

автора»<sup>10</sup>. «Мистецтвом без автора» можна назвати одну з головних концептуальних складових соціалістичного реалізму, через що на кожному його етапі, в 1930-х, 1940-х – початку 1950-х та в 1960-х – першій половині 1980-х років, незважаючи на певну поступову лібералізацію ідеологічної системи та «реабілітацію» «заборонених» явищ, саме заперечення відкритого авторського самопрояву, індивідуальності художника залишалося постійним і практично незмінним.

Так виникає питання нової структуризації радянського мистецтва другої половини XX ст., де, зокрема, в офіційній версії ортодоксальний соцреалізм поєднувався з ідеологічно та естетично ліберальнішими формами. Сьогодні, коли є можливість подивитися на вітчизняне мистецтво в цілому, у його офіційних та неофіційних версіях, можна побачити, що цей розподіл не відображає труднощів його розвитку, часто фіксує лише місце певного художника в радянській суспільній ієрархії та ступінь консервативності регіонального художнього середовища, де, наприклад, те, що можна було експонувати в Ужгороді чи Львові, неможливо було представити на виставках у Харкові чи Дніпропетровську. Адже, як бачимо, і офіційне мистецтво з часом змінювалося, еволюціонувало, віддаючи свої території різноманітнішим художнім рішенням.

Крім того, варто зазначити, що в Україні художня опозиція офіційному ідеологічному мистецтву, на відміну від Москви та Петербурга, не створила «іншої», альтернативної культури, проявляючись загалом через окремі, суто авторські, індивідуальні пошуки художньої мови, яка б, з одного боку, зв'язувала його з традиціями «справжнього» (тобто несоцреалістичного) мистецтва, з другого – відповідала його власним уявленням про образотворчість. Можна сказати, що «неофіційна культура» (андерграунд як певне творче середовище) існувала в Україні лише в Одесі, об'єднуючи не тільки художників несоцреалістичного спрямування, а й усталене коло глядачів та колекціонерів цього мистецтва. Тут постійно організовувалися квартирні та

клубні виставки, робилися спроби архівування та описування подій і творів. Саме в Одесі в 1967 році (як бачимо, набагато раніше від відомої «бульдозерної виставки» в Москві 1974-го) відбулася перша спроба широкого оприлюднення неофіційного мистецтва – виставка творів В. Хруща та С. Сичова у сквері Пале-Рояль, що вже за кілька годин була ліквідована міліцією та представниками обкому комсомолу. В одеському андерграунді працювало кілька поколінь художників, і якщо перші з них (О. Ануфрієв, В. Басанець, Л. Ястреб, В. Стрельников, В. Наумець, В. Маринюк, В. Цюпко, О. Волошинов, Р. Макоєв, Є. Рахманін, О. Стовбур, В. Сазонов, А. Шопін, Шуревич та ін.) у своїй творчості загалом спиралися на засвоєння та інтерпретацію модерністських вартостей, то на початку 1980-х тут склалося виняткове для України концептуалістське коло – С. Ануфрієв, Л. Войцехов, Ю. Лейдерман, група «Перці» (О. Скрипкіна та О. Петренко), Л. Резун-Звездочотова, І. Чацкін), що опрацьовувало нову для України модель мистецтва, пов'язану зі становленням вітчизняних версій постмодерну.

Розглядаючи художні спрямування в українському мистецтві другої половини ХХ ст. стає очевидним, що межа, яка поділяла офіційне та неофіційне мистецтво, часто мала ситуативний характер, з кожним ідеологічним коливанням у суспільному кліматі в країні «виштовхуючи» в «неофіційний» простір тих чи інших мистців, те чи інше явище. Сучасні дослідники називають 1960-ті періодом «напівправди і камуфляжу сталінщини і творення нових радянських міфів»<sup>11</sup>, а «відлигу» – обережною дозованою лібералізацією, тим паче, що перехід до жорсткого нагляду за культурою, початий уже в 1962–1963 роках, завершився в 1968–1969-му. Фактично, як слушно зазначає В. Баран, відбувався поворот до практики «культового» періоду, до традицій ждановщини. Механізм планомірного, систематичного таємного політико-ідеологічного контролю, що залишався незмінним, доповнювався періодичними публічними викривально-каральними кампаніями, характерними для «класичного

сталінізму»<sup>12</sup>. Знаковою подією в культурному житті 1960-х років стало знищення вітражу для Київського державного університету (1964, А. Горська, Л. Семикіна, О. Заливаха, Г. Севрук, Г. Зубченко), присвяченого шевченківській темі, автори якого були звинувачені в націоналізмі, виключені зі Спілки художників, згодом О. Заливаха був ув'язнений, А. Горську в 1970-му було вбито... Знищення творів стінопису через ідеологічну цензуру відбувалося й далі, зокрема, у 1970-му знищено розпис Б. Плаксія у київській кав'ярні «Хрещатик», у 1982-му – «Стіну пам'яті» А. Рибачук та В. Мельниченка на Байковому кладовищі в Києві. Показово, що руйнувалися вже виконані (частково чи повністю) в матеріалі роботи, кожна з яких пройшла необхідні на той час етапи офіційного затвердження – неодноразові художні ради, і на кожному з яких були витрачені значні кошти, та й саме знищення твору (як у випадку із великою за розмірами «Стіною пам'яті») вимагало значних матеріальних зусиль.

Причиною того, що творчість художника витіснялася в «неофіційний» простір ставали найчастіше не так контроверсійні творчі пропозиції, як зміни в суспільному кліматі. Тому якщо впродовж 1960-х, незважаючи на поступове посилення контролю за мистецтвом, на виставках все-таки можна було побачити досить різноманітне коло явищ та імен, то вже в 1970-х вони зникли з художньої сцени. Серед таких, наприклад, мистці, які займалися питаннями кольорово-музичного синтезу, що активізувалися на початку 1960-х в різних містах країни. Їхні пошуки відображали загальні захоплення науково-технічним прогресом, який, здавалося, відкривав безмежні можливості для поєднання мистецтва і техніки, а разом з тим – перекидали містки до мистецтва початку ХХ ст., коли зв'язки кольору та звуку хвилювали О. Скрябіна, В. Кандинського, В. Баранова-Россіне, М. Матюшина та ін. У 1960-х знову, як і на початку сторіччя, актуальності набувало наукоподібне художнє мислення, що відкидало пласку та догматичну картину світу, відкриваючи його парадоксальність і захоплюючи багатогранність. Мистецтво

поставало тут не лише як самодостатня діяльність, а і як інструмент пізнання людини і світу, засіб аналізу та розширення сприйняття. Серед головних центрів, де розроблялася подібна проблематика, – конструкторське бюро «Прометей» у Казані на чолі з Б. Галєєвим, з 1970-х – лабораторія Калінінградського університету (зокрема О. Журавльова), інститутів автоматики й телемеханіки Ленінграда та Москви, студії при музеї О. Скрябіна в Москві, московська група художників «Рух». В Україні питаннями кольоромузики на початку 1960-х років займалися в Харкові інженер Ю. Правдюк, в Одесі – члени клубу ім. Чурльоніса на чолі з О. Соколовим, який діяв у місті наприкінці 1960-х – на початку 1970-х років, у Києві – Ф. Юр'єв, архітектор, музикант, художник, чиї концерти «музики кольору» з успіхом проходили в Києві у 1964, 1965, 1972 роках, що, однак, не завадило знищенню в 1963-му його картин та зняттю з видавничих планів книжок цієї тематики на початку 1970-х<sup>13</sup>. Те саме відбувалося з живописом. Якщо в 1960-х на міських виставках в Ужгороді, наприклад, можна було побачити твори П. Бедзира та Є. Бедзир-Кремницької, а в 1968-му – персональну виставку Ф. Семана, в Києві на молодіжних виставках – поодинокі картини Я. Левича, то пізніше їхнє експонування стало неможливим.

Розмірковуючи над розмежуванням мистецьких сил в Україні та загальною художньою ситуацією, можна зазначити, що разом із жорсткою ідеологічною цензурою вона відзначалася своєрідною «в'язкістю», розмитістю, неструктурованістю, найбільш поширеним було, швидше, «подвійне» творче існування, коли художник, найчастіше член Спілки художників, на офіційній сцені був репрезентований як автор стінопису чи книжкових ілюстрацій, у майстерні ж творив зовсім інші за естетикою та ідейним звучанням роботи, які неможливо було оприлюднити, однак саме вони визначали зміст та значення його мистецтва. Показовою в цього погляду є постать В. Ламаха – одного з духовних лідерів «неофіційного» художнього життя Києва 1960-х – початку 1970-х років, що міг поєднувати написан-

ня підкреслено суб'єктивного, авторського філософського дослідження мистецтва з виготовленням радянських політичних плакатів, а класицистичний стінопис – із абстрактними станковими композиціями.

Так постає питання про можливість використання щодо українського неофіційного мистецтва терміна «нон-конформізм». Про це свого часу писала на сторінках емігрантського тоді журналу «Сучасність» А. Оленська-Петришин, аналізуючи першу за межами СРСР виставку неофіційного українського мистецтва 1980 року: «Назва виставки: мистці-нонконформісти – мабуть, має значення тільки в контексті радянської дійсності чи дійсності інших тоталітарних держав. Для західного глядача виставлені твори самі собою не вказують на якийсь протест проти суспільства. Вони перебувають у рамках уже давно прийнятих традицією світового мистецтва ХХ століття»<sup>14</sup>. Ця виставка, яку супроводжував раритетний на сьогодні каталог, експонувалася в Мюнхені, Парижі, Лондоні та Нью-Йорку. У ній брали участь В. Басанець, Ф. Гуменюк, В. Цюпко, В. Стрельников, А. Соломуха, І. Марчук, А. Макаренко, В. Сазонов, В. Наумець, Н. Гайдук, Р. Макоєв, Л. Ястреб, В. Маринюк, О. Волошинов, А. Антонюк, В. Хрущ та ін. У передмові до каталогу М. Мудрак, порівнюючи неофіційне російське та українське мистецтво, відзначала, що перше з них «на загал дисидентське мистецтво, мистецтво протесту, яке нехтує не лише канонами соцреалізму, а й советською політичною системою в цілому», тоді як українське – скоріше «L'art pour L'art», яке «передає бунтівливу, а також і покірну українську психіку або охоплюючи її тематично..., або містить у собі скоріше космологічний присмак»<sup>15</sup>. Серед тем, до яких звертаються художники, – українське село з його звичаями, південні пейзажі, де одесити презентують «камерне мистецтво», «уникають натяків на дійсність», трансформації ікони, абстракція, що «схоплює чисті елементи живопису». Варто навести тут і незвичну для українського мистецтвознавства інтерпретацію творчості одного з лідерів неофіційного мистецтва Києва Г. Гавриленка тієї ж А. Оленської-Петришин, яка, рецен-



зуючи в 1969 році щойно виданий в Україні альбом його робіт, відзначала, що, хоча вони й відрізняються на монотонному тлі радянського мистецтва, «його формальні досягнення таки досить мінімальні і кількістю рішень, і якістю комбінацій». Далі вона продовжує: «З рештою, говорячи про праці Гавриленка як про “подвиг”, або втілення “найвищої пластичної якості” (як читаємо в українській радянській критиці) – значило б тільки свідчити про умовність критеріїв. Саме брак справжніх подвигів різко вражає західного глядача, який так звик до рішучих мистецьких подвигів і до цікавих пластичних якостей. Ті формальні якості, які радянські критики подивляють задля відштовхування від надокучливих уже метод соціалістичного реалізму, аж ніяк не можуть бути запорукою подвигів, а радше, можуть стати початком чогось подібного й однаково негативного. Не вистачає відкидати “пересічний реалізм”, бо тут справа взагалі не в реалізмі чи “модернізмі”, а в сильному та рішучому мистецтві з цікавими новими розв’язками і з силою нахнення, словом, у тому, чого не знаходимо в працях Гавриленка»<sup>16</sup>. Винесемо «за дужки» ті уявлення про «свободу», які існували у мистців Нью-Йорка та Києва, неспівмірність умов творчості та масштабів їхніх культурно-художніх просторів. Ідеться про саму сутність мистецької опозиційності, яка в Україні загалом, і це особливо помітно саме із західної точки зору, мала насамперед естетичний характер, повністю відкидаючи політичні мотивації. Це ззовні. Однак в умовах радянської дійсності чи не важливішою була етична позиція художника, що проявлялася в самому виборі кола творчих зацікавлень: від тем та сюжетів до стилістики та формальних прийомів, які визначали місце художника в загальній ієрархії. Це зразу ж було зрозуміло критикам, які в роки «перебудови» відкривали для себе складну структуру мистецтва радянського часу. Зокрема, Д. Гембрелл писав: «У радянських умовах стиль виконував роль мови, яка зразу ж переміщала автора в певний соціальний контекст..., указував на приналежність до певного сегменту тієї складної ідеологічної, політичної й со-

ціальної структури, якою було радянське суспільство, стиль слугував певним паролем, що впливав на сприйняття художника аудиторією. Це була мова або навіть діалект, яким цілком володіла лише радянська аудиторія»<sup>17</sup>, а тому, продовжуючи думку автора, зрозуміти її поза радянським контекстом було важко. Опозиційність українських художників у цьому сенсі визначалася не так полемікою з офіційною художньо-ідеологічною доктриною, як протиставленням їй суто авторського, індивідуалізованого висловлювання, виокремленням у тотально політизованій радянській культурі «вільних зон» для індивідуальної творчості. Якщо в офіційному мистецтві головне місце посідали великі «тематичні» твори, то тут найпоширенішими були камерні, невеликі за розміром роботи; якщо в офіційному мистецтві головний акцент ставився на ідеологічно-пропагандистському пафосі, то тут, як правило, – на витонченості формально-пластичного вирішення та «поза-ідеологічності» зображення; якщо офіційна естетика підтримувала простоту та зрозумілість вислову, репрезентативність композицій, то тут панували іносказання, метафори, історичні алюзії та стилістичні змішання, що набували змістового навантаження.

О. Якимович зауважив: «Нонконформістами були в той час насамперед ті, хто не хотів досягати меншого, ніж Прекрасне й Істинне у справді величному і таємничому значенні...»<sup>18</sup>. Творчість Г. Гавриленка в цьому контексті виступала чи не найвиразнішим прикладом тої відданості мистецтву в його високому етичному значенні, того «пошуку абсолюту», що загалом визначало головні спрямування художників «неофіційного» мистецтва. «Медитативність, прозора поліфонія», «світ ідеальних сутностей», урівноважений, «виведений за межі вічної боротьби “так” чи “ні”», якими Г. Заварова окреслює виміри його творчості<sup>19</sup>, перекидав образні містки до античності, Ренесансу, естетичних утопій раннього модернізму, що бачили мистецтво як довершений, ідеальний, далекий від реальності світ.

Аналізуючи коло зацікавлень неофіційного мистецтва 1960–1970-х років, можна

побачити, що воно у своїх пошуках художньої мови було передусім ретроспективним, повертаючи в культуру відкинтий до-радянський досвід. Відрізняли їх, швидше, ступінь індивідуального самовияву та «розміри простору незалежності», які кожен встановлював собі сам. Таким чином, «неофіційне мистецтво» складали художники різних творчих орієнтацій, що працювали в живопису, скульптурі, графіці, фотографії тощо, не зацікавлені в соцреалістичній проблематиці. Однак, якщо в радянському контексті подібні твори виділялися як «інше», «справжнє», «нове» та індивідуальне, то із західної точки зору такими не були. Саме звідти очевидно ставала їхня відірваність від світового поступу. Насправді, як справедливо наголошує Б. Гройс, саме в після-сталінські десятиліття (1960–1970) виникає глибокий розрив радянського мистецтва зі світовим, а пропущені в радянській художній культурі неомодерністські рухи 1950-х, 1960-х, контркультурні явища неоавангарду 1960-х, як і західну художню проблематику середини століття та початку постмодерної епохи, наздогнати було неможливо<sup>20</sup>.

Сьогодні, коли виникає потреба поставити це мистецтво в широкому загально-художньому контексті, стає очевидним, за висловленням В. Левашова, що, «тодішнє ліве мистецтво було радикальним, авангардним лише у радянському культурному космосі, у загальносвітовому ж художньому контексті таким не виглядало... Тому на межі 50–60-х років ми мали в радянському мистецтві не авангардистську революцію, а модерністську реставрацію, а сам модернізм на нашій території набув первісно консервативного характеру..., націленого на власну ізоляцію..., що протиставляв себе не тільки соцреалізму, але часто й сучасному йому західному мистецтву, інформація про яке, і без того скупа, потрапляючи на територію країни, набувала дивного, суто міфологічного вигляду»<sup>21</sup>. Таким чином, у протилежність Заходу в нашому мистецтві 1960–1980-х років відбувався загалом, так би мовити, зворотний процес – повернення в царину Великого мистецтва, з його духовним навантаженням, професійністю, самозаглибленістю та автономністю. Важ-

ливе місце належало тут і концепціям модернізму з його програмним утвердженням провідної цінності авторського самопрояву й наголошуванні на самозаконності мистецтва. І хоча в 1960–1970-х роках модерністська модель на Заході вже переживала кризу, певну вичерпаність і конечність своїх інтенцій, в нашій країні «історично не пережитого модерну» (Є. Барабанов) вона зберегла свою вагомість, насамперед як цінність індивідуального бачення, що в умовах радянської дійсності набувало світоглядних та етичних рис. З другого боку, ідея «повернення в Мистецтво» надавала вітчизняному модернізму особливого характеру, часто майже протилежного тим ідеям розширення культурно-художнього простору та концептуалізації новацій його поступу, які визначали його епоху на Заході.

Варта уваги з цього погляду теза Б. Гройса про те, що загалом радянське мистецтво післясталінської епохи і в офіційній і неофіційній версії займалося тим самим – «прагненням відродити різні історичні стилі», в одному випадку, більш консервативні (Ренесанс чи постімпресіонізм), в другому – радикальніші (різні форми абстракції чи сюрреалізм), через що і сам соцреалізм цього часу ставав «ретроспективним, ностальгічним, музейним», позбавленим пафосу попередніх десятиліть<sup>22</sup>. Однією з головних проблем мистецтва цього часу стає «розподіл» художньої традиції в системі радянської культури, де висунуте ще в 1920-х роках гасло «вчитися у класиків» знову стає актуальним у 1960-х і переростає в широку тенденцію в 1970–1980-х роках. Проте «класику» розуміли по-різному. І якщо офіційна образотворчість, продовжуючи проголошувати необхідність «використати для соціалістичного будівництва і соціалістичного виховання мас усе краще, що було створене людством в галузі мистецтва за всю його історію», розуміла під «кращим» пропагандистський пафос, оптимізм, колективну безособовість, зовнішню правдоподібність зображення та принцип «брехати правдою», то творчі, з незалежним мисленням художники бачили в ній самоцінність мистецтва, цінність авторської позиції, змістову насиченість

пластичної мови. Тим паче, що у спадок від попередніх часів залишилося повне знищення в соцреалізмі мови для описування дійсності, розповсюдження «фальшивих автономних об'єктів псевдореальності» (М. Ямпольський), що не тільки не додавало до художнього простору форм чи засобів виразності, а й викреслювало попередні відкриття. І якщо в західному світі весь час відбувалося інтенсивне накопичування художніх мов, які постійно аналізувалися, критикувалися, удосконалювалися та оновлювалися, то радянська культура опинилася в найбільшій мовній ситуації відсутності мови для описування реальності. Тому, мабуть, не випадково, що й сама навколишня реальність дедалі менше цікавила художників, які зосереджувалися насамперед на своєму внутрішньому світові та власних суб'єктивних переживаннях. З цього погляду неофіційне мистецтво здебільшого відображало умонастрої та творчі зацікавлення людей, що окреслювали свої власні простори, такі, що існували «поза зв'язком із загальносвітовим вектором культури... Виникало персоналістичне, замкнене, надзвичайно уважне до вартостей ремесла складне мистецтво»<sup>23</sup>, яке по своєму «розбудовувало» «мовну» ситуацію в радянській образотворчості.

Повертаючись до питання головних спрямувань радянського мистецтва другої половини ХХ ст., варто мати на увазі ту постійну «переструктуризацію», яку переживало воно на кожному етапі суспільного поступу. Тому, незважаючи на те, що з наступом «застійних» десятиліть атмосфера в суспільстві ставала більш ідеологічно-закритою, а офіційний тиск на мистецтво посилювався, що призвело до нових розмежувань у «офіційній» та «неофіційній» творчості, 1970 – початок 1980-х став новим важливим етапом в художній культурі, позначився новими явищами та індивідуальними авторськими шляхами.

<sup>1</sup> У порадянський період відбулися виставки, на яких було представлено, зокрема, несоцреалістичне мистецтво означеного періоду. Серед них: «Погляд», Київ, 1987; «Діалог крізь віки. Християнська тема у творчості українських художників», Київ, 1988; Виставка одеських монумента-

лістів, Одеса, 1989; «Українське мал-арт-ство 1960–1980 рр. Три покоління українського живопису», куратори Г. Скляренко, О. Куз'янц, Київ-Оденсе, 1990; «Львівська мистецька сцена 60–80 рр.», куратор Ю. Бойко, Львів, 1992; «Шістдесят з 60-х», куратор А. Титаренко, Київ, 1993, а також у рамках проекту «Мистецтво України ХХ століття» (К., 1998–2000) було зроблено огляди окремих видів мистецтва: «Нефігуративний живопис (1950–1990)», куратор О. Титаренко, «Професійне декоративне мистецтво другої половини ХХ ст.», куратор З. Чегусова, «Ноїв ковчег. Живопис України другої половини ХХ століття. Тенденції», куратор О. Петрова та ін. Вийшли друком: монографія О. Голубця «Між свободою і тоталітаризмом. Мистецьке середовище Львова другої половини ХХ століття» (Л., 2006), книга Р. Яціва «Українське мистецтво ХХ століття. Імена, явища, персоналії. Збірник статей» (Л., 2006) та ін.

<sup>2</sup> Яців Р. Українське мистецтво ХХ століття. Імена, явища, персоналії. – Л., 2006. – С. 104.

<sup>3</sup> Голубець О. Між свободою і тоталітаризмом. Мистецьке середовище Львова другої половини ХХ століття. – Л., 2001. – С. 78.

<sup>4</sup> Виставки 1956 року в Москві творів Пікассо, Р. Кента, Г. Ерні, Ф. Леже, Р. Гуттузо, Орочко, Рівери, Сікейроса; відкриття Музею образотворчого мистецтва ім. О. С. Пушкіна, VI Всесвітній фестиваль молоді і студентів 1957 року і його велика мистецька програма, виставки мистецтва США 1959-го, Великобританії 1960-го та ін.

<sup>5</sup> Павлов П. Развитие образно-пластической структуры современной советской живописи. Конец 1950–1970-е годы. – М., 1989. – С. 37.

<sup>6</sup> Гройс Б. Предисловие // Кто есть кто в современном искусстве Москвы. – М., 1993. – С. 8.

<sup>7</sup> Гройс Б. Глобализация и теологизация политики // Художественный Журнал. – № 56. – <http://xz.gif.ru/numbers/56/6/>.

<sup>8</sup> Гройс Б. Неосакральные мифы российского авангарда // Декоративное искусство. – М., 1991. – № 8. – С. 32.

<sup>9</sup> Левашов В. Виставка молодых художников // Искусство. – М., 1989. – № 3. – С. 10.

<sup>10</sup> Деготь Е. Русское искусство ХХ века. – М., 2002. – С. 145.

<sup>11</sup> Зарецький О. Українські шістдесятники і хрущовська відлига в етнокультурному просторі СРСР // Сучасність. – 1995. – № 4. – С. 122.

<sup>12</sup> Баран В. Україна 1950–1960-х рр.: еволюція тоталітарної системи. – Л., 1996. – С. 252.

<sup>13</sup> Детальніше див.: Скляренко Г. Кольори та звуки маестро Флоріана Юр'єва // Образотворче мистецтво. – 2008. – № 3.

<sup>14</sup> Оленська-Петришин А. У вимірах форми й експресії. – К., 1997. – С. 168.

<sup>15</sup> Сучасне мистецтво з України. Виставка живопису-малюнків-скульптури. Вст. слово М. Мудрак. – Мюнхен; Лондон; Нью-Йорк; Париж. – 1979. – С. 4–5.

<sup>16</sup> Оленська-Петришин А. У вимірах форми й експресії. – С. 157.

<sup>17</sup> Гэмбрелл Д. Некоторая польза от политики: советское искусство на Западе // Творчество. – М., 1992. – № 2. – С. 48.

<sup>18</sup> Якимович А. «Искусство после катастрофы». Художественная культура советского региона (семантический аспект) // Советское искусствознание. – М., 1991. – Вып. 27. – С. 26.

<sup>19</sup> Заварова А. Освобождение // Воздушные чернила / Сост. М. Баталин. – К., 2000. – С. 109.

<sup>20</sup> Гройс Б. Россия и проект модерна // Художественный журнал. – М., 2002. – № 3(1). – С. 31.

<sup>21</sup> Левашов В. Авангард-для-нас // Театр. – М., 1991. – № 8. – С. 65.

<sup>22</sup> Гройс Б. Комментарии к искусству. – М., 2003. – С. 76.

<sup>23</sup> Ерофеев А. Нонконформисты. Второй русский авангард. 1955–1988. Круглый стол // Вопросы искусствознания. – М., 1997. – Вып. X. – С. 21.

## SUMMARY

The article is focused on the originality of development of the Ukrainian art from the late 1950s up to the early 1980s. The author emphasizes on the differences of artistic experiences of the Western and Eastern Ukraine. The mentions of Eastern European Modernism of the 1920s–1930s remained in the Western Ukraine while the Eastern Ukraine

came to it through Soviet realism. Unlike the Russian artistic development with its 'severe style' the Ukrainian artistic development was found in the national traditions, which had different interpretations. The author analyses the originality of the Ukrainian 'informal art' and its main lines as well as the differences from the art development in the West of Ukraine.

УДК 746.1(477)(061)

## ХУДОЖНІЙ ТЕКСТИЛЬ ЯК СКЛАДОВА НАЦІОНАЛЬНО-КУЛЬТУРНОГО ПРОСТОРУ (про Першу та Другу всеукраїнські трієнале художнього текстилю)

*Зоя Чегусова, Таміла Печенюк*

Для європейських поціновувачів мистецтва формат трієнале давно став звичною, а головне – традиційною формою виставок-конкурсів. Експонування постійних трієнале з різних видів образотворчого й декоративного мистецтва – одна з найцікавіших та найефективніших форм виставкової діяльності Національної спілки художників України (далі – НСХУ), яка є оптимальною для того, щоб українські художні виставки стали в один ряд з європейськими та світовими мистецькими акціями.

**Перша всеукраїнська трієнале художнього текстилю** протягом трьох років залишалася без «коментарів» (можна вжити популярне на телебаченні «по comments») <sup>1</sup>. І це несправедливо, бо трієнале стала неабиякою подією в культурному житті Києва, та й не тільки, – у ній брали участь мистці всієї України, і вона викликала значний інтерес у професійної громадськості, завоювала симпатії широкої глядацької аудиторії впродовж десяти днів її експонування.

Трієнале відкрилась у Будинку художника в розпалі знакової для України осені – 22 жовтня 2004 року. Виставкові зали ледве вмістили 178 творів ста п'ятнадцяти авторів. Зауважимо, що відбір експонатів був дуже прискіпливим і жорстким, через що до експозиції не потрапила чи не третина поданих мистцями робіт: члени виставкому тримали високу планку якості.

На відкритті було святково й багатолюдно. Панувала атмосфера надзвичайно позитивної енергії, яку випромінювали твори художнього текстилю, власне, уперше тут представлено в такому обсязі і в такому

розмаїтті. Відбулась урочиста церемонія нагородження учасників трієнале, де голова НСХУ В. Чепелик вручив переможцям конкурсу одну I премію, дві II премії, три III премії і вісімдесят дипломів у 21-й номінації. Художній текстиль своєю трієнале увійшов у «заповітне коло» разом з іншими видами «красних мистецтв» – живопису, графіки, скульптури, для яких подібні виставки стали вже звичними.

Безперечно, учасники – і організатори, і художники, і куратор (Зоя Чегусова) – хвилювались: чи будуть твори відповідати рівню виставки-конкурсу? Чи витримають, так би мовити, «лабораторний експеримент» випробування на високе мистецтво?

При підготовці передусім зважали на загальноприйняте правило трієнале: виставка періодична, яка проходить раз на три роки, на якій презентуються твори лише за певний звітний період. Вона дає змогу зблизити географічно віддалених один від одного представників різних регіональних шкіл України, об'єднати різні покоління мистців, а головне – не стримує волевиявлення. Незважаючи на внутрішній самоконтроль, присутній у кожного автора, художник може творити за велінням серця, не озираючись, на щастя, на офіційні табу і цензуру. Саме повна свобода творчості дозволяє придумувати нові жанри, змінювати й комбінувати технічні й технологічні можливості текстилю з метою оновлення його художньої мови, поєднувати старі й нові матеріали (вовну, льон, бавовну) і такі «облагороджені» естетично «нематеріали» текстилю, як рукотворний папір, по-

лієтилен, листя і гілки дерев, трави, пір'я птахів тощо.

Оскільки мета трієнале визначалась як пошук актуальних тенденцій, організатори виставки намагалися включити в експозицію твори різної направленості – від традиційних до концептуальних, що передбачали фігуратив і абстракцію, площинні й об'ємно-просторові рішення. При цьому не боялися ставити на один «п'єдестал» художників визнаних і зовсім молодих, бо головними критеріями виступали професіоналізм, майстерність, оригінальність образу. Отже, експозиція поєднала крайнощі: ностальгію за стилями, що лишилися у минулому (або іще існують), з інноваційними пошуками й експериментами, які активізуються в Україні. Вона дозволила побачити зріз сучасного стану напрямків, пошуків, експериментів мистців різних творчих індивідуальностей. Частина з них працює в гобелені, ліжниковому ткацтві, в батику, вишивці, знаходячи нові форми й засоби для втілення свого бачення сучасної реальності. Поряд з теплими, задушевними, ліричними за образністю експонувалися твори гострі, навіть провокаційні, суперечливі. Таке зіставлення, здавалося б, сумісних і несумісних творів лише загострювало їх сприйняття, а часом вносило щось неочікуване, свіже.

Виставка ще раз засвідчила, що художній текстиль – мистецтво переважно жіноче. Текстильників-чоловіків було кілька, але тим ціннішою сприймалась їхня творчість. Трієнале дала можливість зробити ще один крок на шляху до вивчення феномена «жіночої творчості», жіночого погляду на світ в усій його специфіці й багатоплановості – і це надзвичайно цікавий її аспект.

Треба визнати, що ця експозиція увібрала в себе всі риси попередніх текстильних акцій, які проходили в Україні в 1990-х та на початку 2000-х років. Це передусім налагодженість на експеримент в галузі формотворення, на випробування авторських текстильних новацій, що було характерним для Міжнародної бієнале нетрадиційного текстилю «Текстильний шал» у Львові, яка була започаткована «з метою спрямування новаторських тенденцій та

ствердження нової естетики в мистецтві вітчизняного текстилю, підтримки пошуку нових образно-тематичних та техніко-технологічних граней»<sup>2</sup>.

Це також прагнення розвитку на новому щаблі часу традиційного гładкого ткацтва в гобелені, килимі, ліжнику, що також було ініційовано у Львові на Всеукраїнській бієнале традиційного художнього текстилю. Це й орієнтація на міжнародні напрямки текстилю – тканини («Art Fabric») та волокна («Fiber Art»), що включали рукотворний папір, плетення, аплікацію, повсть, квіт, шиборі, інсталяцію тощо, чим відзначається ось уже дванадцять років бієнале сучасного текстилю «Скіфія» в Херсоні. Це й стимулювання активізації розпису на тканині, зокрема батика, і багаточисленних авторських технік, які вперше в 1994, а потім у 1997 році засвідчили виставки «Презентація», організовані Хмельницьким музеєм сучасного мистецтва. Усі ці різнобічні виставки художнього текстилю дали потужний імпульс народженню київської трієнале зі своєю моделлю, що дозволило їй посісти особливе місце в панорамі сучасного національного художнього життя.

Фактом симптоматичним і відрадним сприймався на трієнале дух змагання особистостей. Прямого зіткнення традицій та інновацій не відчувалось, хоча й був наявний розрив між естетичними орієнтирами маститих мистців старшого покоління і молодих. Та, власне, усе це закономірно, бо вік найстаршого учасника виставки досягав 79 років, а наймолодшого – 14.

Роботи корифеїв-традиціоналістів – Л. Жоголь, М. Литовченко, А. Ламах (Київ), М. Токар (Львів), М. Шнайдер-Сенюк (Херсон), були дуже важливими для усвідомлення спадкоємності традицій українського текстилю, для зіставлення їх із творами нетрадиційного текстилю. Молоді художники – А. Попова-Хижинська, Т. Ядчук-Богомазова (Луцьк), Б. Якимчук (Львів), М. Мозговенко (Київ), Ж. Олійник (Полтава), О. Кізімова (Вінниця), Г. Дюговська, Н. Тимохіна, І. Кундельська (Київ) привнесли свою енергетику. Проте найсильнішим на трієнале сприймалося середнє покоління, яке прийшло в мистецтво у 80–90-х роках ХХ ст.

На виставці було багато неочікуваного й незвичного і в жанрах, і в технології, і в системі образності. Саме ці роботи насамперед привернули увагу журі. Перша премія трієнале була присуджена, здавалось, найаскетичнішій і наймінімалістській роботі, проте просторово ефектній, добре зрежисованій інсталяції «Гойдалка» Н. Пікуш (Київ), що була зконструйована з дванадцяти бердо – елементів старовинного ткацького верстата, який у XIX – на початку XX ст. можна було побачити чи не в кожній українській сільській хаті<sup>3</sup>. Інсталяція була подібна до марева з минулого, гойдаючись у повітрі й повторюючи рух маятника часу. Ностальгічна гойдалка-сходинки, що вела як угору, так і долі, сприймалась образом-символом нерозривності зв'язків між історичним минулим і майбутнім, ремеслом і мистецтвом, народним майстром і професійним художником, а окрім цього, вона посідала особливе місце в експозиції як інтерактивний об'єкт.

Об'ємно-просторові композиції загалом привносили елементи новизни, неочікуваності, свіжості погляду на текстиль. Вертикально витягнута триметрова інсталяція «Календар» Н. Гронської (Київ), побудована з квадратів різної величини, занурювала глядача у вібруючу барвисту стихію абстрактно-геометричного живопису на шовку. У тонкий колорит поліхромної композиції вплетено мажорні кольори радісних днів календаря художниці й холодні відтінки незабутнього смутку журливих буднів. Проте в цілому яскравий у своєму різнобарв'ї «Календар» Н. Гронської, пронизаний тонкими гілками дерев, ніби стрілами кохання, створював надзвичайно святковий настрій (диплом «За оригінальність втілення авторської ідеї»).

В одухотвореній і досить відчутній на дотик просторовій текстильній пластиці «Початок» Л. Нагорна (Київ) як справжній театральний художник<sup>4</sup> відштовхується від силуету умовного історичного жіночого костюма і створює метафору світлої душі, жіночої доброчесності, абсолютного взаємопроникнення духовних і тілесних начал (диплом «За кращу інсталяцію»).

Монохромний триптих «Словопад»

Н. Максимової (Донецьк) був виконаний на всю висоту зали в авторській техніці поєднання комп'ютерної графіки й колажу. Він сприймався монументальним не так за розмірами, як за своїм звучанням, незважаючи на крихкість задіяних матеріалів – рукотворного паперу і флізеліну. «Словопад» мав неочікувано фігуративний характер, що цілком несподівано для мисткині, яка надає перевагу абстракції. У цій роботі художниця здійснила «кидок» через віки й умовно поєднала давнину і сучасність. Девізом триптиха може бути думка відомого культуролога XX ст. С. Аверинцева: «Ми живемо в епоху, коли всі слова вже сказані...».

Твір Н. Максимової – художника XX ст., що балансує на межі між добром і злом, красивим і потворним, вирує в переплетенні найсуперечливіших проявів сучасного суспільства, – сприймався як своєрідне послання людству з культурних глибин минулих епох та нагадування сучасникам про найважливіші віхи історії світового мистецтва (диплом «За неординарність образного вирішення твору»).

Технічно складна плетено-ткана ажурна композиція на просвіт «Я навчу тебе літати» Л. Квасниці-Амбіцької (Львів) створювала дивовижний образ стрімкого легкого лету (диплом «За новітність формального вирішення твору»).

Весела пустотливість відчувалась у декоративно-функціональній композиції «Ширма» Н. Тимохіної (Київ). Дотепно побудована з нарочито неправильної форми шматків шкіри, що нагадували великі латки, співмірна і співмасштабна у своїх складових, композиція мала особливу енергетичну виразність, а її характер предметного дизайну достойно вирізняв її серед інших творів (диплом «За вдалий експеримент»).

Варто відзначити, що експозиція не була позбавлена винахідливих і технічно витончених творів. Своєрідними авторськими знахідками виділялися лозоплетений «Пружний об'єкт» із серії «Перетини» Т. Бабак (Київ) – диплом «За кращу інсталяцію»; сконструйована з дерева, вовни, сизалю, з тканими вставками «Композиція – II (триптих)» Б. Губалія (Івано-Франківськ) – диплом «За краще вирішення об'ємного



текстилю»; збудована з поліетилену ритмічно виразна інсталяція «Вперед, зайці!» О. Тіменик (Львів) – диплом «За новітність формального вирішення твору».

Неочікувані фактурні і пластичні якості, виявлені авторськими техніками плетіння, привертати увагу в об'ємно-просторових композиціях, які могли б легко адаптуватися в сучасному інтер'єрі. Це – «Нитяна мадонна» Г. Дюговської (Київ), «Шовкопряди, Лялечки» Л. Шилімової-Ганзенко і С. Шилімова (Черкаси), «Скорпіон» І. Кундельської (Київ), що нагороджені дипломами «За вдалий експеримент».

Менш вдалими були інсталяція «Кримський юрт Великої Орди» Шейх-Заде (Сімферополь), об'ємно-площинна композиція в техніці батика «Візія з будинком Дона Педро Міла в Барселоні» і «Замок Любарта» М. Гринюк (Вінниця), в яких претензійність переважала над художністю.

Не відмовляючись від рукотворності, текстильники успішно експериментували з нетрадиційними матеріалами. Так, новизною й особливою елегантністю пластичних вирішень, розрахованих «на випередження», відзначалися твори Н. Шимін (Львів). Рельєфне панно «На згадку з найщирішими побажаннями» складене з кількох десятків однакових каплеподібних модулів, що відтворюють методом термодруку власні фотопортрети майстрині із сімейного альбому. Вдаючись до гри зі спогадами свого минулого, Н. Шимін створила одну з найоригінальніших робіт, що експонувалися на трієнале (II премія). Жартівливо-ностальгічна композиція, ніби машина часу, занурює нас у пам'ять про кращі моменти життя художниці, які, хоч якими б щасливими не були, все одно викликають сум, бо минулого не повернути. Чорно-білі й кольорові узорчасті фотомодулі, неначе скельця в дитячому калейдоскопі, з розрізнених уламків утворюють єдину історію жінки, де є драматургія, різні персонажі й сюжети, але головна героїня одна – автор.

Свій самобутній стиль на трієнале продемонструвала імпульсивна, позбавлена стереотипів, вільна від умовностей В. Ганкевич (Львів). Культ спонтанного, неочікуваного присутній у пластичних пошуках

двох її тканих композицій «Без назви» (диплом «За новітність формального вирішення твору»). Її нестримне експериментування проявилось і в нестандартній композиції «55», створеній з п'ядесяти п'яти тривіальних підплічників – звичайної деталі жіночого туалету, талановито використаної автором не за призначенням. У роботах В. Ганкевич завжди є прихована драматична підоснова, підтекст і водночас незвичність естетичних формулювань.

Попри всю різноманітність інноваційних аспектів художнього текстилю, на трієнале не спостерігалось ультрарадикальних тенденцій, близьких сучасному актуальному мистецтву, які могли б здатися надто визивними й шокуючими, що для багатьох мистців «contemporary art» у наш час стало ніби обов'язковою настановою. Переважали гармонійні, емоційно позитивні проекти. Художники текстилю знаходять естетичне начало в багатоманітності світу, у різнобарвності життя.

Свій безмежний плин образів втілює в різноманітних текстильних матеріалах, надаючи перевагу техніці вишивки, Н. Борисенко, художниця, що знайшла свій шлях на перетині предметного й безпредметного світу, поринаючи в символіку, метафори, асоціації. У її оригінальних роботах яскраво виражена орієнтація на культ гармонії і краси, властивий українському народному мистецтву. У її знаковому творі – диптиху «Орнамент» (диплом «За оригінальність втілення авторської ідеї») та в опорному – «Ковчег» (II премія), де сконцентровані всі формальні пошуки і знахідки художниці останнього десятиліття, вражало вміння професіонала всотувати й перевтілювати національні традиції, привносячи свої авторські нюанси у класичні народні орнаментально-рослинні мотиви, і тим самим створювати цілком своєрідні композиції, сповнені складних колірних поєднань різноманітних відтінків – фіалкових, блакитних, сірих, зелених, коричневих, рожевих. І при цій колористиці важливим засобом виразності виступає глибокий чорний колір як тло, що надає поліхромним вишитим панно особливої вишуканості й благородства.

Тонке розуміння виражальних можливос-



тей народної орнаментики властиве й гобелену «Сонячні птахи» (диплом «За талановите переосмислення національних традицій») та тканий композиції «Переплетення» (III премія) відомої текстильниці зі Львова О. Парути-Вітрук. У пошуках закодованої багатознакової мови, класично лаконічних, але виразних символів вона звертається до семантики народного мистецтва, бажаючи висловити якомога більше.

Пласти вікової культурної пам'яті прочитувались у творах багатьох київських майстрів, які виконали їх у різноманітних техніках класичного гładкого ткацтва: «Ой, у лузі калина похилилась» М. Литовченко, «Синява» Н. Саєнко, «Макош» і «Степ» В. Андріяшка, «Синтез-лабіринт» Ю. Кухара (усі нагороджені дипломами «За вірність народним традиціям»), «Древо життя» О. Ковальчука (Вінниця).

Народним мистецтвом нав'язані й оригінальні композиції інноваційного тканого текстилю: «Східний вітер» М. Базак (Київ) та «Яворівські стежки-доріжки» Т. Мисковець (Київ) – дипломи «За дотепність технічного виконання творів». У національно-романтичному напрямку в текстилі працює Т. Кисельова (Київ), чия майстерність зростає з кожною виставкою. У зворушливі спогади про давно втрачені цінності занурювало її панно «Зроблено в Україні» (III премія), виконане на основі домотканого конопляного полотна кінця XIX – початку XX ст. в авторській техніці, що поєднує колаж, аплікацію, гарячий батик, вишивку, стьобання. Майстриня воістину чаклує над своїми композиціями, делікатно вкраплюючи так звані «реабілітовані артефакти» – фрагменти старовинних вишитих сорочок і рушників, наче витягнуті з бабусиної скрині, шматочки старих шовкових стрічок, що прикрашали дівочі вінки, – усе це художниця любовно колекціонує, часом купуючи на антикварних ринках різні речі про всяк випадок. Панно Т. Кисельової – своєрідне декларування ідеї відродження рукотворного ремесла, талановито перевтіленого нею в мистецтво.

Трієнале довела: для текстильників не існує ніяких обмежень у виборі тематики. Традиційно привабливими для мистців є

мотиви української природи, що спонукає їх віднаходити дедалі нові художні образи й форми, щоб висловити свою любов і вдячність рідній землі. У візуальній ясності й доступності сприйняття пейзажних образів часто прихований глибинний пласт філософського ставлення до життя й перебігу часу. Це бачимо у прекрасних творах класиків українського текстилю – поетичних гобеленах «Вічне» Л. Жоголь (Київ), «Спогади» А. Ламах (Київ), «Садок вишневий» М. Шнайдер-Сенюк (Херсон), що були відзначені дипломами «За вірність класичним традиціям в гобелені».

Ліричні почуття авторів, викликані «творчістю природи» й відповідно знайдена зображально-декоративна мова утворюють дивовижний сплав у гобеленах «Флора» (триптих) Г. Носенко (Одеса), «Нічний натюрморт» Т. Витягловської (Тернопіль), «Natur-I, Natur-II» (диптих) Н. Грекової (Харків) – дипломи «За вірність мові текстилю». Загалом втілення реальності у представлених на виставці творах здавалося невичерпним.

Гармонією не тільки з природою, але й з одвічним порядком всесвіту вирізнявся метафоричний, інакомовний текстиль Л. Борисенко (Київ). Поетичне міфотворче мислення художниці розкривалося в її повних естетичної чарівності фігуративних вишивках і гобеленах-притчах «Зустріч» (диплом «За оригінальність втілення авторської ідеї»), «Останній герой» (диплом «За філософію твору»), «Повернення до нитки», що заворожували багатознаковістю закладених у них значень. Лише поступово, крок за кроком, вона дозволяє глядачеві трохи прочинити завісу своїх таємних метафор, знаходити ключ до її текстильних загадок. Мажорні, з яскравим колоритом, з позитивною енергетикою твори передавали глядачеві любов до навколишнього світу й до мистецтва текстилю як невід'ємної його частки з вічною нев'янучою красою. Привертати увагу глядача орнаментальні композиції Л. Борисенко, виконані у співавторстві зі справжнім майстром традиційної та експериментальної вишивки М. Чурлу (Сімферополь), диптих «Зустріч I», «Зустріч II» (диплом «За неординарність образного

вирішення твору»). Елегійний настрій цього диптиха, ніжність пастельної гама узорів на сірому тлі викликали в пам'яті звучання божественно прекрасної музики.

Твори М. Чурлу «Імпровізація», «Ось таке кохання», виконані в техніці вишивки із включенням прийомів техніки валяння, печворку, інтригували своєю вітальністю, дивуючи досконалим знанням давньої східної традиційної вишивки в поєднанні із сучасним художнім чуттям.

В експозиції були представлені гобелени й батика, що свідчили про безкінечне розмаїття розгалужень абстракції, яка часом більшою мірою, ніж предметне мистецтво, давала простір уяві, дозволяла оперувати вільними кольорними масами. Це – «Сонячний день», «Листопад» О. Ковача (Херсон), «Проникнення» А. Попової-Хижинської (Луцьк) – дипломи «За кращий гобелен». Прагнення пізнати таємниці всесвіту певною системою кодів віддзеркалились у творах «Ландшафт райського міста» Ольги Маріно (Київ) – III премія, «Осінній дощ» А. Шнайдера (Херсон), «Притча» О. Левадної (Полтава) – дипломи «За кращий гобелен». Пошуками гармонійних форм і кольорних поєднань вирізнялися роботи «Полиски спогадів» Ю. Кізімова (Вінниця), «Віддзеркалення» Т. Ядчук-Богомазової (Луцьк) – дипломи «За кращий гобелен»; ліжник «Перший сніг» Н. Дяченко-Забашти (Київ) – диплом «За кращий ліжник», батик «Північне саяво, якого я ще не бачила» О. Потієвської (Київ).

Таїна вивірених гармонійних і одночасно хаотичних абстрактно-геометризованих поєднань промовляла з неординарних композицій «Я вже там була» І. Данилів-Флінти (Львів) – диплом «За талановите осмислення національних традицій»; «Про яблука» А. Шнайдера (Херсон) – диплом «За виразність композиційно-пластичного вирішення твору»; благородно-вишуканих, проте геометрично стриманих вишивок «Строфа», «Сюжет» О. Мороза (Київ) – диплом «За вишуканість художньої мови». Як імпровізаційно вільні, що сприймалися емоційними записами мінливого жіночого настрою, були віртуозно виконані в авторській техніці розписи на тканині «Відчуття життя» та

«Квітка, що танцює» М. Кирницької (Київ) – диплом «За новітність формального вирішення твору». Усі згадані щойно абстрактні твори певною мірою сюжетні – у тому розумінні, що в них є, нехай навіть прихована, текстова інтрига.

Не менше зацікавлення викликали й ті роботи, в яких немає повної умоглядної абстрагованості від реальної дійсності, тобто художник не відмовляється від реальності, але й не передає її буквально, а трансформує в горнілі своєї уяви з притаманною тільки йому фантазією. На цьому складному, але благодатному творчому шляху були створені: гобелен «Захід Сонця» В. Хоменка (Київ) – диплом «За кращий гобелен», нетрадиційна вишивка «...Через очищення» Т. Печенюк (Львів) – диплом «За виразність мови текстилю», диптих «Мовчання» і «Пробудження» І. Шостак-Орлової (Вінниця) – диплом «За філософію твору».

Минув час, і на його відстані спробуємо осмислити, наскільки результативною була виставка. Позитивні моменти її очевидні. Ініційована секціями декоративного мистецтва та мистецтвознавства і критики Київської організації НСХУ (далі – КОНСХУ), за сприяння НСХУ, Міністерства культури і мистецтв, Міжнародної культурно-освітньої асоціації, трієнале стала серйозною акцією в культурному житті України.

Досягнута основна мета – об'єднати мистців України, які працюють в галузі художнього текстилю, показати їхні здобутки за останні три роки (2002–2004). Реалізовано завдання, яке ставили організатори, – продемонстровано широкий діапазон мистецтва текстилю, нове неочікуване застосування традиційних матеріалів і оригінальне використання нетрадиційних з метою розкриття своєрідних образно-пластичних ідей. Виставка показала, що художній текстиль, як явище багатогранне, включає різні види й техніки. Це – гобелен гładкого ручного ткання, розпис на тканині, часом із включенням авторських технік, холодний і гарячий батик, колаж, аплікація, печворк, вишивка, стьобання, вибійка тощо. Оригінальним виглядав об'ємно-просторовий і площинний станково-декоративний текстиль, розрахований на виставковий і музейний простір.

Загалом трієнале засвідчила, що художній текстиль XXI ст., неординарний і часом полярний у своїх проявах, розвивається в руслі художніх ідей сучасності: нарівні з іншими видами мистецтва він «дрейфує в широтах» постпостмодернізму, неоавангардизму, «ліричного декоративізму».

Новизною відзначалися не тільки твори, але й експозиція, яку будували художники, що мають неабиякий досвід, – Н. Шимін, В. Ганкевич, О. Парута.

Так історично склалося, що робота трієнале збіглася в часі з Помаранчевою революцією, що позначилося й на деяких експонатах. Доля виставки переплелася з подіями на Майдані й духовно, й фактично.

Після успішного експонування, широко громадського резонансу, значної кількості позитивних і захоплених відгуків мистці сподівались, що «прокинуться славетними» в новій реальності, де виникне зацікавлення їхньою творчістю, надійдуть пропозиції від колекціонерів, архітекторів, комісії по закупівлі мистецьких творів Міністерства культури і туризму, але для переважної більшості нічого не змінилось – очікуваний вихід на арт-ринок у тій «революційній ситуації» не відбувся.

У кінці 2007 року в Центральному будинку художника в Києві знову за ініціативою секції декоративно-прикладного мистецтва і секції мистецтвознавства та художньої критики КОНСХУ відбулася Друга всеукраїнська трієнале художнього текстилю під назвою «Від давніх традицій до сучасних новацій» – подія для художників-текстильників цілком прогнозована, а для багатьох колег по спілці несподівана як доказ високих мистецьких вершин, що їх сягнули майстри нитки і тканини від 2004 року.

Організаторами цієї масштабної мистецької акції були Міністерство культури і туризму України та НСХУ, а партнером – група компаній «Фокстрот».

У рамках Другої всеукраїнської трієнале художнього текстилю було сплановано і проведення молодіжної трієнале за участю обдарованих художників-професіоналів і студентів мистецьких вузів України, яка проходила в київській галереї «Дім Миколи».

Творчий прорив, що відчувався на Першій трієнале художнього текстилю 2004 року, трансформувалася в могутнє мистецьке річище на Другій трієнале, яка об'єднала зусилля ста восьми мистців і репрезентувала 185 творів. Вона, як і Перша, охоплювала майже всі різновиди: gobelen (шпалера, виготовлена в техніці ручного гładкого ткання), ліжник, настінний текстиль (розпис на тканині, аплікація, печворк, вибійка, колаж), експериментальний об'ємно-просторовий текстиль, демонструючи різноманітність пошуків представників різних регіональних шкіл художнього текстилю України.

Метою Другої всеукраїнської трієнале було об'єднання всіх професіоналів, які працюють у галузі художнього текстилю, та виявлення спектру напрямків, жанрів та особистих уподобань мистців і спроба пошуку сучасного національного стилю в царині найдавнішої галузі українського декоративного мистецтва.

Девіз трієнале, запропонований її кураторами (З. Чегусова, Т. Печенюк): «Художній текстиль – складова національно-культурного простору (переосмислення традицій та пошук сучасного національного стилю)». Основні напрямки: текстиль – архітектурно-просторове середовище; експериментальний текстиль – традиція – новація.

Напрямок молодіжної трієнале, окрім основних, що заявлені вище, є «костюм – форма – образ». Це ідея її кураторів – Галини Забашти й Наталки Дяченко-Забашти.

Широта постановки завдань, визначена програмою трієнале, виправдана тим, що український текстиль – унікальна галузь художньої творчості з велетенським історичним минулим і надією на не менш багате майбутнє. За останні десятиріччя мистецтво художнього текстилю в Україні стрімко розвивається й отримує визнання на міжнародних виставках-конкурсах і симпозіумах.

А втім, текстиль залишається одним із найдемократичніших видів мистецтва, доступних широкому загалу глядачів і споживачів. Він, як в усі епохи і часи, легко входить у контакт з архітектурним середовищем, збагачуючи його своїми пластичними та декоративними засобами виразності. Тому одним із

найважливіших завдань трієнале є сприяння поверненню рукотворного текстилю в архітектуру – в інтер'єр житлових та громадських будівель.

Основною темою Другої трієнале, як зазначалося вище, було «переосмислення традицій та пошук сучасного національного стилю». При всій узагальненості ця тема стосовно художнього текстилю містить ключові моменти, дуже важливі в сучасному мистецтві. Художня тканина як явище професійної творчості переживає на початку XXI ст. не лише зміну структурування, взаємовпливів, відбиттів, постійних повернень. Вона (тканина) прагне чим далі, тим активніше бути носієм «духовного тіла» – образу, а не лише естетичної, чи то вжиткової функції. Щодо національного стилю – це проблема всього новітнього українського мистецтва, а його пошук – складний творчий процес. У контексті сучасного текстильного мистецтва цей процес освячений на рівні генетичної пам'яті, адже художня тканина закорінена на чи не найосновніших національних символах: «нитка», «полотно», «обрус», «рушник», «сорочка», ін.

Показово, що Диплом першого ступеня Другої трієнале отримала робота О. Парути-Вітрук «Решето Всесвіту», яка органічно поєднала всі складові традиційного текстилю – матеріал, ручне ремізне ткацтво – та сучасне формотворення, в основі якого стихія першоелементів: геометрія, структурна пластика натурального матеріалу, природний колір. Ця робота, як і багато інших, засвідчує, що пошуки національного стилю в українському художньому текстилі – це бажання відшукати первинні складові художньої мови.

Аналогічним вектором осмислення традиції є активне звернення художників до однієї з найдавніших технік декорування тканин – вишивки. Однак в основі цього звернення першочерговим є не техніка (хоча володіють нею фахівці досконально), а її сакральна якість. Саме та якість, яка визначила семантику вишиваної сорочки чи рушника в національній культурі. Кожен стібок нитки в поєднанні з кольором у традиційному дійстві – це освячення, в мистецькому дійстві – це засіб творення пластично-

го образу. Отож, представлені на виставці сучасні декоративно-монументальні панно виконані «голковою технікою» (вишивкою) сповнені неповторного образно-емоційного звучання (Н. та Л. Борисенки, Г. Забашта, М. Чурлу, І. Шостак-Орлова, ін.). Імовірно, так само відчували цю традиційну техніку художники початку XX ст. Є. Прибильська, О. Екстер, коли у співпраці з народними майстрами Г. Собачко, П. Власенко та іншими створювали свої неповторні шедеври. Чи не відновлення це перерваного відродження українського національного мистецтва нині – на початку XXI століття?

Професійний художній текстиль України, що був експонований в Центральних виставкових залах Будинку художника в Києві, представив жанрово-видовий та матеріально-технологічний діапазон цього мистецтва в межах окреслених напрямків. Основною рисою сучасного текстилю є те, що остаточно утвердилися нові координати його мистецького простору. Поряд із традиційними формами текстилю (гобелен, килим, панно, ліжник) експозиційний простір виставки активно формували твори, які вже давно розглядаються в контексті формотворення сучасного українського мистецтва загалом (колаж, асамбляж, об'ємно-просторова конструкція, інсталяція). Пропонуємо відійти від загальноприйнятих пріоритетів мистецтвознавчого аналізу і дозволимо собі почати свій огляд з «новаційних» форм сучасної художньої тканини. Така позиція обумовлена не так їхньою «новомодністю», як бажанням простежити їхні витoki та особливості мистецької виразності, що активно впливають і на засоби формотворення сучасних гобеленів та панно, аналіз яких не можливий без розуміння характеру подібних новацій.

Колаж як такий був відомий здавна, але ніколи не розглядався як складова високого мистецтва. В основному колаж трактувався як техніка, як спосіб поєднання різнорідних елементів та матеріалів. Незважаючи на те, що подібне бачення зберігається й донині, від початку XX ст. колаж стає феноменом, який, попри свою маргінальність, бере участь у формуванні ключових тенденцій культури. Колаж перебирає на себе філо-

софське тлумачення множинності, рухливості та безперервної зміни реального простору. З'являється визначення «колажного простору» в мистецтві, на чому базується просторова концепція кубізму та футуризму, фотомонтажу й конструктивізму. Саме «колажний простір» дозволяє новому мистецтву відійти від проблеми відображення існуючої реальності, натомість допомагає створювати її нову суб'єктивну якість. Узагалі, у колажному просторі може існувати все. Форми й образи, що не мають ніяких аналогій з дійсністю, у колажі можуть гармонійно співіснувати. Їх вибір обумовлює створення багатощарового смислового середовища.

І стосується це не лише колажних панно (Т. Кисельова, Н. Максимова, Т. Печенюк, С. Бурак, Т. Ульянова, О. Пилева-Борисова, ін.) та «печворків» (О. Звір, К. Пишухіна, Ю. Фадєєва), представлених на виставці, а й гобеленів (О. Парута-Вітрук, О. Ковач, Л. Квасниця, В. Ганкевич, Т. Печенюк, ін.) та розписних панно (Т. Мисковець, Т. Ядчук-Богомазова, ін.), просторове середовище яких вирішено за принципом того-таки полісемантичного колажу.

Не залишився поза увагою художників текстилю й окремий різновид колажної техніки від її початків – фотомонтаж, який нині займає провідні позиції в сучасному українському мистецтві. Найпопередніше поміж текстильників у цьому напрямку працює Н. Шимін, яка представляє вже на другу трієнале послідовні монументальні текстильні панно, виконані в техніці фотомонтажу.

Останні десятиріччя минулого століття були роками активного опанування формотворчими й технологічними новаціями світового текстильного мистецтва. Ми вже звикли до того, що художній текстиль виїшов за межі двомірної площини й залучає до своєї палітри нетрадиційні матеріали. Саме ці тенденції сприяли утвердженню в українському текстилі такої мистецької форми творчого самовираження, як асамбляж. За своєю суттю асамбляж як мистецьке явище теж закорінений у колажному просторовому середовищі з тою відмінністю, що це середовище тривимірне. Розробляючи техніку просторового кола-

жу в рельєфі та скульптурі, її засновник К. Швіттерс на початку ХХ ст. мав на меті знищити кордони між різними видами мистецтва, створити універсальний цілісний твір. Можливо, тому асамбляж не вписується у традиційні мистецтвознавчі схеми аналізу й оцінок (матеріал, техніка). Може, тому він зник так само швидко, як і з'явився на мистецьких теренах Європи в першій половині ХХ ст. Однак його ідеї дуже актуальні нині в контексті сучасного мистецтва, коли художники (і не тільки текстильники) змішують різні техніки й мови виразності, коли замість раціонального структурування твору використовується принцип асоціативної та ігрової комбінаторики. Саме такими постають в експозиції асамбляжі О. Маріно, Л. Борисенко, А. Попової, М. Базак, І. Данилів. Через елементи немистецтва (реальні матеріали, предмети – миска, капці, палиці, гілки) в їхніх творах створюється розірваний простір естетичного, коли володарює випадковість, яка на думку автора, зовсім не є такою.

Наступним кроком у простір стали об'ємно-просторові композиції, які в контексті новітніх тенденцій апелюють переважно до нетекстильних матеріалів, однак зберігають усі структурно-пластичні якості «текстильного» формотворення. У цьому аспекті насамперед варто згадати про пластичність та вишуканість такого природного матеріалу як лоза, застосування якої в нашій традиційній культурі сформувало окремий вид народної творчості – лозоплетіння. Етимологічно й технологічно ця традиційна техніка споріднена з текстильними техніками, які розпочали свій відлік теж від плетіння (лише ниткою). Тому не дивно, що лозоплетіння стало чи не найулюбленішою «нетекстильною» технікою, до якої звертаються мистці, котрі працюють здебільшого у великих формах декоративно-монументального мистецтва. Адже пружність стебла лози компенсує м'якість текстильної нитки у великих плетених формах, до яких належать твори, подібні до просторових конструкцій Т. Бабак. В експозиції Другої трієнале присутні також інші об'ємно-просторові твори, серед яких є і суто текстильні. Їх небагато, однак кожен

із них виразний по-своєму (Л. Шилімова-Ганзенко та С. Шилімов, А. Шнайдер, В. Роєнко-Сімпсон, І. Гронська, Н. Кука). Щодо незначної кількості, то чи є це свідченням втрати актуальності об'ємних текстильних конструкцій? Однозначно відповісти неможливо. Імовірно, за цим стоїть проблема подальшого існування таких творів. Подекуди вони розглядаються як експерименти в галузі формотворення здебільшого для одноразового експонування, інколи їх базові форми в подальшому трансформуються в нові твори.

Окремим показовим моментом виставки є колективна робота Л. Нагорної, В. Тимченко, Н. Костецької «Сон. Українська ноша», що належить до іншої новаційної форми сучасних текстильних творів – інсталяції, образність якої також закорінена у філософії колажу. Притаманна художникам минулого століття, які працювали в колажній техніці, пристрасть звертатися до вторинних матеріалів, зразків масової культури (реклами, друкованої продукції) вплинула свого часу на появу так званої поп-культури, яка відображала специфіку психології великого міста з його постійною рухливістю при емоційній поверховості. Саме на цьому підґрунті активізувався вже згаданий нами фотомонтаж, який певною мірою став уособленням проникнення рекламних образів і штампів у мистецтво поп-культури. Протягом другої половини ХХ ст. у світі сформувався особливий тип життєвого простору в міських мегаполісах, що вплинув на психологію та менталітет їхніх мешканців. Можливо, дещо інші причини (ідеологічні) зумовили подібні процеси у ХХ ст. в Україні, але результат той самий. Нині реклама, як і масова культура, працює на рівні підсвідомого. Чи не тому, вирішуючи філософську тему реалій української дійсності, автори інсталяції «Сон. Українська ноша» звертаються до контраверсійного кроку – великоформатне текстильне панно з багаторазовим рапортним повторенням портрета найвеличнішого національного поета Т. Шевченка є тлом одинокого силуету традиційного українського вбрання, теж виконаного з тої самої «портретної» жакардової тканини промислового виробництва.

Здається, Шевченко всюди, навкруги нас (тло), навіть торкається нас (ноша), адже так багато ми нині говоримо про національні символи. Та чи в наших він душах? А може, автори пропонують найефективніший шлях до прийняття цього образу сучасним українцем з переструктурованою рекламою психікою? Цей твір викликав неоднозначну реакцію, та саме в ній показник глибини бачення нашого сьогодення.

Для повноти картини нинішнього українського арт-текстилю необхідно повернутися до питання еволюціонування його традиційних форм – гобелену, розписного панно, ліжника, презентованих на Другій трієнале. Сучасний гобелен, переживши кризу 90-х років ХХ ст., поступово повертає належні йому вартісні мистецькі позиції. На нашу думку, вимушене сповільнення розвитку цього найголовнішого різновиду професійного мистецтва текстилю (відсутність держзамовлення, велика собівартість гобеленових творів в умовах економічної кризи) мало свій позитив. Це були роки активного пошуку українських мистців в царині технологічних та формотворчих експериментів. На противагу сталим композиційним схемам декоративно-монументальних гобеленів попередніх часів, розширюється їх жанрова та образно-сміслова палітра.

У нових соціально-культурних умовах гобелен утверджує свої позиції в різних мистецьких галузях від дизайну до образотворчого мистецтва, повертаючи свою споконвічну сутність «живопису нитками». Вишукані колористичні варіації текстильної площини активно розвивають формотворчі концепції сучасного безпредметного, натурального та фігуративного малярства. Як і в сучасному живописі, у гобелені є все: і активна пластична фактура різнорідних текстильних матеріалів, і тонка графічна розробка в поєднанні з мінливим розчиненням у кольорових масах, і складний багатозаровий полісемантичний колажний простір, варіативність якого ґрунтується на розмаїтті сучасних текстильних технік (О. Левадний, О. Левадна, О. Ковач, О. Ковальчук, М. Базак, Н. Гедзевич, О. Бринцева). Звісно, згадані особливості стосуються більше творів ху-

дожників середньої та молодієї генерації. І тут варто згадати також гобелени, представлені в експозиції молодіжної трієнале (Я. Ткачук, О. Петрашук-Гинга, ін.). Разом з тим віддаємо шану корифеям українського гобелену – Л. Жоголь, М. Шнайдер-Сенюк, Н. Сасенко, які не лише зробили значний внесок у справу розвитку українського гобелену ХХ ст., але й нині є уособленням традицій вітчизняного гобелену як складової національного декоративного мистецтва.

Розписне панно протягом минулого століття отримало право розглядатись у переліку традиційних форм українського мистецтва текстилю. Водночас, оглянувши в експозиції незначну кількість суто розписних творів (М. Кирницька, Л. Мороз, В. Корженко), склалося враження, що ця техніка, на противагу гобелену, втрачає популярність серед художників. Вважаємо, що таку ситуацію варто оцінювати в площині певних змін соціально-культурних запитів. Розпис тканин як різновид малярства на тканині, який упродовж 1990-х років набув активного поширення в мистецькій практиці на теренах України, теж сприймався професійними художниками як царина технологічних та формально-сміслових експериментів. Імовірно, розширення діапазону інноваційних прийомів фарбування та розпису тканин вплинуло на певну диференціацію застосування цих технік для текстильних творів та виробів різного призначення. До класичних батикових (резервних) технік та вільного розпису тканин сьогодні професійні художники частіше звертаються, створюючи сучасні тканини чи вироби вжиткового характеру, які не були передбачені концепцією нинішньої трієнале. Натомість в експозиції виставки більшою мірою презентувалися поліптихи та декоративні панно, де вільний та батиковий розпис поєднувався з іншими способами поверхневого декорування: друком, вузликівим фарбуванням (шиборі), стебнуванням, аплікацією (Т. Мисковець, С. Бурак, ін.). Застосування в цих творах колажного принципу дозволяло авторам на образно-емоційному рівні створювати складне пульсуюче середовище, у межах якого розгортається певне

сміслові дієство. Однак будемо сподіватися, що художні якості класичних технік розпису тканини – це не лише доступні в технологічному плані способи оздоблення полотен (що активізувало аматорські здобутки в цій галузі), це складний і безмежний простір образних кольорових інспірацій, який здатен сам створити багатозначне в семантичному сенсі середовище, і художники ще не раз повертатимуться до його виражальних засобів.

Ми дійшли до розгляду іншого традиційного різновиду художньої тканини, який на порубіжжі століть пережив переосмислення мистецьких можливостей. Ідеться про ліжник. На хвилі збереження та відродження традиційних видів та осередків народної творчості протягом останнього десятиріччя багато хто з професійних художників занурився у стихію ліжникарства. Неповторна за своїми структурно-пластичними властивостями, груба ліжникова «нитка» утвердилася в арсеналі технологічних засобів мистецької практики українських художників нарівні з іншими. В експозиції Другої трієнале були представлені ліжники З. Шульги, М. Токар, І. Токар, Т. Лукашевич, ін. Однак саме ця частина експозиції спонукала до дискусії між фахівцями під час проведення «круглого столу» учасників та організаторів трієнале. За авторським ліжником, як і за його традиційним попередником, достатньо активно простежується його функціональна якість, що у свою чергу відповідала тематичному скеруванню окремого напрямку трієнале – інтер'єрне середовище. Натомість нинішній ліжник – це вже не той гострий творчо-експериментальний пошук формально-стилістичних можливостей ліжникарства, на який впливало навіть авторське виконання художником свого задуму. Немає нічого поганого в тому, що подібні твори сьогодні виконують майстри народного ткацтва, які, як ніхто, досконало відтворюють усі технологічні тонкощі згідно з композиційним задумом, адже це відбувається в ситуації, коли сучасний інтер'єр потребує таких речей. Водночас, коли йдеться про представлення професійного мистецтва на такому поважному рівні як трієнале – виставці-конкурсі, то, звісно, тут

на першому місці має виступати авторський концепт у всіх його компонентах – від задуму до втілення. Адже процес творення – і це аксіома – відбувається на всіх етапах.

Найближче до ліжникарства інша текстильна техніка, що теж сягає у глибочинь традиції і є «наймолодшою» в арсеналі засобів сучасних українських художників – «повсть» («валяння»). Можливо, саме цей різновид професійної творчості (В. Роєнко-Сімпсон, М. Чурлу, А. Славінська, ін.) і є тим виразником неповторності авторського втілення текстильних творів «родинно» близьких до ліжника. Спільні за походженням повсть та ліжникарство зав'язані на вовняному волокні як матеріальній основі, що формує подібні фактурно-пластичні особливості поверхні, з тією різницею, що в першому випадку волокно ніколи не переходить етапи прядіння, у другому – прядіння дуже символічне, адже легко сформована ліжникова «нитка» зберігає стихію структурних властивостей вовни, яка в кінцевому підсумку творить самоцінну волокнисту поверхню. На нашу думку, «повсть» як основа реалізації творчої думки, а також вишивка в сучасному її трактуванні та «клеюва техніка», що «працювала» в різних новаційних формах творів трієнале, – це засоби мистецтва «першоелементів», «елементарних сил та стихій» текстилю.

Кажуть, що нічого випадкового у світі не буває. Щодо отримання вагомого статусу трієнале на державному рівні для мистецтва художнього текстилю, то він припадає на початок ХХІ ст. З другого боку, виборюючи право такого визнання, це професійне мистецтво за останні десятиліття пережило складні трансформації, які можна порівняти хіба що з мистецькими новаціями авангарду початку ХХ ст. Найцікавіше, що у всіх новаціях тодішнього авангардного мистецтва переплелися рушійні та консервативні тенденції, адже логіка модерністських перетворень, як не дивно, живилася глибинною архаїчною енергією. То чи не є ми свідками і творцями аналогічних процесів нині, коли необхідність виправдання мистецтва активізує пошук нових координат і нового сенсу його існування, стає важливою складовою для багатьох екс-

периментів (як технологічних, так і форматворчих) у сучасному мистецтві текстилю, яке є архетипічним за своєю суттю, а отже, сповненим такою самою архаїчною енергією.

Звісно, у відповідь можна почути: «А до чого тут авангард початку ХХ століття? Про що мова? То МИСТЕЦТВО. А тут текстиль».

У тому, що сучасний професійний текстиль теж мистецтво, на щастя, вже не треба переконувати. Річ в іншому. Чи готові ми трактувати цей різновид творчості як невід'ємну складову сучасного українського образотворення? Підкреслюємо: «сучасного образотворення» – процесу, де порушено класичні лінійні принципи існування, де відбуваються певні щеплення та змішування формально-технологічних ознак, проте залишається найголовніше – творення образів на всіх рівнях психо-семантичної та емоційно-креативної організації.

На завершення залишається висловити сподівання щодо усвідомлення всіма нами думки, що розпочата в Україні практика презентації професійного мистецтва у вигляді Всеукраїнської трієнале – це передусім велика відповідальність. Періодично презентуючи свої доробки, художники реально відображають процес розвитку сучасного українського мистецтва текстилю – його проблеми та тенденції. Окрім цього, впливають на формування його естетики у предметному середовищі, адже трієнале – це популяризація цього мистецтва на всіх соціально-культурних рівнях. Що стосується наших внутрішніх «цехових» процесів, то трієнале – це те горнило, яке випробовує на міцність усі новації та творчі трансформації, залишаючи на поверхні, сподіватимемося, вартісні мистецькі твори, що поповнять скарбницю національної культури.

<sup>1</sup> Винятком є публікації: *Чезусова З.* Успіх українських художників текстилю // А.С.С. Ватерпас. – 2004. – № 6. – С. 203–207; *Її ж.* Найдемократичніше мистецтво // Культура і життя. – 2004. – 10 листопада. – № 4 (4106). – С. 4.

<sup>2</sup> *Кусько Г.* Парадокси та знахідки «Текстильного шалу» // Міст. – К., 2005. – № 2. – С. 119.

<sup>3</sup> Бердо – деталь ткацького верстата, що регулює рівномірність укладання ниток основи і прибиває піткання до витканої частини полотна. Нагадує гребінь у рамці. До кінця ХІХ ст. бердо виготовлялися



із зубцями з дерева або з розщепленого очерету (див.: Декоративно-ужиткове мистецтво. Словник. – Л., 2000. – Т. I. – С. 65.

<sup>4</sup> Людмила Нагорна. Від 1985 – художник, а від 1999 – головний художник Київського державного музичного театру для дітей та юнацтва.

## SUMMARY

The article is dedicated to the issue of the development of the modern art textile on the base of expositions of the First and Second Ukrainian Triennials of Art Textile of the Commonwealth of Artists in Kyiv, 2004, 2007. The authors focused on the modern tendencies of development of the art textile, which is going through complicated transformations of images in the late 20<sup>th</sup> and early 21<sup>st</sup> centuries. The authors also focus on the issues of innovative styles and experiments formation in the sphere of technologies and materials as well as they characterize the works of various styles – from the traditional to the conceptual ones, which include figurativeness and abstraction. Special focus was made on the traditional types of the Ukrainian art textile (hand-work tapestry, carpet, batic, wollen carpet) and the innovative ones (collage, installation).

The works of various creative personalities were analyzed, notably the works of leading craftsmen of non-traditional needle (modern embroidery) and glue techniques – N. Borysenko, L. Borysenko, O. Moroz, H. Zabashta (Kyiv), M. Churlu (Simferopol),

T. Pechenyuk (Lviv); collage – N. Shymin, V. Hankevych (Lviv), T. Khyselyova, M. Khurnytska, O. Marino (Kyiv), Zh. Oliynyk (Poltava); tapestry – L. Zhohol, M. Bazak, N. Pikush, L. Borysenko (Kyiv), O. Paruta-Vitruk (Lviv), O. Kovach (Kherson), O. Levadny (Poltava); thick felt and wollen carpets – V. Royenko-Simpson (California, USA), M. Tokar, I. Tokar, Z. Shulga (Lviv), N. Dyachenko-Zabashta (Kyiv), T. Lukashevych (Rivne); installation – N. Horska, T. Babak, L. Nahorna (Kyiv), A. Schneider (Kherson), N. Kuka, M. Timenyk, O. Timenyk (Lviv), N. Maksymova (Donetsk); fabric painting – S. Burak (Lviv), T. Myskovets, V. Khorzhenko (Kyiv), A. Popova, T. Yadchuk-Bohomazova (Lutsk) and others.

The authors confirm that the Ukrainian art textile, which became a national phenomenon at the beginning of the 21 century, develops according to the modern art ideas and belongs to Postmodernism and New Avant-gardism together with other kinds of art. The works of the Ukrainian artists are supposed to be recognized at the international exhibitions and workshops.

## ШАЛІЛИ, ШАЛІЄМО, ЧИ БУДЕМО ШАЛІТИ ДАЛІ? (До питання новацій у сучасному художньому текстилі)

*Таміла Печенюк*

Січень 2008 року в мистецькому житті Львова ознаменувався проведенням шостої бієнале «Текстильний шал», яка вже набула всеукраїнського виміру й значення. У вступній статті до каталогу Першої всеукраїнської трієнале художнього текстилю сказано: «...експозиція увібрала в себе всі риси попередніх текстильних акцій... Це передусім налаштованість на сміливе експериментаторство, на концептуальність новаційного авторського текстилю, що було характерним для бієнале нетрадиційного текстилю «Текстильний шал» у Львові...»<sup>1</sup>. У наш час проведення протягом десяти років (листопад 1997 – січень 2008) поважних мистецьких акцій без будь-якої серйозної державної підтримки дехто оцінює як справжній подвиг, інші – як невиправдане марнотратство. Сподіваємось, що не лише організатори та учасники знають, що не все в цьому світі вимірюється комерційною вартістю.

Насамперед слід нагадати, що велика заслуга в започаткуванні цього проекту належить доценту кафедри художнього текстилю Галині Кусько, котра зуміла скерувати своїх колег у напрямку експериментальних пошуків, якими активно переймалися професійні текстильники багатьох країн світу вже від середини ХХ ст. Вона запропонувала й назву – «Текстильний шал», що повинна була відображати розкутість та безпосередність творчого експерименту на шляху «ствердження нової естетики, ...вивільнення від усталених художньо-естетичних схем та стандартів...»<sup>2</sup>. Тема та концепція кожної бієнале обговорювалися на засіданнях секції художнього текстилю Львівського відділення Національної спілки художників України (далі – НСХУ), що дозволяло оптимізувати й розширити поле для впровадження нових творчих ідей та технологічних можливостей. Інформацію щодо конкретного тематичного скерування

«Текстильних шалів» і їх учасників можна знайти в буклетах (1997, 1999) та кольорових каталогах (2001, 2004, 2005), виданих зусиллями та коштом самих учасників.

Загалом «становлення і розвиток» львівських бієнале нічим не відрізняються від інших явищ вітчизняної мистецької практики, девізом яких віддавна був і залишається крилатий вислів – «порятунок потопальника – справа рук самого потопальника». Особливо це стосується галузі декоративного мистецтва, яке через штампи попередньої доби досі виборює право на гідне існування та визнання. Утім, у галузі художнього текстилю є вагомі напрацювання, результати і приклади відданості фахівців. Маємо на увазі очевидний вплив «Текстильного шалу» на згадану вище започатковану на державному рівні Всеукраїнську трієнале, яка вже двічі відбулася в Києві (2004, 2007).

Після цих слів так і кортить продовжити схвальні коментарі про організаторів та учасників цих імпрез, бо вони того варті. Але зі схвальними відгуками в нас зазвичай усе нормально. Натомість бракує конструктивних міркувань щодо тенденцій та змін, які завжди супроводжують той чи інший процес. Вистачає цих змін і в історії львівських «шалів», свідченням чого є хоча б той факт, що з кожною новою зустріччю учасників нетрадиційного текстилю у відгуках дедалі частіше чуєш слова «то де ж той шал?» Звісно, ці висловлювання не свідчать про нерозуміння колегами й публікою самого поняття. Після четвертого «шалу» навіть з'явилася паралельна назва бієнале – «текстилізм», яка, на нашу думку, все-таки потребує обговорення й змістового аналізу, за відсутності якого бієнале продовжує розвиток концепцій «шалу-експерименту», хоча в цьому тандемі й відбулися зміни саме на рівні нинішнього розуміння предмета експерименту (звідси й «де ж той шал?»).

Так сталося, що після проведення четвертої львівської виставки нетрадиційного текстилю її куратор Г. Кусько залишила своє «дітище». Відомо, що те саме «дітище» вже зміцнило свої позиції і прагнення й отримало, зрештою, певне визнання серед фахівців, що дозволило йому продовжувати поступ, шукаючи нових аспектів творчого виявлення. Імовірно, нова паралельна назва «текстилізм» і була тим проявом пошуку організаторами іншої грані новаційної творчості. Однак знову наголошуємо, що за відсутності обговорення цієї назви (чи будь-якої іншої), вона залишилася формальним додатком без усвідомлення учасниками її суті.

Моя участь у львівських бієнале як автора (учасниця чотирьох виставок) і співорганізатора (член оргкомітету й журі двох «шалів») і набутий при цьому досвід спонукає мене до критичних роздумів щодо нинішнього стану нетрадиційного мистецтва текстилю, який потрактовується як експериментальний<sup>3</sup>.

Питання запровадження новацій в українській текстильній творчості, до чого, зокрема, був покликаний проект «Текстильний шал», вітчизняні дослідники пов'язують із появою та розвитком «мистецтва тканини» (Art Fabric) та «мистецтва волокна» (Fiber Art)<sup>4</sup>, які з середини минулого століття розпочали свій поступ світом. Основу цього поступу заклали, вочевидь, мистецькі тенденції ще початку ХХ ст., серед яких були визначальними феномени «мистецтва першоелементів», «колажного мислення» та «колажного простору»<sup>5</sup>. Чому я апелюю до тенденцій та новацій початку ХХ століття? Тому, що останнє століття є показовим щодо трансформацій, які відбувалися з тими чи іншими мистецькими новаціями. Так, для прикладу, від перших десятиліть минулого століття в українську мистецьку практику прийшла інноваційна текстильна техніка – розпис тканин (батик, вільний розпис), для закорінення якої в професійній творчості потрібно було не одне десятиліття. Результат – наприкінці того-таки ХХ ст. ми сприймали батик та вільний розпис уже як традиційні й вилучали їх із переліку експериментальних технік «Текстильного

шалу». Нині Україна відкрита для контактів зі світовою культурою, завдяки чому трансформації із сучасними нововведеннями, а саме так потрактовується термін «новація», відбуваються значно швидше. Імовірно, тому вчорашні експерименти із формою – асамбляжі, інсталяції, об'ємно-просторові конструкції – сьогодні вже доволі адаптовані в практиці українського професійного текстилю в загальному переліку сучасного художнього формотворення. І коли ми бачимо їх в експозиції виставки, задекларованої як «авангардне текстильне мистецтво» (ще одне визначення, яким послуговувались організатори львівських «шалів»), вони вже не сприймаються так свіжо й зацікавлено, як було то на початках.

Виникає запитання: «Що сьогодні є, власливо, предметом експерименту?» Будемо послідовними. Якщо народженню наших текстильних новацій сприяв досвід світової мистецької практики, то, можливо, заглиблення в цей досвід допоможе зорієнтуватися і в причинах їх видозмін. До речі, саме світова практика пропонує й інші приклади. Згадаймо, найвідоміші текстильні бієнале в Лозанні та Кіото закрилися з огляду на те, що вичерпалися ідеї їх організаторів. То які приклади для нас показові? І чи не зазіхаю я у своїх намірах на щось надто поважне, коли йдеться про окрему галузь сучасного декоративного мистецтва, яка нині, хоча й тішиться державним визнанням, однак для офіційних мужів від культури залишається в статусі малої дитини?

Український «рух мистецтва тканини» (якщо ми користуємося загальноприйнятою світовою класифікацією мистецтв) через нетривалий час побутування на наших теренах (кінець ХХ – початок ХХІ ст.), радше, нагадує дитя з усіма його проблемами, ніж сивочолого мудреця, яким виглядає традиційне ткацтво. Але тим і цікаве «дитинство» – це період пізнання, накопичення власного досвіду і продукування сміливих та неупереджених ідей. І річ тут не тільки і навіть не стільки в запереченні традиційного текстильного мистецтва, яке далеко від романтичного віку, у відокремленні від нього. Йдеться про те, що новаційні тенденції, котрі увійшли в це традиційне мистецтво,

не лише видозмінили його, але й спричинилися до появи нового сприйняття сучасної текстильної творчості. Вона у свою чергу наприкінці ХХ ст. отримала майданчик для експериментів щодо форми, матеріалу, технології – «Текстильний шал»<sup>6</sup>. І не важливо, хто «відвідував» цей майданчик: чи це художник текстилю, чи кераміст, чи графік, чи представник концептуального мистецтва (а були й такі), важливим для багатьох є його результат, а значить, і подальша доля українського професійного мистецтва художнього текстилю.

Поява свого часу у світі «руху мистецтва тканини» є свідченням логіки розвитку модерністського мистецтва загалом, системоутворювальні риси якого є виразником «поступового розширення художнього простору, до якого залучаються все нові й нові сфери дійсності та людської свідомості...»<sup>7</sup>. А формувалися ці системоутворювальні риси в контексті новацій початку ХХ ст., серед яких було звернення до першоджерел мистецтва, що мали, на думку Гадамера, відновити той стан мистецтва, при якому художній твір «посеред світового розпаду» ставав до певної міри свідченням порядку<sup>8</sup>. Для мистців такими витоками є «мистецтво першоелементів», чи то елементарних стій, серед них – чистий колір, геометрична форма, лінія, природні матеріали. Імовірно, звернення в 50-х роках ХХ ст. до «першоснов» текстильного формотворення, а саме – до текстильного волокна, нитки та й самої тканини, що склало підґрунтя «руху мистецтва тканини», сприяло «офіційному» включенню текстилю в модерністський контекст. Однак цьому, на мою думку, передували опосередковані – «неофіційні» чинники дотичності текстилю на початку ХХ ст. до модерністських новацій. Ідеться про згадані вище концепції «колажного мислення» та «колажного простору», що базуються на понятті «колаж», яке, з одного боку, за свідченням дослідників сучасного мистецтва (К. Поджі, Т. Брокелман, К. Бобринська)<sup>9</sup>, вплинуло на формування і розвиток не лише модерністського, а й постмодерністського мислення, з другого – безпосередньо стосується текстилю. Адже колаж у своїй первинній технологічній якості, що

ґрунтується на поєднанні різних елементів і матеріалів утвердився спочатку саме в текстилі, де сформував основу різних технік декорування тканин та виробів (текстильні аплікації, шиті клаптикові вжиткові вироби, ін.)<sup>10</sup>.

Отож, якщо ми хочемо з'ясувати проблеми сучасного українського новаційного текстильного мистецтва, яке, як бачимо, не можна відривати від контексту новітнього мистецтва загалом, то корисно ознайомитися з тим, як осмислюються й діють категорії «новація-експеримент» у світовій мистецькій практиці. Не претендуючи на всеохопний аналіз тенденцій розвитку цього новітнього мистецтва, розглянемо практику проведення окремих мистецьких проєктів, організаційний досвід яких ілюструє еволюцію новацій у сучасному мистецтві.

Спершу варто зазначити, що запровадження світовою арт-системою в 1990-х роках концепцій бієнале (трієнале) вже тоді розглядалося науковцями як експериментально-візуальна платформа для активізації широкого діалогу культур чи то альтернативних груп, мистців. Отже, незалежно від того, що подібні форми представлення мистецтва ХХ ст. існували й раніше (скажімо, Перша міжнародна бієнале художнього текстилю в Лозанні відбулася в 1962 році), саме з кінця минулого століття рух бієнале (трієнале) охопив більшість не лише провідних світових, зокрема, західно-європейських міст, але й міст країн Східної Європи. Здебільшого це був рух експериментальних концептів, який стосувався, радше, сучасних загальномистецьких орієнтирів, аніж галузевих новацій. Можливо, Лозаннська бієнале в цьому розумінні на кінець століття вичерпала ресурси, хоча й виконала свою місію. Багато її нововведень отримало розвиток у довготривалих спеціалізованих текстильних проєктах: міжнародна трієнале гобелену та мистецтва тканини в Турне (Бельгія)<sup>11</sup>; міжнародні трієнале мінітекстилю в Анже (Франція) і міжнародні виставки мінітекстилю в Італії (більше двадцяти років); бієнале печворку в Іспанії та Франції; добре відома фахівцям трієнале художнього текстилю в Лодзі (Польща) і багато ін.

З одного боку, приємно усвідомлювати, що поява в 1990-х роках в Україні текстильних бієнале (Львів, Херсон) відповідала загальній тенденції формування експериментально-візуальних мистецьких платформ. З другого – прикро усвідомлювати наскільки ми сьогодні далекі від цього руху і з погляду концептуальної та й з погляду серйозної організаційної підготовки. Ще раз наголошую, це в жодному разі не применшує того, що було зроблено організаторами перших львівських бієнале. Вони здійснили важливу справу: відкрили шляхи й оновили застійні погляди на можливості засобів творчого самовираження в такій традиційній галузі, як текстиль.

Але те, що було на початку актуальним для «експериментальної платформи», через два–чотири роки починає адаптуватися і ставати часткою еволюційного процесу. Можливо, наша інертність потребує тривалішого часу на таку адаптацію, але, зрештою, вона все-таки відбувається, про що засвідчує й історія львівських бієнале, і її вплив на київську трієнале.

У 1990-х роках вітчизняні художники, які підтримали ідею проведення виставок «нетрадиційного художнього текстилю» у Львові, значною мірою пов'язували свої експерименти з тими новаціями (форми, матеріалу та техніки), з якими вони ознайомилися на трієнале в Лодзі. Їхні враження доповнювалися інформацією європейської текстильної періодики. На той час у Лодзі – місті найбільших текстильних традицій Польщі – сконцентрувалися зусилля авангарду польських текстильників, який був сповнений новаційного мислення, пройшовши попередній вишкіл європейських проєктів, передусім Лозаннської бієнале. Адже саме в Лозанні від початку 1960-х років проходили апробацію всі складові «мистецтва волокна» та «мистецтва тканини», закорінені в модерністських концепціях, зокрема в «мистецтві першоелементів». Популярна нині технічна новація – аранжування тканини, що була присутня ще в лозаннських текстильних творах, теж сягає авангардних концепцій 20-х років ХХ ст., коли, на думку Ханса Зедльмайра, «аранжування завчасно підготовлених “шматків»

[у нашому випадку – тканини – Т. П.] стає процесом, який сам собою сприймається як «новий стимул»<sup>12</sup>.

Уже в цьому короткому історичному екскурсі з'являється ключовий момент – Лозаннська бієнале. Дослідження причин її закриття – окреме питання історії сучасного текстильного мистецтва. Однак для нас факт існування цього проєкту є показовим з погляду визначення шляхів адаптації нововведеннь. Моделі Лозанна-Лодзь, Лозанна-Турне, Лозанна-Анже та інші – це моделі, що засвідчують, як працює експериментально-візуальна платформа в межах конкретного мистецтва. Точніше, вони демонструють наскільки важливим є це явище для розвитку не лише європейського (світового), але й національного мистецтва певних країн навіть після припинення його активної дії<sup>13</sup>.

Повертаючись до вітчизняної мистецької практики, варто зауважити, що від початку свого заснування львівська бієнале нетрадиційного текстилю виконувала функції аналогічної «експериментально-візуальної платформи» для розвитку національного сучасного текстильного мистецтва, адже Львів – найбільший центр художнього текстилю країни (текстильне відділення мистецького коледжу ім. І. Труша, спеціалізована кафедра Львівської національної академії мистецтв, окрема секція художнього текстилю в обласному відділенні НСХУ). Крім того, ґрунт для такої бази був підготовлений завчасно<sup>14</sup>. Додаймо до цього й поновлені наприкінці ХХ ст. творчі зв'язки із сусідньою Польщею. На порубіжжі століть Лодзь компенсував українським мистцям відсутню вже на той час Лозанну, хоча сама трієнале в Лодзі, радше, виконувала роль адаптації новітніх форм художнього текстилю. Нині міжнародний статус мистецьких імпрез у Лодзі – це регулярний огляд «здобутків» національних досягнень та «обмін досвідом». Для цього нині покликана й київська трієнале, яка презентує сучасне українське текстильне мистецтво. Подібну стратегію виробила й міжнародна бієнале «Скіфія» (Херсон), що працює за схемами Лодзя. Щодо львівської бієнале, то тут можна говорити, що сформувалася модель Львів – Київ, де Львів – експериментальна,



а Київ – адаптаційна платформа. У цьому контексті показовим є питання стосовно рівня експериментів, які визначали якість львівських бієнале. Насамперед варто згадати об'єкт-мобіль С. Бурак «Сонячний дощ» («Текстильний шал 4», січень 2004), який у вересні–жовтні 2004 року був представлений у складі української експозиції на IV Міжнародному фестивалі мистецтв у Магдебурзі. На думку співкуратора вітчизняного проекту Зої Чегусової<sup>15</sup>: «...на організаторів української експозиції покладалась величезна відповідальність переконати широку громадськість у тому, що Україна перебуває на передньому рубежі сучасного мистецтва»<sup>16</sup>. Тоді ж – у жовтні 2004 року – інші експериментальні роботи четвертої львівської бієнале – «Гойдалка» Н. Пікуш (Київ), «З найкращими побажаннями» Н. Шимін (Львів), отримали першу і другу премії на Першій всеукраїнській трієнале художнього текстилю в Києві.

Сьогодні для майбутнього функціонування бієнале новаційного текстилю як **експериментальної платформи** вкрай важливим є необхідність вироблення нової концепції експерименту. Саме в цьому й полягає ресурс наступної діяльності цієї інституції як бази (платформи) нових ідей. В іншому разі, ми будемо регулярно збиратися, демонструвати свої творчі знахідки на інших витках переосмислення поки що нових, але вже адаптованих форм, матеріалів та технік, що приведе з часом до нівелювання різниці між «шалом» та іншою львівською бієнале «Сучасний текстиль», яка нині є регіональною «адаптаційною платформою» українського текстильного мистецтва (попередниця київської трієнале)<sup>17</sup>, а відтак і їх злиття.

Такі прогнози – це не «страшилки». Буде так, як буде. Утім, вони покликані привернути увагу мистецтвознавців та художників до серйозної проблеми, яка постала в нашому домі. Мовиться про збереження експериментально-візуальної «бази»–«платформи»–«майданчика» українського текстильного мистецтва (усе залежить від масштабу організаційної роботи), бо інших не маємо. А може й не потрібна вона нам? Адже живуть собі інші мистці без таких клопотів.

Повертаючись до питання необхідності вироблення нової концепції експерименту, хочу поділитися деякими думками, що виникли в результаті ознайомлення з історією функціонування у світовому мистецькому полі проекту «Документа» (Кассель), покликаного не лише презентувати найбільші досягнення світового мистецтва, але й актуалізувати напрямки його розвитку. Чому «Документа»? Тому що, з одного боку, «п'ятирічки» цієї інституції ближчі за своїх «кроком» до сприйняття часу та його змін (наш «крок» – хіба що десять років), з другого – вони демонструють найрадикальніші концепції і форми експерименту. Одним із чинників такого радикалізму є залучення щоразу іншого куратора, котрий пропонує авторську концепцію проекту, яка часом руйнує усталені, навіть у світі новітнього мистецтва поняття<sup>18</sup>. Показовим прикладом такого радикалізму є концепція Роджера Брюгеля – куратора останньої «Документи 12».

Рішуча відмова експонувати роботи славетних сучасників та перевага об'єктів, що створені в різні періоди маловідомими або зовсім невідомими майстрами, втілювали ідею організаторів щодо масштабного феномену «міграції форм» на тлі переосмислення звичних просторово-часових ієрархій, тим самим пропонуючи нове розуміння сучасності<sup>19</sup>. На думку Брюгеля, сучасне те, що здається сучасним з погляду форми і змісту. Саме тому поруч із новими (недавно створеними) роботами були представлені старовинні сувої, килими (XIV ст.) та інші твори, немислимі раніше на подібних виставках. На думку дослідників, такий уважний погляд у минуле – це не стратегія постмодернізму з його ретроспективністю. Насправді це прагнення побачити щось нове для себе нагадує ранній авангард<sup>20</sup>. А для нас є ще одним підтвердженням, що в сучасному арт-просторі немає поділу творів за техніками виконання. Отож, вірогідно, прийшов час переглянути художникам прагнення подалі відійти від традиційних форм художнього текстилю, виборюючи право посісти гідне місце в сучасному мистецтві. Іншим важливим моментом, на якому зацентрувала увагу остання «Документа»,

було питання поділу мистців. Раніше такий розгляд вибудовувався за двома принципами: 1 – автономія і формалізм, 2 – ангажованість і активізм. «Документа 12» запропонувала третій варіант, який, присутньо, визначає новий (або добре забутий старий) тип художнього твору, де присутні риси художнього рукотворення, причому будь-якими традиційними мистецькими засобами. На перший погляд, такі твори нині ніби дисонують із мультимедійними проектами, проте Брюгель підводить до думки, що «нові медіа» (мистецтво новітніх технологій) старіють швидше за інші <sup>21</sup>.

Чи готові художники текстилю до такого повороту мистецьких рухів? Тобто, чи усвідомлюємо ми, що «рух мистецтва тканини», у простір якого ми так активно входили на початку ХХІ ст., теж переглядатиме свої пріоритети. Тільки основним питанням творчості, на думку експертів, тепер може бути не «як?» (концепції початку ХХ ст.), а питання «чому?». Відтак, експериментувати тепер треба не так із матеріалами та техніками, навіть не з формами, як із можливостями творчої особистості. І тут слід згадати В. Мізіано: «Куратор нового століття має справу не з інтелектуальними трендами й художніми мейнстрімами, а з окремими індивідами, самоцінними авторами. Остання тотальність, що нам подарована, це тотальність окремого індивіда» <sup>22</sup>.

<sup>1</sup> Чегусова З. У заповітному колі трієнале // «Перша всеукраїнська трієнале художнього текстилю»: Каталог – К., 2004. – С. 4, 5.

<sup>2</sup> Кусько Г. З історії бієнале «Текстильний шал» // «Текстильний шал III»: Каталог виставки. – Л., 2001. – С. 1.

<sup>3</sup> Першим кроком до цього стала вступна стаття до каталогу «Текстилізм (Текстильний шал б)», який готується до друку. Але формат означеної статті має свої завдання, хоча й там я спробувала контурно окреслити особливості розвитку українського новаційного, експериментального текстилю. Сподіваюсь, що запропонований дискурс зорієнтує в ситуації нинішнього розуміння понять «новація – експеримент» у художньому текстилі, принаймні спонукає до ширшого обговорення цієї проблеми, що є важливим і в контексті розгортання всеукраїнської трієнале цього виду мистецтва.

<sup>4</sup> Кусько Г. Рух мистецтва тканини в Україні // Художній текстиль. Львівська школа. – Л., 1998. – С. 78; Чегусова З. У заповітному колі трієнале... – С. 5.

<sup>5</sup> Печенюк Т. Коллаж в текстилі: від техніки до операційного мислення // ВІСНИК Львівської національної академії мистецтв. – Л., 2009. – Вип. 19. – С. 81, 82.

<sup>6</sup> Говорячи про львівську бієнале як про «експериментальний майданчик», я не заперечую в жодному разі значення іншого українського проекту – міжнародної бієнале «Скіфія» (Херсон), який теж утверджує новації текстильного мистецтва. Однак, на відміну від «Скіфії», «Текстильний шал» концептуально був зорієнтований на експеримент від самого початку, тоді як херсонська бієнале випробовувала різні концепції, перш ніж надала пріоритет текстильним новаціям. До її позитивних рис варто зарахувати розширення географії учасників та насичену акційну програму бієнале.

<sup>7</sup> Склярєнко Г. Деякі поняття і терміни в українському мистецтві ХХ століття // Проблеми українського термінологічного словникарства в мистецтвознавстві й етнології. – К., 2002. – С. 75.

<sup>8</sup> Гадамер Г.-Г. Искусство и подражание // Гадамер Г.-Г. Актуальность прекрасного. – М., 1991. – С. 228–242.

<sup>9</sup> Бобринская Е. Русский авангард: границы искусства. – М., 2006. – С. 25.

<sup>10</sup> Недаремно перші колажні спроби відомої художниці Соні Делоне, яка застосовувала у творчості ідеї живописної метафізики початку ХХ ст., були інспіровані шитими клаптиковими ковдрами, а серія колажів Л. Попової – вишивкою українського села Вербівка.

<sup>11</sup> Літом 2008 року відбулася вже шоста акція.

<sup>12</sup> Зедльмайр Х. Утрата середини. – М., 2008. – С. 312.

<sup>13</sup> Так, трієнале в Бельгії скерована на презентацію сучасного текстильного мистецтва різних країн (приміром, 5-а трієнале (2005) представляла мистецтво тридцяти двох японських художників, тоді як 6-а трієнале (2008) – більше двадцяти італійських художників).

<sup>14</sup> Прихід в Україну новаційних текстильних тенденцій відбувся значно раніше, ніж розпочав свій поступ «шал». Насамперед, це окремі навчальні методики проф. І. Боднара щодо створення об'ємно-просторових текстильних форм і застосування різноманітних матеріалів, які були впроваджені на кафедрі художнього текстилю ЛДІПДМ (нині – ЛНАМ) в кінці 1970-х років. Опанування ними дозволяло молодим мистцям вже у 80-х роках на практиці візуалізувати нечисленну інформацію з тодішніх мистецьких часописів та особистих відвідин прибалтійських текстильних виставок.

<sup>15</sup> Куратори проекту – Тамара Лі, Зоя Чегусова.

<sup>16</sup> Чегусова З. Магдебурзькі відкриття України // Державна справа. – 2004. – № 2. – С. 193.

<sup>17</sup> Від початку 1990-х діяла як всеукраїнська виставка художнього текстилю.

<sup>18</sup> Міняти кураторів, «наче рукавички», і надавати їм повну свободу дій – давня традиція найвпливовішої арт-імпрези Старого світу.

<sup>19</sup> Даниленко Л. Мистецтво не здатне змінити світ // Український тиждень. – 2008. – 20 червня. – <http://www.ut.net.ua/art>.

## КРИТИКА

<sup>20</sup> Лазарева К. Свежее дыхание // Художественный журнал. – 2008. – № 67/68. – январь. – <http://xz.gif.ru/numbers/67-68/svezhee-dyhanie>.

<sup>21</sup> Там само.

<sup>22</sup> Мизиано В. Документа – Манифеста // Художественный журнал. – 2002. – № 46. – С. 62.

## SUMMARY

The article is dedicated to the problems of decorative textile modern innovative art in Ukraine. The discourse basis is the practice of establishing and development of Lviv biennale "Textile excitement" which are classified, according to the author, as an experimental and visual platform of Ukrainian contemporary

textile art. In order to determine the subject of the present experiment in textile creation it has been suggested to consider the notions of "innovation-experiment" in generally artistic interpretation basing on the context of modern European textile biennale and other separate art projects.



## СУЧАСНИЙ УКРАЇНСЬКИЙ ТЕКСТИЛЬ: ЕВОЛЮЦІЯ, ДОСВІД, ПЕРСПЕКТИВИ

Галина Кусько

Художній текстиль України двох останніх десятиріч зазнав чималих змін. Значною мірою його сучасне обличчя сформувало явище, прояви та модифікації якого називали «новим гобеленом», «мистецтвом тканини», «мистецтвом волокна», «активною пластикою», «рухом мистецтва волокна» та ін. Сьогодні на часі підбиття підсумків, відродження в пам'яті етапів процесу, моделювання його актуальних естетичних орієнтирів.

У публікаціях означеного періоду окреслено витоки руху «мистецтва тканини» у світі, причини, стимули та форми виникнення явища, з'ясовано термінологічну палітру, базові форми термінологічної диференціації – «мистецтво тканини» (Art Fabric) та «мистецтво волокна» (Fiber Art), названо імена піонерів галузі, основні виставки та тренди. Вивчаючи зарубіжний досвід, ми виявили, що, незважаючи на програмне проголошення технологічних інновацій, формальний пошук не був самодостатнім, а трактувався як сучасна форма втілення інтелектуальних, філософських та емоційних переживань художника<sup>1</sup>. Ряд публікацій присвячено виставці «Текстильний шал», котра програмно декларувала та втілювала новаторські тенденції в галузі<sup>2</sup>. В одній зі статей 1990-х простежено початки руху вітчизняного «мистецтва тканини»<sup>3</sup>.

Попри це «новий» український текстиль потребує подальших розвідок – дослідження явища в діахронному плані, виявлення його джерел та стимулів, з'ясування місця в недавньому та сучасному вітчизняному текстильному мистецтві. Корисним, вважається, є досвід учасників процесу, з'ясування ролі мистецької педагогіки, бачення завдань, перспектив та естетичних орієнтирів.

Серед перших проявів пластичних інновацій, суголосних світовим тенденціям, вбачаємо твори І. та М. Литовченків «Троїста музика» (1973), Н. Паук «Весняні

дощі» (1976), Н. Паук та О. Крип'якевич «Плаї» (1977). А поміж перших осередків поширення новаторських тенденцій та наснаження експериментальним пошуком – Львівський інститут декоративного та прикладного мистецтва (нині – Львівська національна академія мистецтв, далі – ЛНАМ). Авторитетний навчальний заклад віддавна був своєрідним полігоном упровадження новаторських методик. Рівночасно з класичними практиками (виконання гобелена, килима, жакардової, ремізної, перебірної тканини) як навчальні реалізувалися завдання зі створення рельєфних, об'ємно-пластичних текстильних об'єктів. Подібні підходи свого часу апробували викладачі академії М. Токар та Є. Фащенко. Особливо активним у сенсі образно-пластичного експериментування та формально-технічного пошуку був І. Боднар.

Зусилля для отримання та поширення знань про «новий текстиль», реалізації його практик у навчальному процесі ЛНАМ та в мистецькому житті Львова, починаючи з кінця 1980-х років, системно здійснювала авторка цієї публікації. Результатом були, зокрема, семестрові завдання й відповідно семестрові перегляди першого курсу 1990 та 1991 років, коли у процесі свідомого (часом інтуїтивного) пошуку, застосовувалися різні текстильні техніки, як-от: авторська вишивка, напихання, закладання складок, гачкування тощо та різні способи об'ємно-пластичної інтерпретації твору. Роботи носили переважно характер асамбляжу. Студентам А. Андріяшко, Б. Галатяку, І. Кузьмич, Н. Любицькій, В. Пилипчуку, О. Орловській, Н. Сенік, І. Проніній, Р. Кислону та іншим (викладачі В. Дубовик та Г. Кусько) вдалося створити масштабні композиції, сповнені романтичного натхнення.

У межах програми «Новий текстиль», що впродовж 1990-х реалізовувалася на першому та четвертому, а з 2008 року – на

п'ятому та шостому курсах, студенти ознайомлюються з історією, концептуальними засадами, актуальною практикою та з творчістю провідних мистців руху «мистецтва тканини».

Упровадження нових програм і методик розширило професійні можливості студентів та випускників кафедри зі створення рукотворного текстилю. Це відобразилося, зокрема, у самому виборі тем курсових і дипломних робіт, у піднятій у них творчій проблематиці. Так, з 1990-х помітні твори, що відзначаються новаторською формою, стилістикою та образністю, як-от: курсові роботи І. Шканде (4 курс, 1995, техніка клеєного колажу в поєднанні з батиком), Т. Жарової, М. Паздирій, М. Кокодиняк, М. Бережненко, Б. Якимчук та інших (4 курс, 1998, авторські та змішані техніки з використанням нетрадиційних матеріалів); дипломні роботи Г. Матейко «Пієта» (1990), І. Ляміної «Індустріальний апокаліпсис» (1997), М. Розуванової «Пам'яті Джона Морріса» (1997), М. Сидоренко «Сон – мандрівка кризь час (за мотивами «Хозарського словника» М. Павича)» (2002), серія батиків «Мрія» О. Орловської (2002), об'ємно-просторова текстильна пластика з металу «Сонячне колесо» О. Грабовської (2004), інвайронмент «Небесний дім» Т. Барабаш (2007) тощо. Як інноваційна, сприймалася попервах техніка клаптикової аплікації (печворк, квілт), котра була вперше експериментально апробована в 1999 році, а згодом впроваджена як навчальна методика на четвертому курсі. Серед кращих курсові роботи І. Галайко, Ю. Фадєєвої, О. Кулігіної, О. Грабовської, Л. Баркар, В. Зазулі та дипломні панно М. Сидоренко, Ю. Наливайко, О. Лагошиної, О. Іваній та ін.

Одним зі стимулів розвитку «нового текстилю» у Львові стали лекції «Текстиль у мистецтві. Погляди художників ХХ століття», прочитані в ЛНАМ мистецтвознавцем зі Швейцарії Ганнесом Шупбахом у 1996 році. Слухачами були студенти та викладачі кафедри художнього текстилю, інших кафедр вузу, викладачі й учні Львівського коледжу вжиткового мистецтва ім. І. Труша, члени Львівської організації Національної спілки художників України (далі – НСХУ), у тому

числі його текстильної секції, художники та мистецтвознавці Львова. Курс складався з п'яти лекцій: «Суттєві властивості текстилю. Текстильні об'єкти та їх функції», «Прояви текстилю. Живопис як текстильний об'єкт», «Текстиль і ширше розуміння скульптури», «Повторюваність в структурі та процесі створення», «Текстиль як органічне текстильне мистецтво (текстиль в мистецтві)», що супроводжувалися показом значної кількості слайдів. Слухачі ознайомились із творчістю таких сучасних художників, як Енді Варгол, Франц Ерхард Волтер, Йозеф Бейс, Рейнер Рутенберг, Блінкі Палермо, Крісто, Ріхард Тутл, Сімон Гунтаї, Клод Віллат, Даніел Бурен, Агнес Мартін, Сол ла Вітт та ін. Трохи пізніше, за клопотанням Г. Шупбаха, добродійною фундацією Прогельвеція був організований спеціальний грант для бібліотеки ЛНАМ – збірка сучасних публікацій про європейське мистецтво, і, зокрема, про мистецтво класичної та сучасної тканини.

Значним стимулом поглиблення інноваційних тенденцій у текстильному мистецтві України стали мистецькі проекти, насамперед виставки, вітчизняні та зарубіжні, в яких могли брати участь українські мистці. Це передусім Перша республіканська виставка текстилю малих форм (1989–1990), бієнале «Текстильний шал», Львів (започаткована в 1997), Всеукраїнська трієнале художнього текстилю, Київ (започаткована в 2004), Міжнародний молодіжний симпозиум художнього текстилю Архе-Нитка-Ново (2006).

Уже на виставці «Текстиль малих форм» вирізнялися твори, що відходили від усталених тенденцій. Це були роботи в техніці розрідженого ткацтва, композиції з високим рельєфом та об'ємні твори в стилі «редімейд», у змішаних техніках тощо. Були використані нетрадиційні матеріали, як-от: пагони рослин, папір, целофан, шкіра, хутро тощо<sup>4</sup>.

Програмою в сенсі розвитку нових тенденцій стала виставка «Текстильний шал». Розробляючи її ідею, авторка цієї публікації виходила з актуальних реалій тогочасного текстильного мистецтва України, в якому домінували такі види, як гобелен та батик

у рамці. Тому ці форми трактувались як традиційні й були оголошені форматом інших виставок. Натомість нетрадиційними й бажаними для застосування в рамках «Текстильного шалу» були анонсовані такі техніки, як плетення, звалювання, колаж, аплікація, вишивка, фотофільмодрук, рукотворний папір, асамбляж, аранжування тканини складками, обвивання, напихання, різні авторські техніки тощо в їх площинному, рельєфному та об'ємно-пластичному прояві. Так само як і матеріали, їх арсенал суттєво розширювався. Почали діяти засадничо нові теоретичні постулати, нова диференціація текстильного мистецтва. Ідеться про згадані вище міжнародні напрямки «мистецтво тканини» (Art Fabric) та «мистецтво волокна» (Fiber Art)<sup>5</sup>, актуалізацію поняття «елемент»<sup>6</sup>.

Ідеї «Шалів» не обмежувалися суто формальним пошуком. Це було б надто просто й нецікаво і не принесло б проекту розуміння та популярності. Окресливши основну ідею бієнале, авторка намагалася зробити їх програмне втілення (1–4 бієнале) інтригуючим та стереофонічним.

Девізом Першої бієнале (1997) став заклик: «Через експеримент – до образу».

«Текстильний шал – 2» 1999 року відбувся під гаслом «Індустріальний шарм – у мануальний текстиль». Програма передбачала використання дешевих сучасних матеріалів та нетрадиційних технік. Однією з умов виставки стало включення у твір різних предметів. Заткані, пришиті, вклеєні в текстильні об'єкти, вони розфарбовували палітру значень, додавали виставці атракційності, закручували спіраль інтриги.

Якщо «Текстильний шал – 2» дав можливість доторкнутися до світу покинутих речей, створивши уявлення про світ людей, то «Текстильний шал – 3» проголосив темою саму людину, своєрідною моделлю якої є лялька. Саме таку назву – «Лялька» – й дістала виставка.

Концепція «Текстильного шалу – 4», девізом якої був «Живий текстиль або руками рухати», передбачала, що «твори, виконані в широкому спектрі технік..., не лише можна, але й потрібно рухати руками. Їх відповідно до авторського задуму та ін-

тенцій глядача можна доплітати, розпускати, складати з модулів, як кубики або пучли, розривати, домальовувати, одягати на себе, розгойдувати, пересувати в межах експозиційної площі. Крім того, текстильні об'єкти можуть світитися, пахнути, звучати, давати широкий спектр тактильних відчуттів, одне слово – активно жити! Подібне інтерактивне спілкування було покликане сприяти подоланню авторського егоїзму, руйнуванню стіни між мистецьким твором та глядачем»<sup>7</sup>.

Член журі виставки-конкурсу арт-критик Вікторія Садова відзначила включення в гру не лише глядачів: «Журі... під головуванням Андрія Бокотея визначило володарів трьох премій... Свої імпровізовані бюлетені, зааранжовані під текстильну стрічку, журі вивісило в залі як іще один експонат»<sup>8</sup>.

Емоційна атмосфера, у якій народжувався й формувався «новий текстиль» (а формувався він зусиллями дуже багатьох людей), була просто чудовою. Це був стан романтичних сподівань, очікування успіху, відваги й радості пошуку, тобто справжньої творчості. До реалізації, просування та підтримки нових ідей на стадії їх становлення долучилися очільники секції художнього текстилю Львівської організації НСХУ О. Риботицька та Л. Гошовський, мистецтвознавці, критики й журналісти Р. Яців, Н. Космолінська, Л. Янас, В. Садова та ін., а також численна група художників-однодумців.

На сьогодні, гадаємо, свої завдання виставка «Текстильний шал» виконала і, зважаючи на останні покази, вичерпала.

Від 2004 року важливою текстильною подією в Україні стає Трієнале художнього текстилю, започаткована в Києві відомим мистецтвознавцем, арт-критиком та організатором мистецьких подій З. Чегусовою.

Залучаючи в орбіту виставки багатьох організаторів та мистців, З. Чегусова створила багатовекторну й представницьку імпрезу, котра як один із напрямків презентувала інноваційні форми текстильного мистецтва. Уже друга трієнале продемонструвала широкий спектр тенденцій сучасного авторського текстилю України й дала підстави стверджувати, що цей вид мистецтва набув

у вітчизняному просторі цілком нового звучання. І вчорашні формально-пластичні новації стають в українській практиці достатньо традиційними.

Помітною текстильною подією в культурно-мистецькому житті Львова став міжнародний симпозиум Архе-Нитка-Ново (автор концепції – Г. Слободян, куратор – О. Голубець), що відбувся 2007 року на базі кафедри художнього текстилю ЛНАМ. Учасником проекту була мистецька молодь України, Польщі та Литви. Робота і спілкування під час симпозиуму та підсумкова виставка продемонстрували ті форми й засоби, які ще донедавна вважалися революційними і значною мірою продовжують лишатися такими для деяких мистців старшого покоління. Молодь сприймає їх як звичні й вільно послуговується ними для втілення своїх ідей.

Двадцятирічний набуток вражень і відхід від безпосереднього організаційного процесу уможливує для нас певні роздуми та висновки. Відчутно, що інноваційні тенденції зламали опір не одного запеклого консерватора. Більше того, з явища, яке мало багато опонентів, текстиль у менш традиційних, скажімо, своїх проявах починає перетворюватися на таку собі синекуру, де зручно сховатися від критики за флером концептуальності. До того ж сьогоднішній день порушує нові проблеми. Постає питання, як на сучасному етапі виміряти ступінь інноваційності, міру новизни чи традиційності, дозу експерименту? Гадаємо, щеплення новітніми ідеями відбулося, і виставкова експозиція вже не повернеться в ортодоксальне русло. В експозиційних залах однаково повноправно повинні існувати різні форми віднині емансипованого текстилю, що включає гобелен, ткану скульптуру, вишивку, ліжник, колаж, печворк і ще широкий спектр творів у різних матеріалах і техніках, що найповніше реалізують образно-естетичні переживання художників, втілюють свою епоху.

Щодо спеціальних інноваційних проектів, то вони свою місію виконали і якщо й повинні організовуватися в майбутньому, то за спеціальними

сценаріями, котрі б, як і всі колективні імпрези – текстильні чи нетекстильні, традиційні, або ж ні – були б стереофонічними й атракційними. Настає час реалізовувати актуальні завдання та виробляти критерії оцінювання.

<sup>1</sup> Кусько Г. Новий текстиль: виникнення, поступ і контури явища // Мистецькі студії. – 1993. – № 2–3. – С. 41–46.

<sup>2</sup> Кусько Г. «Текстильний шал» (Всеукраїнська виставка експериментального текстилю...) (Звіт про першу, анонс другої) // Мистецтво. Львівська спілка художників України. – Л., 1998. – № 0. – Березень. – С. 7; Кусько Г. З історії бієнале «Текстильний шал» // Текстильний шал: Каталог. – Л., 2001; Космолинская Н. «Живой текстиль, или Руками троцать» // Архідея. – 2004. – Май. – С. 26–27; Кусько Г. Парадокси та знахідки «Текстильного шалу» // Міст. – К., 2005. – С. 119–126.

<sup>3</sup> Кусько Г. Рух мистецтва тканини в Україні // Художній текстиль: Львівська школа. – Л., 1998. – С. 78–81.)

<sup>4</sup> Кусько Г. Д. I-а республіканська виставка текстилю малих форм / Міністерство культури УРСР, Львівська організація СХ УРСР, Львівська картинна галерея. – Л., 1991.

<sup>5</sup> Кусько Г. Новий текстиль: виникнення, поступ і контури явища. – С. 41–46.

<sup>6</sup> Елемент (element – англ.) – у конструкції тканини компонент або набір компонентів. Елементом можна вважати будь-який лінійний матеріал, який може бути використаний для створення структури тканини. Найзвичайніша для нас пряжа. Але смужки тканини, металу, пластику чи паперу тощо можуть також слугувати елементами. Древні люди використовували трави, очерет, шкіру, порізану на ремені, сухожилля, смужки кори і дерева. В'язання – типова одноелементна техніка, більшість тканих виробів двоелементні, ворсові тканини і брокади – трьохелементні, двохарова тканина – чотирьохелементна і т. д.

<sup>7</sup> Кусько Г. Програма «Текстильного шалу – 4».

<sup>8</sup> Гартен Марта. Літаючи, світ сплітаючи // Арт-Поступ. – 2004. – 5 березня. – № 53 (1362).

## SUMMARY

Modern Ukrainian artistic textile was formed under influence of fiber art movement. Now is high time to refresh main steps of the process, sum results and model future.

Sources, terminology, trends and pioneers of art fabric movement were examined in articles, published during former years (since 1993) by author of this publication. Number of

articles was dedicated to Ukraine Biennale of nontraditional textiles «Textile Madness».

The article rebirth in mind the main periods of development of new textiles in Ukraine, role of artistic pedagogic – especially efforts of lecturers of L'viv State Institute of Applied and Decorative Art (now L'viv National Academy of Arts). Semester and diploma works, marked by new trends, are named in the article.

Lectures «Textiles in Art. Views of artists of XX century», read in L'viv Academy of Arts by Swiss lecturer Hannes Shupbach, were among stimulus of innovative textiles in L'viv, as well as participation of Ukrainian

artists in special textile exhibitions in Ukraine and abroad. First of all that's: First Ukrainian Exhibition of Chamber Textiles, L'viv (1989-1990); Ukraine Biennale of nontraditional textiles «Textile Madness», L'viv (started in 1997); Triennial of Artistic Textiles of Ukraine, Kyiv (started in 2004); International Youth Symposium ArcheThreadNovo, L'viv (2006).

Modern practice needs new rates. Pieces, which seemed recently innovative, today are not. Modern exhibitions need equal presentation of all trends and techniques. Future projects must be intrigue and attractive.

УДК 75.03 СВІТЛИЦЬКИЙ

## АВТОБІОГРАФІЧНІ СПОГАДИ ГРИГОРІЯ СВІТЛИЦЬКОГО

*Валентина Новійчук*

Серед багатьох архівних документів, пов'язаних з історією мистецтва України, що зберігаються в Наукових архівних фондах рукописів та фонозаписів Інституту мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М. Т. Рильського НАН України (далі – НАФРФ ІМФЕ), значний інтерес становлять матеріали архіву Григорія Петровича Світлицького – фонд 32, 63 одиниці зберігання.

Г. Світлицький (1872–1948) – відомий український художник, педагог і музикант, народився в Києві в родині музиканта-валторніста. Першим його вчителем музики був батько. Згодом він учився грати на скрипці та на роялі в різних вчителів, які пророкували йому неабияку музичну кар'єру. Г. Світлицький навчався в рисувальній школі М. Мурашка (1886–1891), в Санкт-Петербурзькій академії мистецтв у М. Кузнецова, А. Куїнджі, І. Рєпіна (1894–1900), упродовж 1896–1918 років був учасником багатьох виставок: Товариства пересувних художніх виставок, Товариства ім. А. Куїнджі, весняних виставок в залах Імператорської академії мистецтв, осінніх виставок картин товариства художників в залах Імператорського товариства захоплення мистецтв та ін. У 1919 році він переїхав в Україну і невдовзі став одним із засновників нової художньої спілки – Асоціації художників Червоної України. У повоєнних роках був професором Київського художнього інституту, 1946 року йому було присвоєно звання Народного художника України.

Г. Світлицький був однаково обдарованим і художником, і музикантом. У своїх «Записках из автобиографии»<sup>1</sup> він про

себе пише: «С шести лет начал учиться музыке, к которой, как и к живописи, имел одинаковые влечения»<sup>2</sup>. І далі: «Рядом с занятиями по живописи шло занятие и музыкой. В 15 лет я был уже готовым оркестровым музыкантом. Принимая участие в симфонических концертах, я мог уже зарабатывать себе на хлеб. Насколько мать желала, чтобы я был музыкантом, настолько отец был против. Не против музыки, которую он любил, а против того ремесла музыканта, который не творит, а выполняет созданное другими»<sup>3</sup>.

Музика супроводжувала художника впродовж усього його життя. Живопис Г. Світлицького, безперечно, навіяний музичними враженнями. Внутрішній зв'язок із музикою позначився на всій його творчості. В історію українського образотворчого мистецтва Г. Світлицький увійшов передусім як автор ліричного пейзажу, творчість його відзначається великою емоційністю, глибиною й витонченістю почуттів.

У НАФРФ ІМФЕ зберігається кілька самостійних текстів автобіографічних спогадів Г. Світлицького. «Записки из автобиографии»<sup>4</sup> написані на аркушах зошита в лінійку, заповнені текстом з обох боків олівцем, без дати; «Заметки из автобиографии»<sup>5</sup> є незавершеним фрагментом автобіографії на окремих аркушах в клітинку, без закінчення, без дати написання; «Из моих воспоминаний. Картинки из автобиографии»<sup>6</sup> написані синім чорнилом на аркушах різного розміру, без дати.

Рукописи не ідентичні за змістом, проте загальна біографічна канва спогадів зберігається в усіх варіантах. Згадуючи своє навчання в рисувальній школі

М. Мурашка в «Записках из автобиографии», Г. Світлицький так описує враження від зустрічі з М. Врубелем: «В те время нашла роспись Владимирского Собора, и нас, нескольких учеников, пригласил Врубель помогать писать по его эскизам орнаменты. Какое грустное впечатление произвел на нас тогда Врубель. Маленький, щедушный, в коротком рыжем пиджаке, из под которого выглядывали заплатки на брюках, казался нам ужасно жалким. То ли дело Котарбинский<sup>7</sup> или Сведомский<sup>8</sup>, нарядные, чуть ли не во фраках, с белыми бантами на сверкающих белизной рубашках – вот где настоящие художники, к ним страшно было приблизиться, мы только издали могли наблюдать, как они пишут изображения святых. Помню, как мы пошли жаловаться Прахову на Врубеля, который не платил нам денег. Бедный художник, никто не понял тогда гениальнейшего творца Демона, чужд он был и непонятен стоящим тогда во главе росписи Владимирского Собора»<sup>9</sup>.

Деякі особисті моменти, нові враження й відчуття художника мають місце в кожному з текстів спогадів. Щирі і дружні стосунки зв'язували Г. Світлицького з А. Куїнджі: «Больше всех из профессоров, с которыми я встречался, был Архип Иванович Куинджи. Он был долгое время председателем комитета жюри Весенних выставок, где я на протяжении 22 лет принимал участие своими произведениями. Я его любил за его лучезарные краски, так сдвинувшие палитру рыженького колорита. В моих глазах он был магом и волшебником, да и в самом деле, кто из художников так заставлял светиться и гореть лучезарным светом никчемные наши слабенькие по отношению к природе краски. Я никак не могу забыть его света заходящего солнца, горевшего на белой стенке хаты с падающей на нее тенью от дерева. Красок вы не видите, а видите свет, все насыщено настолько сиянием, что вы начинаете не верить, да краски ли это, а ничто другое. Репин называл его Гением. Да, это был необыкновенный человек. Его могучая и величественная фигура с пронизывающими большими глазами и короткими фразами.

– Это я сказал, – [эта фраза] убеждала вас, что действительно иначе и не могло быть. Вступать с ним в спор не приходилось.

– Это я сказал! – крикнет и кончено.

– Архип Иванович, как вы находите эту картину? – часто мы к нему обращались, следуя за ним по выставке. Павза. Ждем, что скажет.

– Это... дайте папироску..., – и больше ничего. Очень редко остановится надолго перед каким-нибудь произведением, долго смотрит, а потом отчеканит:

– Это да! ... – и больше ничего. Один раз на выставке произошел курьезный случай: я и несколько товарищей остановились перед картиной его ученика, удивляясь как сильно он передал свет заходящего солнца на снегу и желтой стены какого-то дома.

– Вот молодец! Вот здорово! Как он двинулся вперед, до этого еще ни разу не удавалось ему так сильно передать свет. Мы были поражены и искали глазами самого автора, чтобы поздравить его с успехом, но тут слышим: «Да это я ему сделал». Эту тайну выдал Архип Иванович, находившийся здесь незамеченный нами. Хороший был педагог [...] его ученики [...] увековечили его имя своими работами, пронизанными палитрой великого учителя. Некоторые считают меня тоже учеником Куинджи, но, к сожалению, я в его группе не состоял»<sup>10</sup>. В Академії мистецтв Г. Світлицький навчався безпосередньо у класі проф. М. Кузнєцова. Про своїх учителів Г. Світлицький згадує з теплотою й сердечністю: «О Чистякове можно много рассказывать, но кто не знает, что это был великий и талантливый педагог. Последний раз я его встретил на нашей Весенней выставке в Академии. 1918 г. Еле двигая ногами, полуживой, приполз еще посмотреть, что создала молодежь.

Это был единственный из старых художников, который не пропускал ни одной устраиваемой в Петербурге выставки, и всегда находивший какого-нибудь таланта.

– Да вот подите посмотрите, здорово рисует, но краски видит, как животное»<sup>11</sup>.

Пропонуємо найповніший варіант автобіографічних спогадів Г. Світлицького з

назвою «Краски и звуки, звуки и краски», датований 1944 роком<sup>12</sup>. У повному обсязі мовою оригіналу автобіографія друкується вперше<sup>13</sup>. Спогади написані в інвентарній книзі з твердою обкладинкою на аркушах розміром 30 см × 21 см. Аркуші заповнені текстом із обох боків синім чорнилом. У цій книзі окремих рисунком також розміщено спогади

про І. Рєпіна «Памяти Рєпина». Вважаємо за доцільне подати ці матеріали разом.

Тексти подаються в авторському написанні. Змінено лише використовувану в тогочасному правописі форму займенника «ея» на «ее»; розставлено необхідні розділові знаки; скорочення розкриваються у квадратних дужках.

## **«КРАСКИ И ЗВУКИ, ЗВУКИ И КРАСКИ»** Мои воспоминания. Май [1]944 год.

Под № 33 по Дегтярной ул. стоит и до сих пор домик, в один этаж, в три окна по фасаду. Ничего как-будто по наружному виду не изменилось. Те же серые ставни и, кажется, те же в окнах стекла, через которые я глядел на ярко освещенный лунной дворик, заросший сорными травами. За домом высится гора, густо покрытая деревьями и кустами. На обнаженной вершине этой горы я запускал змея. В этой усадьбе я провел свое детство. Семья у моих родных была большая – 12 человек детей. Жили в грустной обстановке: ели с одной тарелки, спали на полу. Мой отец по профессии музыкант. Служил зимой в опере, а летом играл в симфоническом оркестре. Получаемое отцом скудное жалование, конечно, не могло прокормить такую компанию, ему помогала моя мать торговлей. Сейчас мне 72-й год и часто, когда я прохожу около этой усадьбы, то надолго останавливаюсь и вспоминаю свою детскую жизнь, прожитую в этом уголке. Вот окошко, возле которого я сидел и напряженно глядел на дорожку, по которой должен возвращаться с репетиции отец. Он сказал, что непременно уже сегодня принесет мне скрипку. Правда ли, что он сегодня мне ее принесет? Ведь который день он все обещает. Каждый раз, когда он возвращался без скрипки, я горько плакал. На этот раз моя заветная мечта осуществилась. Увидя, что отец несет скрипку, я сорвался, как с цепи, к нему навстречу, выхватил из рук инструмент, залез в сарай и пилил на ней до тех пор, пока не сорвались струны. Отец долго смеялся, глядя

на мой экстаз и сказал, что так ничего не выйдет, нужно учиться. Учиться на скрипке я начал бывши 5-ти летним ребенком. Скрипочка была очень маленькая, но хорошей работы, и я с большой охотой стал заниматься с учителем. Учителя моего звали Ребешко. Не знаю, была ли это его фамилия или вымысел. Ходил он в неизменном сером костюме из какой-то, как говорили, чортовой ткани. Бритый и суровый, своим видом внушал мне страх. Жил холостяком и готовил для себя сам обеды. Позднее, когда я уже был в Академии, мне хотелось его зарисовать. Однажды попросил его попозировать, дабы на память сохранить его портрет.

– Я не хочу знать, каков я, в зеркало никогда даже не гляжу.

Ушел. После этого я долго с ним не встречался.

Страсть к живописи одновременно проявилась у меня со страстью к музыке. На горе, где пластами лежала цветная глина, я растворял ее водой и мазал этой глиной раскаленную от солнца крышу, лежа на ней на животе. Смотря в даль, воображал, что пишу с натуры картину. Отец часто брал меня с собою в театр. Для меня всегда было это большим праздником. Приближаясь к театру, я сильно волновался и, входя, вдыхал с особым наслаждением его воздух. Особый воздух театра, который мне казался совсем другим, необыкновенным, сказочным. Театр для меня был особенный мир, в нем я жил особой жизнью. На сцене я подходил к декорациям, не понимая, что на них изображено, с наслаждением вдыхал их



краски. Как казалось странно, что, глядя на эти декорации из оркестра, где я сидел рядом с отцом, я видел красивые деревья, горы, селения, что вблизи было ни на что не похоже. Как сейчас, помню занавес, где изображена была баллюстрада, увитая розами, а за нею река. Звонки. Входят из под сцены в оркестр музыканты, все, как один, в черном, в сверкающих белизной рубашках и галстуках. У каждого свой инструмент. Садятся, открывают ноты. Строят инструменты, и когда появляется дирижер, мгновенно все обрывается и впечатление такое, что как бы уши сразу потеряли свою способность слышать. Начинается опера. Внутри все замирает от всего, что вокруг тебя происходит. Чарующие звуки музыки наполняют неизведанным счастьем твое существо. Я уже не на земле, а где-то далеко-далеко, в другом мире. Запомнилась мне ярко фигура музыканта- литавриста. Меня он поражал тем, что никогда не открывал нот. Сядет, тихонько настроит литавры и слушает ход оперы. Потом сразу как загремит, подобно грому с его раскатами от сильного *f* до неувлимого *p*. Погремев, ложит палочки, которыми стучал, уходит совсем из оркестра. Он обращал на себя внимание тем, что не переставая мотал головой. Отец говорил, что это у него от зелья, которым лечила его баба от какой-то болезни. В антрактах я лазил под сценой, наблюдал, как по рельсам двигались декорации, как подымались провалы, все это меня очень интересовало. Под сценой была т[ак] н[азываемая] комната-подвал с обнаженными кирпичами, в одной из стен на стержне горел газ. Здесь в антракте музыканты отдыхали и курили.

С семи лет я начал учиться. Будучи от природы очень болезненным и хилым ребенком, я, сидя за уроками, страдал головокружением, капли крови из носа падали на тетрадь, и я должен был прекращать свои уроки. С трудом прошел приходскую школу и двухклассное училище, равнявшееся по программе четырем классам гимназии. Музыка и живопись – вот чем я был наполнен, одновременно мне хотелось насытить себя тем и другим. Отец покупал гравюры и давал мне их срисовывать, как я не ста-

рался, не в силах был одолеть сложный рисунок. Рисую как-то лошадь, я не мог изобразить копыто; долго я страдал над ним, но, кроме дыры от слез и резинки на бумаге, ничего не получалось. Глина, которой я мазал воображая, что краска меня уже не удовлетворяла. Захотелось иметь хотя бы один флакон, но флакон белила стоил 15 коп., где их достать? Сколько раз со слезами на глазах я обращался к родным дать мне эти копейки, отвечали, что нет. Видно, что каждый грош был на учете, и 15 коп. составляли для моих родных большие деньги. Но желание было настолько сильно достать краску, именно краску во флаконе, которой пишут художники, что я сам решил достать денег. Тайком от родных я вытащил из рамки грифельную доску, наклеил на нее бумагу и на ней углем и мелом нарисовал картину. Насколько помню, картина эта должна была изображать зимний пейзаж. Рано утром в воскресенье, когда родные ушли в церковь, я с картиной пошел на базар. Надежда моя на продажу своего произведения не осуществилась. Как не молил покупателей дать 15 коп., никто, кроме трех копеек, не давал.

– Разве это картина! Запачкал углем бумагу и вообразил, что художник. Рамка хорошая и вот за нее бери три копейки. Заливаясь слезами, с тоской и печалью я возвращался домой. Сжалилось, видно, Провидение надо мной и послало мне большое счастье и радость иметь в этот день то, о чем мечтал – заветную краску. От родных я получил наконец 15 коп. Сломив голову побежал к красочному магазину Миллера, который находился на углу Александровской улицы. Было еще очень рано (магазин по праздникам открывался в 12 часов). Вечностью показалось время, которое пришлось затратить до открытия магазина. Наконец эта драгоценность, этот флакон белила у меня в руках. Отвинтив шляпку флакона я целую дорогу наслаждался запахом краски. Пахнет ведь художником, великие ведь художники пишут вот такими красками. Игрался я с этим флаконом очень долгое время; чистил его мелом и ложил в коробку, обгорнув ватой. Однажды тетка мне принесла от маляра

несколько порошков краски, которые я развел с лампадным маслом и тогда только начал выдавливать с флакона белило. Вечером однажды я начал писать этими красками зиму. Не зная, что цинковая желтая при свете лампы имеет вид белой, я ею вместо белой, так как жалел флаконную, написал пейзаж. Повесив на стене свое произведение, я только взглянул на него, когда пришел из школы.

– Что за ужас, – это ты выпачкал мою картину яичницей? С этими словами я бросился на своего меньшего брата и начал его тузить. Когда настал вечер и зажгли лампу, я увидел свою картину преобразившуюся, она стала опять такую, как была. Я только тогда понял, что краски при свете искусственном меняют свой тон.

– На вот нарисуй мне этот образ, – сказала однажды мать, давая мне литографию Св. Николая. – Если хорошо сделаешь, получишь деньги. С особенным чувством я приступил к работе. Из всех сил старался, страдал, мучился и сильно волновался, когда не получалось. Так хотелось сделать что-то необыкновенное, убедить своих родных в своих способностях к живописи. Долго я сидел над этим заказом и наконец сделал. Сделал, как мне тогда казалось, необыкновенное произведение, шедевр. Потухли краски оригинала. Засверкала моя картина ярким светом, каким-то чудом явившемся. Что скажут родные, увидевши такой образ? С такими мыслями я подошел к столу, за которым сидели и о чем-то спорили отец с матерью. Мать держала на руках ребенка, который барахтался, кувыркался и кричал. Приподняв доску с изображением, я хотел крикнуть: «Смотрите!» Но слова этого я не успел сказать, доска хлопнула меня по лбу. Ребенок, увидя яркие краски, набросился на рисунок и своими рученками уничтожил мой шедевр. Мою работу не видели. Что стало со мной? Отец рассказывал, что я стоял очень бледный, с дико устремленными куда-то вдаль глазами и жевал, вымазанный краской, какую-то бумажку. Оказалось, что я, будучи в ненормальном состоянии, съел свой шедевр. Отец долгое время вспоминал эту историю. Когда с кем-нибудь речь заходи-

ла обо мне, он говорил: «Это будет у меня знаменитый маляр, он съел Св. Николая. Отец был замечательно добрый и в душе большой художник. Страстный поклонник живописи расходовал деньги на покупку гравюр, за что от матери ему влетало, да и следовало, так как дети оставались без ботинок. Много позже, когда появилась в продаже олеография украинской ночи Куинджи, он в тот же день где-то одолжив денег, ее купил. С нее написана была мной большая картина. Играл отец на медном инструменте – волторне. Вспоминая о Чайковском, когда первая была репетиция Евгения Онегина, Петр Ильич поцеловал его за соло в письме Татьяны. На этой репетиции был и я. Первый раз встретил Чайковского при входе у дверей зрительного зала. С благоволением и волнующим чувством подошел к нему, устремив глаза на его облик, и должно быть, я в своем экстазе был смешон, так как он, поглядев на меня, улыбнулся. Его образ я сохранил на всю свою жизнь. В своей картине, где Чайковский в окружении осеннего пейзажа сидит на скамье, вслушиваясь в шелест листьев, создавая, может быть, ту же осеннюю песню, я хотел передать тот облик великого и гениального человека, создателя дивной красоты чарующих мелодий.

– Картина эта начата в 1938 г. и до сих пор не окончена. Возможно, что это будет лучшее произведение из всех, написанных мною в течении всей моей жизни. Одновременно с живописью и рисованием шло занятие музыкой. Заинтересовал и рояль, так хотелось и на нем играть. Где же мне его достать? Я знал, что этот инструмент дорогой, и родные никак не могут его купить. Я начал думать, как бы его самому сделать. Достав в сарае ящик, я начал обдумывать конструкцию. Нанизав на толстую проволоку сделанные т[ак] н[азываемые] клавиши, прикрепил внутри ящика. К ним на проволоке приделал молоточки. Над молоточками были натянуты две прочных нитки, и на них положены стекла. Нажимая клавиши, молоток ударял по стеклу и получался звук. Чтобы получить определенный тон, я надламывал постепенно стекло щипцами. Делал я все это в сарае, где были

необходимые инструменты. Когда было все сделано, я понес в квартиру.

– Зачем несешь в комнату ящик? – спросил отец, увидя меня, тащившего свой «рояль». Этот вопрос меня обидел.

– Это не ящик, а пианино. Отец сначала заинтересовался, но когда услышал звуки, приказал при нем не играть, так как стеклянные звучания он слышать не может. Не долго я играл на этом инструменте. Гамма была тональная, не хроматическая и, кроме «чижика», ничего больше из песен не получалось. Я решил сделать настоящий уже «рояль» с полутонами, что было сложнее ввиду особых клавишей. Достав большой ящик, я принялся за работу. От отца мне за это влетало – сердился, что не учу уроки, а занимаюсь чепухой. Трудился я очень долго. Сделаны были уже клавиши и так хорошо, что казалось как у настоящего рояля: белые и черные. Вот теперь я буду играть все то, что мне захочется. Не пришлось мне играть на этом рояле. Отец его поломал и сжег в печке. Я горько плакал, так было жаль своего труда.

– Не горюй, завтра пойдем и я тебе куплю настоящий рояль. Этим словам отца я не поверил, так как знал, что стоит этот инструмент. Целую ночь я не спал, и чуть стало светлеть я начал тормошить отца, чтобы подымался и шел со мною за покупкой. Как мне тогда казалось, время безконечно. Как долго пришлось ждать, пока отец собрался. Мне поверилось, что это правда. Что у меня будет настоящий рояль. И теперь часто, когда прохожу мимо усадьбы, где во дворе стоял покосившийся старый деревянный домик, заглядываю туда и вспоминаю пережитые счастливые минуты в моей жизни. В этом домике (которого давно уже нет) был куплен моим отцом за 22 руб. 50 коп. рояль. Это был истрепанный, старый, изъеденный шашелью, грандиозной величины инструмент. Когда его привезли, мать не хотела пускать в квартиру. Началась ссора. Много было истрчено нервов, пока его втащили и поставили в комнату, где он занял почти всю ее площадь. Я был на высоте блаженства, у меня был настоящий и, как мне тогда казалось, необыкновенный и, глав-

ное, собственный рояль. Отец пригласил учителя, которому платил 50 коп. за урок. Старый, затертый жизнью человек производил жалкое впечатление. Помню, что каждый раз просил денег. Как музыканта, отец видно его хорошо знал. Приходил два раза в неделю, задавал уроки и оставался доволен моим исполнением. В короткое время я изучил гаммы, легкие этюды и пьески. Написал для рояля галоп, который назвал «Весенний разлив», по трудности сам еще не мог его играть, но видно в нем кое-что было, так как он был напечатан в музыкальном приложении к журналу «Родина», издававшемуся в С.-Петербурге. С этой поры я начал увлекаться композицией. Надоело отцу приставаниями, чтобы объяснил, как строятся инструменты оркестра, какой у каждого регистр. Вообразив себя композитором, начал писать партитуру для оркестра выше указанного галопа. Долго я над ней провозился, не по силам была эта работа. Не зная гармонии, теории и понимания природы каждого инструмента, конечно вышла смехотворная вещь. Когда отец попросил музыкантов оркестра сыграть, то получилась необыкновенная какафония, от которой музыканты хватались за животы.

– Да ведь он такие понаписывал ноты, которых нет на наших инструментах, ну и композитор, для его произведения нужны особые инструменты. Больше я этим делом не стал заниматься. В Киеве была хорошая музыкальная школа Тутковского<sup>14</sup>, куда меня отец определил научиться теории и гармонии музыки. За год, который я там был, не мог, разумеется, приобрести положительных знаний, пришлось оставить эту школу за неимением у родных средств. Сто двадцать рублей, которые нужно было платить в год, составляли для родных невозможную сумму. Отец, видя, что я хватаюсь и за живопись, и за музыку, в душе решил дать мне профессию художника. Как не противилась этому моя мать, которая в противоположность моему родителю, была практичной и знающей жизнь, ничего не могла поделать с настойчивостью отца. В 15 лет я уже играл скрипичные концерты, участвовал в симфоническом

оркестре, мог свободно уже самостоятельно существовать. Вспоминая все это, думается иногда, а что если бы я учился не живописи, может, вышел из меня музыкант лучше чем художник. Когда родные снаряжали меня в Петербург, в день отъезда пришел мой учитель по скрипке. Узнав, что я еду, думая, что в консерваторию, поздравил родных.

– Прекрасно делаете, рад за хлопца, из него выйдет хороший музыкант.

– Да он едет не в консерваторию, а в Академию Художеств, – сказал отец. Учитель вытаращил глаза, дико посмотрел на родных и дрожащим негодующим голосом сказал: «Вы губите талант». Схватив шапку, плюнул и быстро побежал не попрощавшись. Был решающий день в моей жизни – пойти по пути тернистому, пути художника. День этот был воскресенье, числа и месяца не помню, помню только, что снега не было, возможно, что было лето, год, кажется, [18]85 или [18]86, хорошо не помню.

– Пойдем в рисовальную школу, я там покажу твои рисунки, может быть, тебя примут, – сказал отец. Я собрался, и мы пошли на Владимирскую ул[ицу], где помещалась рисовальная школа Николая Ивановича Мурашко. Домик в два этажа, небольшой, но приятный по своей архитектуре, показалось, что улыбнулся мне. С волнением поднялся с отцом на второй этаж, где встретился со своим будущим наставником. Высоко подняв голову (была у него манера при разговоре держать вверх ее), посмотрел данные отцом рисунки, сказал: «Ну что-ж, пускай ходит, у нас по воскресеньям занятия бесплатные. Знаете, что художником не каждый может быть, а учиться, чтобы быть мазилой, не стоит. Садись, бери бумагу и рисуй». Я сел рядом с каким-то учеником, рисуящим гипсовый орнамент. Так началась моя карьера художника. В следующее воскресенье я встретился здесь уже с художником Пимоненко<sup>15</sup>, который был преподавателем этой школы и оставался в ней до конца ее существования. В этой школе я пробыл 5 лет. С чувством благодарности вспоминаю ко мне отношение Н. И. Мурашко. Платить за учение нужно

было каждый месяц, от меня же он никогда не требовал денег. Сам почти не преподавал. Преподавателями были художники: Платонов<sup>16</sup>, Селезнев<sup>17</sup> и Пимоненко. Чаще всех посещал классы Н. К. Пимоненко. По своей фигуре и одежде выделялся И. Ф. Селезнев. Шикарно всегда одетый, полный, с большими приподнятыми кверху усами, скорее всего, походил на какого-нибудь министра. О Селезневеве мы знали, что он написал какую-то картину, за что получил золотую медаль. Рисовали с гипсов. Натурщиков не было. Натюрмортов для красок почти не ставили. Я написал, помню, красками, только копию с картины Лемоха. Мурашко давал фотографии с известных картин и заставлял делать с них копии. Так мной была нарисована мокрой тушью, довольно удачно, большой величины, с фото картина Гебгарта «Локи и Сигуна». Особо выдающихся талантов среди учащихся не было. Говорили об ученике Костенко<sup>18</sup>, но этот был уже художником. На Киевской выставке я видел его картину «Мороженщик». Она там среди экспонатов выделялась своей композицией и ярким колоритом. Александр Мурашко в школе ничем не отличался от остальных. Замечен он был только в Академии, где в натурном классе после многих уже писанных им натурщиков, написал как-то сразу натурщика, особо выделившегося своим колоритом и рисунком. Бывши в фигурном классе, я написал картинку-композицию «Хуторок», которую выставил на выставку Киевских художников. Принимали на этой выставке участие: Светославский<sup>19</sup>, Орловский<sup>20</sup>, Пимоненко, Платонов, Менк<sup>21</sup> и другие знаменитости Киева. Первый раз я увидел свою фамилию среди больших художников в каталоге, не верилось, что это я, что становлюсь в ряды тех, которых называют художником. Этот первый мой дебют ознаменовался тем, что картина была продана, я получил за нее вместо назначенной суммы 25 р. – 30 руб. Покупатель, видно, оценил по-своему. Размер картины был всего 12 см × 20 см. Второй раз я уже участвовал на Академической выставке в Петербурге. Это был 1896 год. В мастерской проф. Н. Д. Кузнецова я писал го-

ловку натурщицы, которая понравилась Кузнецову, предложившему ее выставить, я конечно с радостью согласился.

– Дайте я сам ее отнесу. Он ко мне относился, я чувствовал, с особенным вниманием. Приходит как-то и говорит: «Вчера было заседание Совета Академии, и я для вас устроил стипендию в 25 р.» Я не знал, как его благодарить и как высказать ему то, что мною переживалось. Жаль, что недолго он пробыл с нами, его заменил Ковалевский, художник, который был нам не по душе. Это было пресмыкающееся существо. Когда я был на конкурсе и писал картину «Мелодия», он зашел, посмотрел и сказал: «Знаете, что Репин в последнее время все придирается к следкам, все ему кажется, что малы, сделайте их у своих фигур побольше». Я, конечно, не стал этого делать, так как находил, что они пропорциональны. В школе, помимо рисования, читались лекции по истории искусств, анатомии и перспективе. По истории читал проф. Павлуцкий <sup>22</sup>. Это был сухой, желчный и слишком ученый аристократ. Читал он слишком по-ученому, что для нас учеников, было непонятно. Мы всегда старались улепетнуть от его лекций. И если бы не жена Н. И. Мурашко, которая нас всегда насильно задерживала, то приходилось бы лектору оставаться без слушателей. Проф. Натансон по анатомии был неживой, без темперамента, вялый и скучный. Лекции были его неувлекательны и мы, хлопая ушами, не особенно в них разбирались. С удовольствием слушали лекции по перспективе Фабрициуса. Среднего роста, в неряшливом костюме, почти всегда пьянький, с торчащим как-то особенно усом, как бы связывающим его с фамилией, особенно был нам симпатичен. С отрядным и глубоким чувством вспоминаются годы моего пребывания в школе. Много хорошего и сердечного пережито. Помнятся ученические вечера, где ставили спектакли и любительские концерты, ими заведовал сын Мурашко, Евгений, с ним часто я игрывал дуэты. Хороши и чарующи дни юности, но и они омрачены зловещими событиями. 1899 \* год, 30, август, особенно мне памятен. Это день Св. Александра

Невского. Праздновался он всегда торжественно. Город был иллюминирован и в садах пускали фейерверки. Я решил тоже устроить фейерверк. Достав разных медикаментов, как сера, селитра, уголь, сахар, бертолетовая соль и еще что-то, принялся за изготовление ракеты. Усевшись на полу с чугуною ступкою в ногах, я хотел растереть вышеуказанное снадобье чугунным толкачем. Но только нажал толкач и сделал один поворот, как почувствовал, что меня кто-то швырнул и в голове сильно зазвенело. Получился сильный взрыв, от которого вылетели стекла в коридоре. Ступку разнесло, и ее мелкие кусочки глубоко вошли с материей от брюк в стены; оставшийся круг влез в пол, а толкача не нашли. Каким же чудом я уцелел? Да, только чудом. Взрыв произошел поверх меня, я был кем-то опрокинут, иначе осколки должны были быть в голове и груди. Схватившись, как сумашедший, я побежал к зеркалу посмотреть, есть ли у меня голова. Костюм был изорван, из левой ноги, в которую влез глубоко осколок, сочилась кровь. Лицо, и в особенности лоб, были покрыты влезшими в кожу кусочками серы. Брови опалены. Говорили, что выстрел был очень сильный, как из большой пушки, но я помню, что только зазвенело в голове. Полгода я лежал в постели с согнутой ногой и почти совсем глухой. Военный врач, который был приглашен отцом, долго мучил меня, ища ланцетом в ноге осколок. Ногу я держал в согнутом положении, малейшее желание ее выпрямить вызывало острую боль, все же со скрежетом зубным я приводил ее в нормальное положение, так не хотелось оставаться калекой. Нервы мои вконец развинтились, я начал чего-то бояться, мне все казалось, что кто-то стоит неведомый за спиной и хочет схватить. Я требовал, чтобы кто-нибудь был возле меня, и не один, а несколько человек, в кругу которых я бы находился. Впоследствии осколок, сидевший под коленком, сам выполз от выправления раненой ноги. За время своей болезни, лежа в постели, писал дуэты для скрипок. Музыка брала перевес над живописью. Долго я пролежал в постели. Сильнее всего пострадали уши, болезнь их осталась на

всю жизнь. Как не лечили, дефект какой-то остался и, благодаря этому, я сейчас очень плохо слышу. Для родных я был в тягость, со мной вечно возились. Болезненный, малокровный по ночам кричал от галлюцинаций, и бедная мать просиживала иногда возле меня ночи. Любовь их ко мне сказывалась больше, чем к другим детям, благодаря чему переживали случившиеся со мной болезни очень остро. Много я отнял здоровья у родных своей безумной выходкой – взрывом. Покоя в жизни моим родным не было. Болезни, недостатки, а то еще какие-нибудь неожиданные каверзы не давали тихо и мирно существовать. Был собственный домик, который построили на земле, доставшейся в наследство, и он рухнул, благодаря подземным ключам. Другой с трудом держался, покуда отец служил. Сгорел театр. Средств не стало и пришлось этот домик, который так нам всем нравился, продать. С нашей стороны помощи никакой не было. Позже только, когда была куплена усадьба на Дегтярной, 30, где по предписанию свыше, должны были доживать пройденную жизнь родные, в постройке дома я уже участвовал. В этот год, а это был 1897, я работал у В. П. Верещагина, который расписывал Лавру – заработал 1200 руб. После моего не совсем полного выздоровления я продолжал посещать школу Мурашко, а также участвовать в симфонических оркестрах. Так, лето 1894 г. перед своим выездом в С.-Петербург я играл в саду Шато де-флер (теперь стадион). Дирижировал симфоническим оркестром тогда выпущенный из Петербурга немец Шредер. Низкорослый, толстый и глуповатый, в цилиндре с сигарой, казался Бог весть какой величиной. На самом же деле, как потом стало мне известно, это был заурядный скрипач, подвизавшийся в качестве дирижера оркестра в 12 человек Немецкого клуба. В это число двенадцати соблаговолил принять и меня, не такой уже, как раньше думалось, популярный, а главное из Петербурга, дирижер. Все же я ему очень благодарен за материальную поддержку, давшую мне возможность существовать без посторонней помощи. Получая 12 р. в месяц +

иногда помощь из Академии, я был обеспечен относительно, что требовалось для скромной жизни, средствами. В Академию я поступил в 1894 году, когда произошла смена профессуры. Сюда вошли: Репин, Куинджи, Маковский. В натурном классе, где руководил Репин, я пробыл 2 года. Что же собственно он мне дал? Абсолютно ничего. Ведь никогда не взял кисть в руки, чтобы показать, как нужно писать, а что с того, если преподаватель скажет плохо нарисовано, или тон не тот. Это я сам вижу. Рассказывают, как однажды П. П. Чистяков разносил в натурном классе ученика за неверный тон.

– Дайте-ка сюда палитру, – обратился профессор к погрузившемуся в уныние ученику. Этот, конечно с радостью вручил требуемое. Собралась смотреть вся аудитория на то, как великий учитель покажет, какой именно должен быть тон. Долго пришлось ждать волшебного мазка, краска которго мешалась в течении 15 минут. Наконец профессор подошел к полотну и еще долго смотрел на натуру и палитру. Жадно глядевшие во все глаза ученики ждали чуда. Положив мазок на холст, учитель, возвратив палитру, сказал «не попало» – ушел. Поэтому, наверно, и Репин не брал палитру, да, как помню, никто из профессуры этого не делал. Приходишь к тому заключению, что учишься и развиваешься благодаря среде более способных и талантливых учеников. Сравнивая себя с другими, видишь все свои недостатки. Так было с моей первой картиной, выставленной на Весенней выставке «Из осенних мотивов», которую в числе выставленных картин я не мог отыскать. Долго я бродил по выставке, решил, что не принята. Когда мне указали на нее, то мне не поверилось, что это моя картина. Она была уничтожена окружающей средой. Вот где была школа, вот где ты себя увидел и начал учиться т[ак]н[азываемому] колориту. Ведь никто никогда не говорил об отношениях красок, которые играют главную роль. Я не умел, не знал, как смотреть.

– Да, когда пишешь небо, смотри на землю, а когда землю, смотри на небо. Эти, как бы в шутку сказанные Чистяковым слова



сыграли большую роль в моем колорите. Когда я с натурального класса был переведен в мастерские, то нужно было выбирать профессора. Самой популярной была, конечно, мастерская, руководимая Репиным, в которую я и намеревался поступить. Товарищи начали меня уговаривать, чтобы туда не шел, так как из-за массы учеников там положительно негде развернуться.

– Вот идем к нам в мастерскую проф. Н. Д. Кузнецова, увидишь как там хорошо, как свободно, какой чудный профессор. Действительно, когда я вошел, то сразу почувствовал себя, как дома. Светлая большая мастерская была свободна. Сидела, как сейчас помню, модель в испанском красочном костюме с веером в руке. Недолго думая, выбрал место, принес холст и начал работать. Вошел Кузнецов, который своей фигурой величественной и добродушной улыбкой сразу расположил меня к себе.

– Как ваша фамилия?

Я сказал. Вытащив из кармана книжку, что-то в ней написал. Просмотрев работы, сделав замечания, ушел, обещая прийти в следующий раз с артисткой для модели. С этого момента я начал считаться учеником мастерской Н. Д. Кузнецова. На жаль, этот чудный как художник и человек недолго был с нами. Живя в Одессе, в своем собственном дворце на берегу моря, ему не особенно улыбалась эта служба. В мастерской было весело. Часто устраивались вечеринки с музыкой и комическими концертами. Так, например, один из учеников, Берингер, белобрысый, растительность, которая не была заметна на лице, наряжался в костюм натурщицы, оголял выше колен ноги, намащивал несоразмерной величины грудину, в дамской шляпе, что скрывала прическу, высоким женским голосом пел «голубка моя, умчимся в края». На расстоянии трудно было определить пол и годы певички, производившей впечатление заправской шансонетки. В один из таких номеров, в часы, когда нужно было рисовать натурщицу, вошел Кузнецов. Я сидел за пианино, аккомпанируя «певичке», заливающейся соловьем.

– Друзья, все это прекрасно, но для этого есть другое время. Мгновенно, ко-

нечно, картина изменилась, на место «певички» стала модель, и принялись мы с подавленным чувством за работу.

Окончил я Академию в 1900 году, получивши звание художника за картину «Мелодия». Много волнений и много как хороших, так и плохих переживаний было испытано за годы моего пребывания в Академии. Поступил я в нее вольнослушателем. Экзамен был лишь 2 часа. Нужно было нарисовать углем гипсовый бюст. Держали, как помнится, экзамен человек 200. Рисовали в двух аудиториях. Принято было 40 чел., которые должны еще быть несколько месяцев на испытании. Что я должен был пережить, когда подошел к вывешенному списку фамилий, кто принят. Как стучало мое сердце. Да! Минута была роковая. А что, если придется ехать обратно? Слава Богу, все обошлось благополучно, я был принят и в этот день чувствовал себя счастливейшим человеком. Первым моим рисунком в Академии была гипсовая анатомическая голова, которая удостоилась быть первым номером с наградой 15 руб. Обступившие меня ученики поздравляли. Петербург. Академия. Первый номер. Всем этим так было наполнено мое существо, что я от счастья ходил, как одурелый. В следующем месяце я был переведен в фигурный класс, а еще через месяц в натурный класс, где я и встретился с Репиным. При новой Академии гипсовые классы уже не существовали. Будучи в натурном классе, я подготовился к сдаче экзаменов по истории искусств, три курса. Анатомии два курса. Перспективе и эстетике. После всех этих испытаний меня зачислили действительным учеником Академии. На конкурс я выступил в 1898 году, в год моей женитьбы, которая имела большое влияние на творческую мою работу. Не имея гроша в кармане, приходилось жить в тяжелых условиях, что не минуя должно было отразиться на картине «Ожидание поезда», которую я должен был приготовить к конкурсу 1899 года. Картина, хотя и была хорошо скомпонована, но, благодаря трудной задаче (сумерки), не совсем удалась за малой к ней подготовкой. Я ее оставил и принялся за картину «Мелодия», которую я писал уже при более сносной жи-

тейской обстановке. Эта картина была приобретена Академией для музея за 600 руб. За нее я получил звание художника. И так Академия [о]кончена, пройдены все ее этапы. Что же дальше делать, как существовать? Над этим вопросом приходилось думать много, но ничего не придумывалось. Мои товарищи по Академии поустраивались преподавателями рисования учебных заведений. Быть чиновником, учителем рисования – для этого не нужно было кончать Академию. Меня тянуло к выставкам, хотелось быть художником в полном смысле этого слова. Как сказано было выше, я начал свою выставочную деятельность с 1896 года, которая в Петербурге продолжалась до 1918. Весь этот период, не пропуская ни одного года, я участвовал на Весенней выставке, которая устраивалась в залах Академии. Выставка по характеру своему была не групповая, чисто демократическая, сюда мог приносить свои произведения, кто желал. Все, кто принес картины, выбирали из своей среды баллотировкой жюри в 9 человек, которым вручалась судьба творчества художника. Из 2000 картин попадала на выставку только десятая часть. Много было ошибок и случайностей, иногда попадала плохая вещь, а лучшая не допускалась. Был, помню, такой инцидент: подают жюри картину небольшого размера. Во главе жюри, в котором был я, председательствовал А. И. Куинджи. Я первый поднимаю руку.

– Светлицкий! – закричал Куинджи. – Как вы можете принимать такое произведение?

– Неплохое, Архип Иванович, оно не бросается в глаза, но все-таки в нем есть что-то хорошее.

– А это кто еще там поднимает руки! Оказалось, что, помимо меня, подняло руку еще трое из жюри. Произведение попало под сомнение. Прошло несколько дней. Главная работа окончена, картины отобраны, но нужно еще просмотреть сомнительные. Снова подают произведение, за которое мне влетело. Куинджи первый поднимает руку.

– Архип Иванович! – закричал я. – Как это вы можете принимать такое произведение.

– Это, это, что вы кричите, ведь это же хорошая вещь. Мы конечно все расмеялись.

– Это же, Арх[ип] Ив[анович], та картина, которую вы забраковали.

– Да не может быть, видите, как можно ошибаться. А такие ошибки всегда были. Конечно, среди слабых картин это произведение показалось хорошим. Среди же сильных оно терялось. Принимал я участие еще на выставках: Передвижной, Осенней, О-ва Куинджи и Акварельной. На последней я выставился в течении 10 лет. Эта выставка поддерживала меня материально. Акварели мои, большею частью цветы, все продавались. Помню, какие скандалы были в первые годы моего участия на этой выставке. Рядом с моими акварелями никто не хотел вешать своих картин. Яркость и цветистость моей живописи превращала и подчеркивала черноту и грязь картин, которые в другой бы обстановке не так бросались в глаза. Мне дали отдельный щит, что для меня и было желательно. Здесь я располагался, как хотел. Средства позволяли ежегодно ездить с семьей в Мотовиловку, находящуюся в 42 верстах от Киева. Красивые поля, луга, сосновый лес, заросший пруд со своею бывшей рекой Стугной, по которой когда-то ходили корабли, все это как-то особенно располагало к творчеству. Волнистая местность, порезанная двухколейной железной дорогой, по которой любил в сумерках уходить далеко, порождала образы будущих моих картин. «Взошла луна», «Светлая ночь», «Путевой огонек», «Ждет пассажира», «На даче», «Летний вечер», «Музыканты», «Марусина хатка», «Корчма», «Где гнутся над омутом лозы», «Июльские ночи», «Настала ночь» – все это навеяно этим чудным уголком украинской природы. Иногда ночи просиживал, изучая неуловимые краски лунной ночи. Понять и разгадать ее трудно, нужна особая впечатлительность, чтобы ее создать. Передать первое впечатление, когда выйдешь из темной комнаты, белой стены или берез, освещенных луной, была моя задача. Краска тогда звучит во всей силе и думается, что не найти на нашей палитре таких тонов, которыми можно было пере-



дать виденное. А. И. Куинджи чувствуя, как никто другой из художников, силу света и не имея возможности передать доступными средствами того, что чувствовала его гениальность, прибежал к свету искусственному, освещая свои картины лампами. До 1918 года были написаны картины, которые выставлялись: «Из осенних мотивов», «Листья осыпаются», «Тихий уголок», «Вечерняя зорька», «Reverie», «Дачники», «В город», «Над городом», «Листья шелестят», «Музыканты», «Светлая ночь», «Корчма», «Взошла луна», «В ожидании пассажира». После 1918 года картины: «Большая станция», «Из осенних песен», «Последний бал», «Огни Железноводска», «Симфония», «Душистая ночь», «Над Днепром», «В ожидании парохода», «Колхоз в цвету», «Вечерние мелодии», «Поэма», «Лунная соната», «Грезы», «На краю села», «Элегия», «Adagio», «В сумерках», «Лесная песня», «Утро весны», «В рефлексах», «Стрелочник на посту», «Весна», «Крепостное село», «Шевченко в Новопетровске», «Этап», «Последний луч», «В чаще леса», «Жар свалил, повеяло прохладой», «Над колхозными полями», «Чайковский» и цикл «Лунные ночи». Сейчас пишутся картины: 1. «Изгнанники», 2. «Без крова», 3. «Зимние грезы», 4. «Родной край». Начиная с 1908 по 1918, без перерыва выставлял на Акварельной выставке в большинстве цветы, которые пользовались особым вниманием. Излюбленный цветок – это белые розы. К сожалению, ничего не сохранилось, за исключением сирени. Лейтмотив моих творений – это в основном лиричный пейзаж. На него нельзя смотреть, как на нечто взятое целиком с натуры. Все мои картины композиционны. Изучая природу и ее краски, в своих картинах был реалистом, но этот реализм проходил через внутреннее чувство, которое подсказывало мне еще что-то неуловимое и насыщенное звуками. Так, например, в осеннем шуме листьев мне всегда слышится красивая певучая мелодия, в ней много грусти, но это грусть необыкновенная, особая, ее выразить словами нельзя, я бы ее назвал – радостная грусть. В картине «Листья шелестят», ко-

торая находится в галлерее гор. С.-Франциско я изобразил молодого юношу осенью, сидящем на скамье в запущенном парке и слушающем шум листьев, которые ветер, срывая с деревьев, кружит возле. Этот юноша наполнен моими чувствами. Он слышит музыку, которая связывает его с его творчеством. В цикле картин «Из осенних песен» мне хотелось передать то неуловимое в природе настроение, которое можно только чувствовать. Я всегда любил эту пору времени года. Бывши еще мальчиком, я забирался в сад и наслаждался окружающей красотой природы. То, что было красиво в смысле красок – это само собой, но шум, особый шум осенних листьев, срываемых с деревьев беспощадным ветром, я воспринимал с величайшим самозабвением. Вот и я, как тот листок, сорвет меня ветер и унесет в беспредельные пространства мира. Как хорошо и вместе с тем и страшно. Кто я? Откуда пришел? И зачем это все, что вокруг меня делается? На все это ответа нет. Мировая загадка, и никогда не разрешит ее та тля, которая называется человек. В картинах из цикла «Вечерние мелодии» мне хотелось запечатлеть гармонию звучащих красок. Вечер прячет детали, и общность тонов ярко выявляется во всей их силе. Каждый отдельный тон в картине соответствует отдельному звуку оркестрового инструмента. В сочетании гармоничных красок, как и в сочетании гармоничных звуков, создается мелодия или симфония, которая рисует определенную картину. Т[ак], н[апример], в 1-й симфонии «Зимние грезы» Чайковский изображает зимний пейзаж безбрежного поля, по которому движутся лошадки, вежущие в санях путника, погрузившегося в грезы. Люблю я музыку Баха, Мендельсона, Бетховена, Грига, но Чайковский воспринимается мною особо, он, как никто, своими чувствами, выраженными в звуках, волнуется и пробуждает во мне чувства особой непостижимой красоты, которой всюду так насыщена природа. Под впечатлением его романса «За что я люблю тебя светлая ночь» написана картина в 1914 г. «Светлая ночь». Эта картина памятна тем, что я во время ее создания перестал сов-

сем спать. Нервы мои вконец измотались и приглашенный врач посоветовал на время оставить картину и лечь в постель. Влияние музыки, и в особенности музыки Чайковского, сказывается во всех моих произведениях. Бывало так: напишешь картину и думаешь, как же ее назвать? На вопрос: «Как эта картина называется? – отвечаю: А я вот сейчас вам это сыграю». И мне легче передать в звуках название картины, чем словами. Звуки и краски.

Краски и звуки, все это так связано одно с другим, что спора, конечно, не может быть никакого. Я говорю спора, касаясь лично только моих творений. Ведь в большинстве мои картины мало массе понятны. В них нет рассказа, нет беллетристики, они построены исключительно на личных переживаниях и поэтому понять или, вернее, почувствовать их может только родственная мне натура.

Я поступил в Академию тогда, когда

### Памяти И. Е. Репина

произошла смена профессуры. Это был 1894 год. Вместо Пожалостина, Лаврецких и Верещагина В. П. влились новые, свежие молодые силы: Репин, Куинджи, Маковский<sup>23</sup>. Громкие имена этих художников импонировали духу молодежи, на них возлагалась надежда, что только они смогут научить тому, что называется искусством. Как необычайно прислушивались и как остро воспринимали каждое сказанное ими слово. С Репиным я встретился первый раз в натурном классе, где он руководил. Являлся он не часто, видно, не по душе ему было учительство. Завидя его издали, уже волновались. Короткие и меткие были его замечания, иногда резкие. Как например: «Зачем вам заниматься живописью?» или «Ну что ж, зато вы капитан». Сказанное удручающе действовало на учеников. Это приговор, который был равносителен смерти. Влияние Репина было распространено не только на учеников, но и на профессуру. Когда я писал свою программу, зашел в мастерскую ко мне проф. Ковалевский, посмотрев картину сказал: «А знаете, что Илья Ефимович в последнее время все придирается к следкам, все ему кажется, что малы, сделайте вы у своих фигур следки, но побольше». Станным мне показалось такое подобострастное замечание. Я, конечно, это не сделал. На выставке мы толпой ходили за Репиным, прислушиваясь к его замечаниям, с остро волнующим чувством. Подходя к картине худож[ника] Роота он сказал: «Ах это Роот, это два раза Роот. –

Что за следки, что за голова, какие краски». Долго не распространялся на счет картины, быстро проходил выставку, как бы находя, что не стоит тратить времени. Строго придерживался чисто реалистической школы, к новаторству относился не враждебно, но подойдет к одному, другому, молча постоит, посмотрит как-то загадочно, улыбнется и проходит дальше. Мы старались по лицу узнать, что ему кажется хорошо, а что плохо.

Много потрудились этот великий человек для искусства, создав множество гениальных произведений. Сила чувства, вложенная в картины, действовала на зрителя во всем своем могуществе. Не удивительно, что один из посетителей Третьяк[овской] Гал[лерей] набросился с ножом на картину «Иван Грозный» и разрезал ее. О глубокой психологии изображаемых им лицах, не приходится говорить, это так всем известно. Каждая виденная картина оставляет в памяти надолго, что было близко душе, что соответствовало психологии зрителя, ложилось в его существо на всю жизнь. Одной из всех картин по драматизму и глубокой ярко выраженной психологии является, несомненно, его картина «Убийство сына Грозным». Противоположная по лиричности – это его программа «Воскрешение дочери Иаира». Мне более всех по душе последняя. Она созвучна моей душе по колориту и красочной гармонии. Бывая на собраниях художников, Илья Ефимович читал свои воспоминания,

Ст. МОТОВИЛОВКА Ю.-З. ж. д.

## ЛѢТНІЙ театръ парка

Программа

ЛИТЕРАТУРНО-МУЗЫКАЛЬНО-ВОКАЛЬНОГО

# ВЕЧЕРА

Отдѣленіе I

- 1) „Andante religioso“ муз. Thome, исп. (скрипка) Г. В. Свѣтлицкій
- 2) Каватина изъ оперы „Царица Савская“ муз. Гуно,  
исп. М. Э. Дзѣконская
- 3) „Похороны“ ст. Надеона, проч. О. К. Голосовъ
- 4) „Мы вышли въ садъ“ муз. Константинова, исп. М. А. Котлярова
- 5) „Хозяинъ“ ст. Никитина, проч. В. Ф. Волжинъ
- 6) Дуэтъ—„Мой миленькій дружокъ“ изъ оперы „Пиковая Дама“,  
исп. М. А. Котлярова и Е. Д. Махницкая

Отдѣленіе II

- 1) „Вердлыва дивчина“ байка Глебова, проч. О. К. Голосовъ
- 2) Etude de concert\* муз. Рубинштейна, исп. В. Н. Голдобина
- 3) Арія Любовь изъ опер. „Садко“ муз. Римскаго-Корсакова,  
исп. Е. Д. Махницкая
- 4) „Лебедь“ ст. Бальмонта, проч. С. А. Баркалова
- 5) Тріо—„Sancta Maria“ муз. Фора, исп. М. Э. Дзѣконская,  
В. И. Чепурковская и Г. В. Свѣтлицкій
- 6] „Гусляръ“ ст. Скитальца, проч. Н. Е. САВИНОВЪ

Акомпанировать будетъ Е. Н. СОКОЛЬСКАЯ.

По окончаніи номеровъ программы

## ТАНЦЫ

Танцы будетъ играть извѣстный таперъ Н. В. Михайловъ

ВО ВРЕМЯ ТАНЦЕВЪ:

бой конфетти, серпантинъ, летучая почта и живые цвѣты.

Отвѣтственный распорядитель **А. К. Миховскій.**

Печ. по разрѣш. афишъ.

Васильковъ, тпп. Рейнгольда.

живо изображая свою прошлую жизнь.

Последний раз я видел Репина в О-ве имени А. И. Куинджи в 1917 г. Он тогда произвел на меня странное впечатление. Неестественно подвижный и маленький, походил на юношу, которому очень весело живется. Многим он казался тогда необыкновенным. Говорили, что это оттого, что ест сено. Слухи были, что его в Финляндии, где живет, кормят супом из сена. Знали, что он стал заядлым вегетарианцем и для него в этот вечер делали особый ужин. Память о нем, как о великом живописце, глубоко живет у всех тех, кто с ним соприкасался. А его так называемый «Репинский холст» и «Репинский мазок» оставили глубокий след в современной живописи.

\* Дійсно – 1889 рік. 1899 рік Г. П. Світлицьким указаний помилково.

<sup>1</sup> НАФРФ ІМФЕ, ф. 32, од. зб. 4.

<sup>2</sup> Там само, арк. 2.

<sup>3</sup> Там само, арк. 4–4зв.

<sup>4</sup> Там само, арк. 1–10.

<sup>5</sup> Там само, арк. 11–14.

<sup>6</sup> Там само, арк. 15–24.

<sup>7</sup> Котарбінський Вільгельм Олександрович (1849–1921) – польський і український живописець. Жив і працював в Україні. Брав участь у розписах Володимирського собору.

<sup>8</sup> Сведомський Павло Олександрович (1849–1904) – російський живописець. Близько п'яти років (з 1887 року) працював над розписами Володимирського собору.

<sup>9</sup> НАФРФ ІМФЕ, ф. 32, од. зб. 4, арк. 3–4 зв.

<sup>10</sup> Там само, арк. 21–22.

<sup>11</sup> Там само, арк. 23.

<sup>12</sup> Там само, од. зб. 9, арк. 1–12.

<sup>13</sup> Фрагменти спогадів з купюрами в перекладі були опубліковані під назвою «Барви і звуки, звуки і барви» (див.: Українська культура – 1993. – № 8. – С. 22–24).

<sup>14</sup> Тутковський Микола Аполлонович (1857–1931) – український музичний діяч, піаніст, композитор, педагог. Заснував 1893 року в Києві музичну школу, яка проіснувала до 1931 року.

<sup>15</sup> Пимоненко Микола Корнилович (1862–1912) – український живописець. Навчався в 1878–1882 роках у Київській рисувальній школі М. Мурашка, у 1884–1900 роках – її викладач.

<sup>16</sup> Платонов Харитон Платонович (1842–1907) – український живописець. З 1879 року жив у Києві, викладав у Київській рисувальній школі М. Мурашка (1880–1890).

<sup>17</sup> Селезньов Іван Федорович (1856–1936) – український живописець. Викладав у Київській рисувальній школі М. Мурашка (1886–1890).

<sup>18</sup> Костенко Сергій Петрович (1868–1900) – український живописець. У 1889 році закінчив Київську рисувальну школу М. Мурашка.

<sup>19</sup> Світославський Сергій Іванович (1857–1931) – український живописець, член Товариства пересувних художніх виставок з 1891 року.

<sup>20</sup> Орловський Володимир Донатович (1842–1914) – український живописець-пейзажист. Брав участь у діяльності Київської рисувальної школи М. Мурашка, один із організаторів Київського художнього училища.

<sup>21</sup> Менк Володимир Карлович (1856–1920) – український живописець. З 1882 року брав участь у виставках Товариства пересувних художніх виставок, з кінця 1880-х років проживав у Києві.

<sup>22</sup> Павлуцький Григорій Григорович (1861–1924) – український мистецтвознавець, професор Київського університету.

<sup>23</sup> Маковський Володимир Єгорович (1846–1920) – російський живописець. Ректор Академії мистецтв з 1895 року.

## SUMMARY

Hryhoriy Svitlytsky (1872–1948) is a famous Ukrainian artist, teacher and musician. In the history of the Ukrainian Fine Arts he is known as an author of lyric landscape. His painting is inspired by musical impressions as music influenced all his creative works.

The author offers a complete text of

Svitlytsky's memories named *Colours and Sounds, Sounds and Colours*. Svitlytsky recollects his studying at Murashko's drawing school, meeting outstanding artists at the end of the 19<sup>th</sup> and beginning of the 20<sup>th</sup> centuries, notably M. Vrubel, I. Repin, A. Kuindzhi, O. Benua, M. Khuznetsov, P. Chystyakov.

## АВТОБІОГРАФІЯ ФЕДОРА ЕРНСТА ПОЧАТКУ 1930-х РОКІВ

Сергій Білокінь

Кілька років тому вийшла перша монографія, присвячена українському історикові мистецтва, глухівчанину Федорові Ернсту<sup>1</sup>. Настав час публікувати з коментарями найважливіші джерела, студіювати окремі, вужчі сюжети. Пропоную увазі читачів його ранню автобіографію. Це важливий документ, який потребує докладних коментарів.

На початку 1930-х років українські діячі відчували наближення загибелі. Літературознавець, перекладач і поет Микола Зеров охоче роздавав свої книжки з дарчими написами, деякі з них я бачив навіть в Америці. М. Зеров дублював і розсилав своїм кореспондентам автографи власних віршів (а там варіанти!). Дбаючи про свою спадщину, гадаємо, він і це робив цілком свідомо. Скажімо, під завісу літературної дискусії М. Зеров не полінувався переписати свій «Сонетарій» для майбутнього літературознавця З. Єфимової начебто для її роботи, а в супровідному листі від 4 березня 1928 року пояснював: «Если для Вашей работы в моей тетрадке ничего не найдется, примите ее просто как “дар признательности” от гонимого светом и казенными перьями “неоклассика”». Потім він ще раз переписав «Сонетарій», надіславши його 30 березня 1935 року з Москви до Ашгабада Василеві Чапленкові (1900–1990). Останній перебував в ув'язненні, потім опинився на засланні. Вийшовши на еміграцію, він опублікував зеровський «Сонетарій»<sup>2</sup>. А в передмові до публікації його листів прямо зазначив, що цією акцією М. Зеров *рятував* своє літературне надбання, надсилаючи його *до сховку*. Готуючи «Вибране» поета, його вдова Софія Федорівна, як зазначала вона у відповідній примітці, отримала тексти деяких творів також від Т. Волобуєвої, П. Жураківської, Л. Кошової та Л. Кирилової<sup>3</sup>. Усі вони мали зеровські автографи.

Виходить, що не після процесу Спілки визволення України (далі – СВУ) (1930),

де він проходив як свідок, навіть не після арештів 1929-го року, а й раніше М. Зеров був готовий до всього (лист до Єфимової належить до 1928 року), отже, ще з бариських часів, коли він написав про большевиків усе, що думав.

Большеви́зм і соціальну революцію<sup>4</sup> М. Зеров сприймав як невідворотну даність:

Свічки і теплий чад. З високих хор  
Лунає спів туги і безнадії,  
Навколо нас – кати і кустодії,  
Синедрион, і кесар, і претор.

Це – вірш 1921 року. Таке розуміння контексту поет проніс до кінця. Цього вірша він подав до друку (і його справді надрукували) 1933 року<sup>5</sup>. Передчуттям загибелі переймались у ту пору всі – й інтелігенція, й тодішнє начальство.

Нас не може не цікавити, коли саме, якого місяця й року Ф. Ернст написав свій життєпис, свій Curriculum vitae, адже, зважаючи на це, ми побачимо, навіщо та з якою метою його було створено. Відтак можна буде уявити, що конкретно в цьому тексті мало би підкреслюватися, а що, навпаки, мало би замовчуватися. Щоденник 1925–1933 років він писав трохи стримано, але надзвичайно щиро й відверто, для себе<sup>6</sup>. Автобіографія призначалася, схоже, для стороннього читача, якому він не довіряв.

Горішня дата документа, що публікується нижче, – 1930 рік, оскільки ним датуються останні факти. Саме того року в Харкові відбувся процес СВУ, а партійно-державний апарат готував народ до нових випробувань. Ф. Ернст відзначав, що «з 1922 до 1930 р. працював при наук.-досл. кафедрі мистецтвознавства як дійсний член й керував підготованням аспірантів». З інших документів знаємо теж тільки роки. З 1922 року Ф. Ернст – науковий співробітник Науково-дослідчої кафедри мистецтвознавства, а з 1926 – її дійсний член. Тут до 1930 року він керував семінаром з українського мистецтва й підготовкою аспірантів<sup>7</sup>. Тепер 1930-й рік можна трохи кон-

кретизувати. Іншим разом він відзначив, що «у 1926–1930 рр. був київським краєвим інспектором по охороні пам'яток культури при Н. К. О. УСРР». Як відомо, заступник завідуючого сектором науки Наркомосу Клим Коник підписав розпорядження про зняття вченого з посади крайового інспектора 19 вересня 1930 року<sup>8</sup>. Знаходимо ще згадку про участь у «підготовчому комітеті до Всеукр.[аїнського] музейного з'їзду», але поки що датувати роботу останнього не можемо.

Здається, подій 1931-го й наступних років Ф. Ернст не торкається. Тим паче, що в тексті немає фактів, які стосуються пізніших років.

Як і багато його сучасників, Ф. Ернст вів щоденник, навіть два. Перший – упродовж 1919 року<sup>9</sup>. Точні хронологічні рамки другого щоденника: 3 червня 1925 року – 22 жовтня 1933 року<sup>10</sup>. Пропущено два роки, що припадають на справу СБУ: немає записів між 23 лютого 1929 року й 11 лютого 1931 року.

У щоденнику він почав, зокрема, документувати діяльність влади з вилучення коштовностей і продажу їх за кордон<sup>11</sup>. 30 березня 1931 року він занотував: «Комісія з Держторгу (бюро<sup>12</sup> Розумовського). Працювали аспіранти (картки на Кунавіна<sup>13</sup>)» (арк. 86). І на другий день: «Комісія по виділенню річей золотарства. Працювали з 12-ої до 6-ої й з ½ 8 до 12-ої ночі» (арк. 86 зв.). Це той матеріал, що міг певним чином увійти до автобіографії. Дещо стосувалося персонально Ф. Ернста, дечого він хотів би в розповіді уникнути.

Найбільше його цікавили події, що торкалися Софійського собору, адже впродовж кількох років він працював київським краєвим інспектором з охорони пам'яток культури. І після бруталного звільнення, що сталося після доносу В. Дубровського<sup>14</sup>, він не замкнувся в собі, а й далі співробітничав з інспектурою. Тож його не могло не хвилювати, що звернення вчених ВУАН від 23 травня 1931 року перетворити Софійський собор на державний заповідник<sup>15</sup> влада заблокувала. Від 19 вересня 1930 року, себто відразу після його зняття, київським крайовим інспектором став Я. Струхманчук. Уже

в наші дні дочка останнього пригадує, що саме завдяки його наполегливості 1931 року були збережені й передані до київських музеїв найцінніші дзвони, зокрема дзвони Софійського собору<sup>16</sup>. 6 серпня 1931 року Я. Струхманчук подав заяву на звільнення, прохаючи призначити «хоча би тимчасово відповідального робітника-партійця, який би забезпечив правильну лінію»<sup>17</sup>. Усе це Ф. Ернст добре знав, але ні словом не обмовився ні в щоденнику, ані в автобіографії. Переглянемо датовану хроніку його життя, її буде цікаво зіставити із біографічними записами.

У березні 1930 року – напередодні процесу у справі СБУ – київські пам'яткоохоронці зробили глибоко продуманий, відчайдушний, як на ті часи, крок. Напрямку протиставляючись політиці й рішенням влади, більше того, переймаючи ініціативу, вони утворили абсолютно не санкціоновану міжмузейну комісію у складі Я. Струхманчука, С. Гілярова, Ф. Ернста й В. Базилевича. Українські вчені вирішили виробити умови, на яких тільки й міг відтоді Госторг вилучати з музеїв якісь експонати<sup>18</sup>. Заскочений зненацька, Наркомос затвердив протокол березневої наради 1930 року на початку наступного, 1931 року<sup>19</sup>. Як зазначалось вище, Ф. Ернста зняли з посади крайового інспектора з охорони пам'яток матеріальної культури<sup>20</sup>. 1 грудня 1930 року було знято з аналогічної посади за його власною вимогою С. Таранушенка (на його місце прийшов С. Бесєдін)<sup>21</sup>. 24 жовтня 1930 помер С. Дложевський<sup>22</sup>.

У Страсну п'ятницю 1931 року з ініціативи директора Межигірського технікуму В. Міллера було погромлено козацький Межигірський Спасо-Преображенський монастир, і ось свідчення очевидця Д. Бурка: «Знищено дорогоцінні іконостаси українського барокко початку XVIII ст., знищено, лопатами й сапами покопирсано малювання італійського художника Антоніо Скотті, знищено майже всю монастирську бібліотеку (казали, що частину врятовано), дзвони побито, все розорено, ліквідовано»<sup>23</sup>. Ф. Ернст занотував у щоденнику: «Засід. [ання] Бюро Ком.[ітету] Охор.[они] Пам. [яток] Культ.[ури] із повідомленням про руй-

націю іконостаса в Межигір'ї» (арк. 86 зв.). Разом з бойчукістом В. Седляром учений рятував давні межигірські портрети. У 1932 році він знову зробив у щоденнику серію записів, що намагався врятувати твори бойчукістів – портрети кооператорів.

Як повідомляла преса, 1931 року, в день 70-х роковин смерті Т. Шевченка в Києві напроти Інституту народної освіти мав бути відкритий йому пам'ятник<sup>24</sup>. Звісно, почалися такі бурхливі події, що було не до того. Київський пам'ятник відкрили 6 березня 1939 року, а відкривали його ті, хто на той час уцілів.

Життєпис чільного пам'яткоохоронця, київського крайового інспектора писався на тлі страшних подій. На його очах було знищено кістяк традиційного українського селянства<sup>25</sup>. У ті самі – мирні – роки в Києві було знищено Михайлівський Золотоверхий монастир 1108–1113 років, собор Успіння Пресвятої Богородиці (Пирогощі) 1132 року, Василівську (Трьохсвятительську) церкву 1183 року, Петропавлівську церкву початку XVII ст., Воскресенську церкву другої половини XVII ст., Братський Богоявленський монастир 1690-х років, Військово-Микільський монастир 1690-х років, Борисоглібську церкву 1692 років, Микільський Пустинний (Слупський) монастир 1715 року, церкву святих Костянтина і Єлени 1730-х років, Грецький монастир св. Катерини 1739–1741 років, Петропавлівську церкву на Куренівці 1759 року, церкву Всіх святих на горі Щекавиці 1782 року та інші храми. Це глибока європейська історія. Ми розуміємо, що нічого подібного в тій самій Америці немає і близько.

17 березня 1932 року в ернстівському щоденнику з'явився запис ще про одну старовинну церкву, якої нині немає: «В 3–4 год. комісія краювої інспектури – огляд Георгіївської церкви [1744–52], де розібрано іконостас і пошкоджено надгробок Іпсіланті» (арк. 95). В акті пам'яткоохоронці записали: «Зовнішній огляд будови з'ясував, що вона перебуває в цілком занедбаному та безгосподарному стані»<sup>26</sup>.

Щоденник Ф. Ернста та інші документи свідчать, що в 1931–1932 роках київські гуманітарії намагалися врятувати рештки

Ірининської церкви. Учені зазнали поразки – уніч на 27 березня 1932 року пам'ятку XI ст. було варварськи зруйновано, уламки її перевезено та в безладді покидано в садібі Софійського собору.

У 1932 році для академічного видання Шевченка Ернстові було замовлено присвячену йому монографію. На момент його арешту в 1933 році праця була готова й прийнята до видання. Керівника видання віцепрезидента С. Єфремова було звинувачено у справі СБУ, разом було ув'язнено багато сотень людей.

Року 1932 Ернст нараховував понад п'ять тисяч карток діячів українського мистецтва, над якими він працював<sup>27</sup>. Обставини перешкодили нормальній роботі Біографічної комісії. Жодного тому словника не було видано<sup>28</sup>.

У цьому самому році муніципальні господарчі контори захопились у Києві надбудовами, як це роблять у місті тепер<sup>29</sup>. Щоправда, нинішні мансарди здебільшого елегантніші. Отже, 2 липня 1932 року Ф. Ернст записав у щоденнику: «На засіданні інспектури оглядав разом з архіт.[ектором] Андрєєвим, Мощенком і Базилевичем будинок Іпсіланті й будинки №№ 7 й 9 по вул. Січневого повстання (Микільській), на яких комгосп хоче надбудувати верхні поверхи (вирішили відмовити)» (арк. 102 зв.).

У паперах бригади ЦК КП(б)У та київського МПК з обстеження київських музеїв 29 лютого 1932 року (К. Кушнірчук, М. Христовий, Н. Камінський та І. Кравченко) після критики стану антирелігійної роботи в Музейному містечку зазначалося: «Для забезпечення охорони і переведення наукової і політосвітньої роботи над пам'ятками «Софія», «Андрій», «Десятинні вали» тощо організувати в Києві державний культурно-історичний заповідник «Київський Акрополь»<sup>30</sup>.

У музейних експозиціях картини, що були не співзвучні добі сталінських п'ятирічок, доводилося виносити з виставкових залів. 10 серпня 1932 року Ф. Ернст записав: «Ввечері засідання бригади по реекспозиції. Вирішено закінчити оформлення перевішаних двох залів і зняти релігійні твори Ге» (арк. 103 зв.). І на другий день: «Обійшли бригадою залі і намітили, що ще зробити –



зняти реліг.[ійні] твори Ге й «Христа» Репіна, закінчити перевіску залі» (арк. 103 зв. – 104).

10 грудня 1932 року в щоденнику занотовано: «Вмер Г. І. Квятковський» (арк. 105 зв.). 12 грудня: «Похорон Квятковського – був у Жовтневій лікарні, тримав промову перед музеєм, пров[од]жав до Караваївської вулиці» (арк. 105 зв.). 9 січня 1933 року: «З 10-ої до 5-ої перевозив збірку Г. І. Квятковського» (арк. 108). 4 квітня 1933 року: «О 4-ій год. [ині] експертиза в ВУАН портрету Шевченка роботи Репіна» (арк. 112 зв.).

28 січня 1932 року Ф. Ернст записав у щоденнику: «З 5-ої до 10-ої чистка співробітн. [иків] с.[ільсько-] г.[осподарського] музею» (арк. 92 зв.). Запис від 2 лютого: «Інспектура одержала відомости про те, що наказано негайно о 17 год. дня переносити с.[ільсько-]госп.[одарський] музей до Лаври в прим. [іщення] Музею діячів і театр.[ального] музею» (арк. 93). Учені, що працювали в цих музеях, були репресовані. У ті роки опинилося в ув'язненні покоління українських гуманітаріїв. Багато з них, кого Ф. Ернст добре знав, на волю вже не вийшли.

15 січня 1932 року було заведено справу оперативного обліку на двадцять одного українського вченого – В. Базилевича, батька й сина Гілярових, С. Маслова, М. Новицького, В. Перетца, П. Руліна, братів Яновських, Ф. Ернста та ін. Останнім у цьому списку, усупереч українській і російській абетці, значиться Ф. Ернст<sup>31</sup>. 23 жовтня 1933 року його було заарештовано. Він потрапив у Біломор-Балтійський комбінат. 28 жовтня 1942 року його розстріляли в Уфі.

Про трагічні події тих років докладно розповіла видатний український історик Н. Полонська-Василенко. У двотомному нарисі історії Академії, що вийшов у мюнхенському Інституті з дослідження історії та культури ССРСР (sic) вона виділила кілька тем: «Чистка ВУАН», «Ідеологічна перебудова ВУАН 1931 року»<sup>32</sup>.

Якщо Ф. Ернст у партикулярному, приватному щоденнику документував злочини влади проти культури, то, значить, він писав лише для себе. Його Curriculum vitae носить дещо інший характер. Не такий щирий чи відвертий, він призначався, можливо, для

іншого ока. Його життя тут відображено доволі нерівномірно. У життєпису він характеризував, головним чином, період комплікацій, виставляючи наперед свої «плюси». Дуже точно й особливо докладно описано роки державності, де підкреслено співжиття з большевиками. Навпаки, про двадцять роки, сповнені бурхливої творчості, коли він найбільше зробив у громадському житті й вийшла у світ більшість його праць, він розповів зовсім коротко. На якого читача Ф. Ернст розраховував?

Немає в життєпису й деякої нейтральної, але політично позитивної фактографії, що могла б у даному разі уточнити датування. З 1931 року Ф. Ернст працював в Київському художньому інституті на посаді професора<sup>33</sup>. У Curriculum vitae про це ні слова.

Улітку 1931 року за дорученням Наркомосу й Всеукраїнського товариства культурного зв'язку із закордоном він узяв участь в організації та проведенні декади української культури в Грузії<sup>34</sup>. Делегацію очолили заступник наркома освіти О. Полоцький, голова комітету культурних зв'язків Мазуренко, голова правління Держвидаву Кріх, начальник «Главискусства» А. Бенькович<sup>35</sup>, В. Кричевський-старший і представник Київського художнього інституту Ф. Ернст. 27 червня прибув увесь склад «Березоля» на чолі з Курбасом<sup>36</sup>.

Ф. Ернст, Кричевський, Меллер, Рудяков та кілька інших осіб приїхали до Тифлісу трохи заздалегідь – 19 червня. Їм треба було провести підготовчу роботу, передусім з організації експозиції. Ф. Ернст керував організацією виставки українського мистецтва, відкритої в академічних залах національної галереї Грузії в Тифлісі, на яку було привезено кращі експонати українських музеїв<sup>37</sup>. Про поїздку до Грузії і взагалі про декаду у Curriculum vitae він не згадує.

У 1931 році Ф. Ернста було призначено в музеї завідувачем Кабінету мистецтв. У Curriculum vitae про це теж не сказано.

Він не міг бути осторонь таких подій та обставин. Якщо автор життєпису ще не був професором Київського художнього інституту і не був завідувачем Кабінету мис-



тецтв, можна допустити, що писав він після 19 вересня 1930 року, коли його було знято з посади крайового інспектора, але не пізніше літа 1931 року (декада української культури у Тбілісі).

Вище розповідалося про М. Зерова, про те, власне, що він робив з огляду на свій майбутній арешт. Треба дещо сказати про те, як готувались у таких випадках партійні й державні функціонери. Як і всі інші, був наготові директор Всеукраїнського історичного музею ім. Шевченка, де працював Ернст, – Андрій Костюченко<sup>38</sup>. Активний функціонер, він склав текст своєї характеристики від імені колишнього секретаря Корсунського РПК Тітєвського, який знав його по роботі, як свідка. Ця характеристика потрапила до речових доказів у його слідчій справі: «[...] неодноразово виконував низку відповідальних завдань РПК на селі, виступав по завданням РПК на сесіях облсуда як представник звинувачення»<sup>39</sup>.

Коли арештували самого Костюченка і пред'явили йому звинувачення, 7 лютого 1936 року він написав заяву: «Виновним в пред'явленном мне обвинении себя не признаю. Никакой контрреволюционной работы я никогда не проводил и с к. р. элементами связей не имел. Уклонов от генеральной линии партии не имел. Допущенные мной ошибки при преподавании в конце 1931 года из-за низкой квалификации, отсутствия практик[и] и отсталости [от текущих политических событий] в связи с длительной командировкой на село [по делам коллективизации], я исправил с помощью парторганизации и больше не повторял их. Будучи членом партии и имея ближайшего родственника – брата матери – красноармейца-большевика, расстрелянного немецко-гайдамацкими войсками, я проводил борьбу против различных контрреволюционных элементов. По материалам моего обследования был опечатан органами НКВД Херсонский музей<sup>40</sup>. В Киеве по моим заявлениям и материалам обследования была чистка от классово враждебных элементов всех музеев Киева, закрыты выставки музеев как националистические, одновременно подавал различные письменные материалы и

фотографии органам НКВД, с которыми согласовывал отдельные свои действия»<sup>41</sup>. Отакою була ця людина.

В архівно-слідчій справі Костюченка зберігся документ, доволі цікавий для характеристики тодішньої суспільно-політичної атмосфери, що нагніталась у київських музеях: «Список основных співробітників Всеукраїнського історичного музею в м. Києві, що їх було звільнено з роботи в музеї як нацдемівців, троцкистів (sic) тощо за час з 1932 р. до 16/X – 34 р. наказом директора т. Костюченка». У списку, що складався по той бік барикади, згадуються ті самі люди: і Ернст, і Базилевич, і Струхманчук. Мабуть, це все-таки випадок, але й тут також двадцять одне ім'я. Невже це число було у вжитку й серед чекістів, і номенклатурників?!

Обвинувальний вирок прокоментував цей список так: «Обвиняемый КОСТЮЧЕНКО составил обнаруженный у него при обыске фиктивный список лиц, которые якобы были уволены как националистические и троцкистские элементы, в то время, как эти лица были уволены по собственному желанию и по другим причинам административного характера. Обвиняемый КОСТЮЧЕНКО признал фиктивность указанного списка, однако отрицает, что этот фиктивный список составлен им (л. д. 63, 129, 120–123, 131, 67–74, 51–53)»<sup>42</sup>.

Український учений Ф. Ернст був зовсім інакшою людиною – із зовсім іншого табору. Але чи не писав він свій життєпис теж для свого майбутнього слідчого? Характерно, що, згадавши двох своїх учителів, Г. Павлуцького й М. Біляшівського, він не назвав третього – Д. Щербаківського<sup>43</sup>, якому нещодавно перед тим присвятив велику й чулу статтю<sup>44</sup>. Чому так вийшло? Данило Михайлович був його старшим товаришем. В історичному музеї ім. Шевченка вони працювали на рівнозначних, за штатним розкладом, посадах і лишили кілька спільних праць, що вийшли під двома прізвищами: *Данило Щербаківський та Федір Ернст. Український портрет. Виставка українського портрету XVII–XX ст. – К.: Всеукр. Іст. музей ім. Шевченка. 1925; Д. Щербаківський, Ф. Ернст. Ще про організацію «художніх*

наук» // Вісті ВУЦВК. Культура і побут. – Х., 1926. – 23 травня. – № 21. – С. 2–3. Трохи раніше, 1918 року вони удвох обстежували наслідки муравйовського обстрілу Києва, а коли вийшла в журналі «Куранты» й окремою відбиткою Ернстова студія «Художественные сокровища Києва, пострадавшие в 1918 г.», Д. Щербаківський її прорецензував<sup>45</sup>. Вони разом, паралельно з представниками влади, підписали акт щодо вилучення з Музею культур та побуту мистецьких коштовностей<sup>46</sup>, і таких спільних справ можна перераховувати більше. У 1929 році уже самому Ернстові довелося підготувати наступний музейний каталог, а наприкінці 1960-х, напередодні смерті, його удова Тамара Львівна докладно розповіла у спогадах про їхні стосунки, смерть Данила Михайловича й Ернстові рефлексії.

Окремим виданням, накладом 250 примірників, з'явилася його невелика монографія: *Федір Ернст*. Портретист Гольпайн (К., 1927). Вона вийшла у складі збірника «Український музей» (Зб. І. К., 1927. – С. 95–120: 7 вклейок. Резюме: С. 277–279). Відбитка має присвяту: «Світлій пам'яті незабутнього Д. М. Щербаківського». А сам збірник вийшов із вказівкою на титулі: «За редакцією П. Курінного, Ф. Ернста, † Д. Щербаківського, М. Рудинського та С. Гілярова». Загальна присвята всього видання: «Пам'яті академіка М. Біляшівського та Д. Щербаківського присвячує цей Збірник Редакція». У 2007 році його репринтно перевидав збільшеним удвічі тиражем Національний Києво-Печерський історико-культурний заповідник.

Д. Щербаківського згадували у відповідній тональності на процесі СВУ, а його молоді колеги, що дожили до шістдесятих років, а дехто навіть до часів пізніших, розповідали, що архів Д. Щербаківського після його загибелі чекісти нещадно перелопатили.

Але було б надто банально, якби Ф. Ернст писав свій життєпис лише в розрахунок на такого самого – свого – чекіста, який, умовно кажучи, над ним нависав. Чудово уявляючи джерельну базу до історії свого власного життя, учений подумав і про майбутніх дослідників, про нас. Тому текст

цієї його автобіографії має багато нюансів, яких тепер нізвідки взяти, й такі деталі, які тепер ми так радо цитуємо.

### **Ернст Федір (Теодор-Ріхард) Людвігович**

Народився [закресл.: 10 лист.] р. 1891 у м. Києві. 8-ми років з роду (р. 1900) втрапив батька, родина моя лишилась в дуже скрутному матеріальному стані, через це я з 14-ти років віком почав самостійно заробляти приватними лекціями. Гімназію скінчив у м. Глухові на Чернігівщині 17-ти років віком (р. 1909-го). Брав участь у революційних рухах 1905/6 рр.: входив до нелегального «Союзу учащихся», писав статті в нелегальному журналі, що видавав названий союз, брав участь у складанні «петицій», гімназіальному страйкові, збирав і виучував революційну літературу й прокламації, одвідував нелегальні мітинги й масовки. Протягом мого перебування в гімназії у мене було тричі переведено поліцією трус – останній 1908 року з розпорядження жандармерії, при чім взято всю [закресл.: нелегаль] літературу, комплект журналу, в якому я брав участь, чернетки статтів і чималу збірку прокламацій. Матеріяли ці поступили до Чернігівської жандармерії й частково, наскільки я чув, збереглися досі в чернігівському Окрарху.

Не дивлячись на переслідування гімназіального «начальства», скінчив середню освіту р. 1909 й поїхав за кордон, де поступив до Берлінського університету на філософський факультет (історичний відділ). Слухаючи лекції й шляхом читання вже тоді став переконаним атеїстом. Цікавився робітничим рухом і одвідав кілька разів збори робітників з протестом проти пруського виборчого права. Року 1910 вирішив повернутись до Росії, й в кінці р. 1910 з великими труднощами (через неможливість здобути поліцейське свідоцтво про «благонадійність»), поступив до Київського університету, де незабаром перейшов на фах історії та теорії мистецтва. Протягом 1910–1914 років заробляв собі на життя приватними лекціями, працював в університеті, брав участь в революційних виступах студентства з нагоди смерті Толстого<sup>47</sup>, смерті Сазонова<sup>48</sup>, заборони святкувати 100-річ-

ний ювілей Шевченка (1914 р.). Ці демонстрації розганяла кінна поліція й козаки, шаблями й нагайками, при чім одного разу коло міської опери мене пом'яв кінь. З початком імперіялістичної війни мене як громадянина Німеччини 7 серпня 1914 р. було заарештовано й посаджено спочатку до кол. «дворового» поліцейського участку, де заарештовані тримались в жахливих умовах і неймовірній тісноті, а 23 серпня того ж року вислано з Києва етапом у вагоні для каторжників, за залізними ґратами, спочатку до Оренбурга, потім до Челябінська, а далі за кілька сотен верстов за Челябінськом, де жив в жахливих умовах, особливо 1915/16 рік – у землянках, голодував, працював навіть поденщиком на молотьбі, зазнавав утисків від поліції й жандармів (з наказу оренбурзького губернатора послався етапом до Челябінського, щоб відсидіти три дні за легке порушення поліцейських правил). Після лютневої революції виявилось, що справу про моє при[й]няття до російського підданства (яку я порушив ще р. 1913-го) наприкінці 1914 р. розв'язано позитивно, але її приховував один з чиновників київського губернатора, сподіваючись на хабаря. В квітні м.[ісяці] 1917 р. мене там же в Сибіру (село Куртамиш Челяб.[інського] пов.[іту]) було приведено до присяги (текст присяги довелося скласти самому, бо тексту цивільної присяги тоді ще не було вироблено). 12 квітня 1917 р. я повернувся до Києва після майже 3-річного заслання, яке залишило глибокий і тяжкий слід в моїй душі, переповнило ненавистю до царату і всього старого ладу. Сім'я моя, в тім числі й стара мати, теж вся була вислана з Києва й повернулася лише восени 1917 р. Першого часу після повернення я відновив свої права як студент Київського університету (звідки мене виключили як підданого Німеччини) й складав останні іспити, які й закінчив навесні 1918 року, після чого приступив до складання іспитів державних, які склав навесні р. 1919, після чого, влітку 1919 року (вже за радянської влади), був залишений при університеті для підготовки до професури.

Довге перебування в Сибіру й вимушена перерва в освіті й науковій роботі виклика-

ли в мені особливу жагу – віддатися цілком науці. Перші мої наукові роботи були надруковані ще 1913 й 1914 рр. й присвячені були пам'яткам мистецтва м. Києва й околиці. Українським мистецтвом я зацікавився під впливом проф. Павлуцького<sup>49</sup>, при катедрі якого я працював у 1911–14 рр. і тоді ж написав велику роботу про київську архітектуру XVII–XVIII століть, премійовану Київським університетом в січні м.[ісяці] 1914 р. золотою медалею. Роботою цією зацікавився київський Міський музей (нині Всеукр.[аїнський] історичн.[ий ім. Т. Шевченка]), матеріалами якого я користувався в процесі роботи, й приступив було до її видрукування в запроєктованому журналі «Известия отдела старого Киева при Киевск.[ом] Городск.[ом] Музее», але через початок імперіялістичної війни це видання не здійснилось. Після повернення до Києва я тільки й мріяв про продовження перерваної наукової роботи. Дуже гостро стало для мене питання матеріального існування, тим більше що дорожнеча весь час зростала. В цей момент до мене звернувся проф. Павлуцький, при катедрі якого я працював в університеті, з пропозицією поступити на державну службу на посаду «помішника діловода» відділу плястичного мистецтва при «Генеральному секретарстві освіти», яке тоді вже існувало за Центральної ради. На цю посаду я поступив, наскільки пригадую, 1-го або 10-го грудня 1917 р. Якоїсь серйозної роботи там не провадилось, сам Павлуцький не знав гаразд, куди скерувати працю відділу, сам приходив на кілька хвилин, а решту часу співробітники відділу нудьгували. Апарат відділу залишився в такому ж таки складі і за першого перебування Радянської влади у Києві (січень–лютий 1918 р.), коли на чолі [в] нар.[одному] секретарстві освіти УРСР став т. Затонський, і під час німецької окупації 1918 р. – за Центр.[альної] ради й гетьманства<sup>50</sup>.

При відділі час від часу збиралась рада з художників та архітектів, завдяки чому я познайомився з цілою низкою київських художників. Після вигнання гетьмана, в грудні м.[ісяці] 1918 року мене запросив до «відділу охорони пам'яток старовини й мистецтва» М. Ф. Біляшівський<sup>51</sup>, який цим відді-

лом керував з самого його заснування, на посаду «фахівця», яка й оплачувалась краще, й зацікавила мене більш науковою роботою з фаху, порівнюючи з попередньою чисто канцелярською роботою. Незабаром після цього, в січні м.[ісяці] 1919 р. до Києва удруге прийшла Радянська влада. Невеличкий «відділ охор[они] пам[’яток] старовини» розгорнувся тепер на велику установу «Всеукр.[аїнський] комітет охорони пам’яток старовини й мистецтва» (ВУКОПМИС), з великою кількістю «вчених інструкторів», одним з яких було призначено й мене. Робота наша полягала в тому, що ми обходили будинки й приватні помешкання, де були колекції з пам’яток старовини, брали їх, на підставі відповідного декрету Раднаркому РСФСР, на облік і в разі небезпеки або одвертого грабіжництва перевозили до найближчого музею – найбільше до І Держ.[авного] музею (нині Всеукр.[аїнський] історичний <sup>52</sup>). В цей час мною особисто було взято на облік або врятовано від знищення дуже багато пам’яток культури, які великою мірою збагатили наші музеї. Одночасно з цим за цього другого перебування Радянської влади в Києві я розгорнув роботу в багатьох інших напрямках: 1) закінчив складання державних іспитів при університеті й був залишений при університеті для підготовки до професури (липень м.[ісяць] 1919 р.); 2) в лютому чи березні місяці 1919 р. мене обрали на посаду редактора відділу мистецтв Комісії по складанню біографічного словника діячів України при ВУАН, відколи я й почав працювати над складанням словника українських художників (працюю в цій царині вже майже 12 років і зібрав величезний науковий матеріал – понад 4 000 імен); 3) в архітектурному відділі ВУКОПМИС’у я провадив реєстрацію пам’яток старовини (старовинних будівель м. Києва), які й взято відтоді на облік, й переведено невеликі замальовки; 4) 22 лютого 1919 р. мене було обрано завідувачем бібліотекою й музеєм при кол. Українській Академії мистецтв (нині Київський художній інститут), на якій посаді я пробув понад 6 років (до травня 1925 р.), зібравши за цей час, абсолютно без будь-яких коштів, велику бібліотеку з питань мистецтва й окре-

мий музей (нині розділені між Київ.[ським] художнім інститутом і Будівельним інститутом); 5) був секретарем бібліотечного відділу при Управлінні театрів Київ.[ської] ради роб.[ітничих] депутатів; 6) був секретарем секції мистецтв Укр.[аїнського] наук.[ового] т-[оварист]ва (з 30.V.1919 р.); 7) виступав з лекціями й доповідями на З’їзді діячів плястичного мистецтва, «Товаристві студіювання мистецтва»<sup>53</sup>, «Істор.[ичному] т-[оварист]ві Нестора-літописця» т. і. Всю цю роботу перервав прихід денікінців. Я лишився тільки стипендіатом при університеті (але без утримання) й продовжував завідувати бібліотекою й музеєм Україн.[ської] Академії мистецтва, але саме існування цієї установи було поставлено під загрозу, її позбавили прав державної установи й не давали жодної грошової підтримки. Я за час денікінщини буквально голодував, один час був раптом заарештований на вулиці під час облави на «дезертирів». Мене теж обвинуватили в дезертирстві і з великим натовпом людей (чоловіків із 600) одвели до луцьких касарень, звідки я з великими труднощами через 3 дні звільнився, довівши, що яко професорський стипендіат при університеті маю відстрочку до 30-річного віку (тобто до 1921 року).

Коли почалась евакуація денікінців, голова радянського ВУКОПМИС’у т. Вольський, який жив у підпіллі, ще до вступу Червоної Армії вже скликав комітет, в тому числі й мене, й ми відновили роботу по охороні пам’яток культури. Академія наук й Академія мистецтв стали знову державними установами, розпочали працю, й я знову відновив свою роботу, хоча й не так широко, як 1919 року, тому що центральні установи УСРР вже більше не повернулись до Києва; крім того, рятуючи від плюндрування бібліотеку проф. Лук’яненка <sup>54</sup>, я захворів (через інсектив) на висипний тиф і пролежав два місяці (лютий–березень 1920 р.) в ліжку. З приходом поляків (травень–червень 1920 р.) робота знову занепала; я ще не зовсім одужав після тифу й голодував як ніколи ні до, ні після того. Після виходу поляків я знову працював як вчений експерт губ.[ерніяльного] ком.[ітету] охор.[они] пам[’яток] стар.[овини] і мист.[ецтва] (ГУБКОПМИС),

у ВУАН, в Академії мистецтв тощо. Влітку 1920 р. через голод був змушений ходити за 65 верстов від Києва пішки з різними хатніми речами для обміну на продукти. В серпні 1920 р. захворів на роботі по охороні пам[’яток] культури на ішіас й пролежав 4 місяці в ліжку (до кінця 1920 р.), після чого поновив роботу на всіх попередніх посадах.

Що до моїх громадських зв’язків протягом періоду громадянської війни, то вони охоплюють переважно кола робітників мистецтва (в першу чергу професори й студенти кол. Академії мистецтв – нині Художнього інституту), музейних робітників, наукових робітників ВУАН в царині літератури й мистецтва. Брав близьку участь в роботі «Общества исследования искусств», до складу якого входила низка моїх університетських товаришів; оцінюючи тепер діяльність цього товариства, вважаю, що воно носило переважно інтелігентсько-естетствующий характер; майже всі члени тримались орієнтації на російську й західно-європейські культури й цілком ігнорували потреби українського національно-культурного будівництва. Питання соціологічного порядку абсолютно не обговорювались.

Другим колом, з яким я часто зтикався, був т. зв. нарбутівський гурток. Художник Г. І. Нарбут в цю добу був ректором Академії мистецтв (де я працював як завідувач бібліотекою й музеєм). Оригінальна постать цього майстра (якого я досі високо ціную як художника) захопила мене – і величезними мистецькими здібностями, і товариським та дружнім поводженням з усіма, й надзвичайно веселим характером з нахилом до чудернацтва. У Нарбута збирався гурт художників, дослідників мистецтва, історії й літератури, який групувався також навколо редакції журналу «Наше минуле» й видавництва «Друкар». Оцінюючи тепер діяльність цього гурту, вважаю, що безперечно в [його] настрої було багато українського національного шовінізму (sic) [Закресл.: «Безперечно антирадянською постаттю (?)], але політичні справи ніколи в цьому гурті ролі не відігравали<sup>55</sup>. Збирались переважно з нагоди виходу кожного нового числа журналу «Наше минуле» (вийшло

4 числа), а також з нагоди іменин чи дня народження Нарбута й його дружини – всього, певно, разів 6–7, при чім розважались співом та музикою (до товариства запрошувались і артисти), танками, постановками різних пародій, шарад тощо.

Дальша моя робота, в зв’язку з заспокоєнням країни й переходом Радвлади до мирного будівництва, протікала під знаком заглибленої наукової роботи в царині історії українського мистецтва й музейного будівництва. До 1925 року я працював в Художнім інституті як завідувач бібліотекою й музеєм і зібрав там досить цінну збірку книжок та речей. Року 1923 мене було обрано на завідувача художнім відділом Всеукр [аїнського] історичного музею ім. Шевченка. До мене цієї посади не існувало; збірки худ.[ожнього] відділу до революції ледве налічували 200–300 номерів гравюр, рисунків та картин. За перших років революції утворився т. зв. Фонд, який складався з нагромаджених попід стелю в хаотичному безладді речей. Їх почали тепер помалу, спільними зусиллями, розбирати (не дивлячись на жажливі умови – музей уперше почав опалюватись лише починаючи з зими 1924/5 року). Твори малярства, які входили до компетенції худ [ожнього] відділу, я сортував на російські й західно-європейські й передавав до Картинної галерії (що утворилась значною мірою з цього фонду) та до Музею мистецтв ВУАН, а твори українських художників заносив до інвентарю відділу (інвентар було мною заведено уперше). За час моєї роботи я збільшив свій відділ приблизно в 15–20 разів (він тепер налічує близько 5 ½ тисяч експонатів), утворив найбагатшу й єдину в СРСР систематичну збірку українського малярства, зайняв з нею весь верхній поверх музею, влаштував близько 10 виставок (тобто в два рази більше, ніж всі інші відділи, взяті вкупі), видрукував з метою популяризації музею та його збірок багато книжок та статей, присвячених експонатам відділу. Майже всі видання музею після революції – є видання художнього відділу. Історію цієї роботи (до кінця 1929 р.) я розповів в передмові до видання «Каталогу виставки укр.[аїнського] ма-

лярства XVII–XX століть», видрукованім мною наприкінці 1929 р. Нині худ.[ожній] відділ, хоча й має ще багато недоліків, але зате найбільш упорядкований відділ музею, найбільш завдячує революції свій розвиток і найбільш активний, порівнюючи з іншими відділами. В штаті відділу – тільки двоє людей – завідувач і лаборантка [Аделаїда Артюхова]. Вся технічна робота також припадає на мене – самому доводиться часто тягати картини, працювати з молотком, сокирою й ганчіркою.

Інша моя праця протікає по ВУАН, де я досі працюю (з 1919 р.) над складанням словника українських художників (безплатно), як д.[ійсний] член Всеукраїнського археологічного комітету ВУАН (теж безплатно), Софійської комісії (теж); у 1926–1930 рр. був київським краєвим інспектором по охороні пам'яток культури при Н.К.О. УСРР; досі працюю як член паритетної комісії по обміну культурними цінностями між РСФСР й УСРР (призначення від ВУЦВК); з 1922 до 1930 р. працював при наук.-досл. кафедрі мистецтвознавства як дійсний член й керував підготованням аспірантів (весь час безплатно). Викладав історію укр.[аїнського] мистецтва в 1923–1924 рр. в художній школі й 1922–1924 рр. в Археологічному інституті, у 1924 р. історію мистецтв у вищій військовій школі. Працював як член реставраційної комісії в Лаврському держ[авному] заповіднику, входив до складу орг[анізаційної] комісії по утворенню Київської картинної галерії, комітету Музею мистецтв ВУАН, підготовчого комітету до Всеукр.[аїнського] музейного з'їзду, до різних виставкомів, журі, Всеукраїнського Шевченківського комітету, комітету по упорядкуванню Шевченкової могили, комітету по збудуванню пам'ятника Шевченкові у Харкові (під головуванням т. Г. І. Петровського), читав багато прилюдних лекцій, проводив сотні екскурсій, популяризував та пропагував досягнення нашого мистецтва не тільки в наукових роботах, але й на сторінках радянської преси, особливо «Пролетарської правди», в московських «Известиях», в журналах «Червоний шлях», «Життя й революція» т. і.

Національні архівні фонди рукописів та фонозаписів Інституту мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М. Рильського НАН України (далі – НАФРФ ІМФЕ), ф. 13–1, од. зб. 2, арк. 11–13.

<sup>1</sup> Білокінь С. В обороні української спадщини: Історик мистецтва Федір Ернст. – К., 2006.

<sup>2</sup> Зеров М. Sonnetarium. – Берхтесгаден, 1948 (пор.: Зеров М. Corollarium: Збірка літературної спадщини. – Мюнхен, 1958).

<sup>3</sup> Зеров М. Вибране. – К., 1966. – С. 497.

<sup>4</sup> Пор.: Білокінь С. Соціальна революція в СРСР і пам'ятки Золотоверхого Києва // Пам'ятки України. – 2004. – Чис. 2 (143). – С. 96–106; Його ж. Нові студії з історії большевизму. – К., 2007; Його ж. Микола Зеров // Наш сучасник Микола Зеров. – Луцьк, 2006. – С. 199–272.

<sup>5</sup> Життя й революція. – 1933. – Кн. VIII–IX. – С. 72.

<sup>6</sup> Білокінь С. В обороні української спадщини. – С. 102.

<sup>7</sup> НАФРФ ІМФЕ, ф. 13–1, од. зб. 2, арк. 19–19 зв.

<sup>8</sup> НАФРФ ІМФЕ, ф. 13–1. од. зб. 2, арк. 13; Нестуля О. Доля церковної старовини в Україні. – К., 1995. – Ч. 2. – С. 21. (пор.: Остання адреса: Розстріли соловецьких в'язнів з України у 1937–1938 роках. – К., 2003. – Т. 1. – С. 91–92).

<sup>9</sup> Ернст Ф. Охорона пам'яток культури: 1919–1920 роки: Щоденник / Вступне слово, публікація і примітки С. Побожія // Пам'ятки України. – 1993. – Чис. 1–6. – С. 130–136.

<sup>10</sup> Опубліковано його вже двічі: Білокінь С. Щоденник Федора Ернста про боротьбу довкола української культурної спадщини в 1920–1930-х роках: Публікація текстів // Пам'ять століть. – 2005. – Травень–серпень. – № 3–4 (54–55). – С. 61–137; Нестуля О. О., Верезомська С. Ж. Федір Людвигович Ернст і його щоденник «Художній відділ» 1925–1933 рр. – Полтава, 2008.

<sup>11</sup> Білокінь С. Щоденник Федора Ернста про діяльність Госторгу та пограбування українських музеїв // Спеціальні історичні дисципліни: Питання теорії та методики. – К., 2002. – Чис. 8–9. – Ч. 2. – С. 35–53.

<sup>12</sup> Музейниця Любина Памфілівна Терещенко (дівоче прізвище Гвоздь; Гвоздівна), що вийшла на еміграцію, у спогадах писала: «В Історичному музеї забрали навіть стіл гетьмана Кирила Розумовського» (див.: Терещенко Л. Згадуючи минуле... // Віра. – Livingstone, NJ, 2002. – Липень–вересень. – Чис. 3 (107). – С. 9).

<sup>13</sup> Див.: Курінний П. П. Історія археологічного знання про Україну. – Мюнхен, 1970. – С. 56.

<sup>14</sup> Білокінь С. В обороні української спадщини. – С. 289–290, 299.

<sup>15</sup> Історія Національної академії наук України, 1929–1933: Документи і матеріали. – К., 1998. – С. 425.

<sup>16</sup> Геккенберг-Струхманчук Н. Мій біль непогамовний // Художник Яків Струхманчук – жертва сталінського терору: Публіцистика. – К., 1997. – С. 48.

<sup>17</sup> Нестуля О. О. Доля церковної старовини в Україні. – Ч. 2. – С. 21.

<sup>18</sup> Там само. – С. 149.

<sup>19</sup> Там само.

<sup>20</sup> Там само. – С. 21.

<sup>21</sup> Білокінь С. Двадцять років у житті і діяльності С. Таранушенка // С. А. Таранушенко та проблеми вивчення мистецтва Слобожанщини XVIII–XIX століть: Тези доповідей та повідомлень науково-теоретичної

конференції, присвяченої 100-річчю від дня народження Стефана Андрійовича Таранушенка (1889–1976). – Суми, 1989. – С. 8.

<sup>22</sup> Семенів М. М. Професор С. С. Дложевський // Записки Українського бібліографічного товариства в Одесі. – 1930. – Ч. 4. – С. 85–90.

<sup>23</sup> Бурко (Бурко-Корецький) Д. Українська Автокефальна Православна Церква – вічне джерело життя. – Саут-Бавнд-Брук, 1988. – С. 150–151.

<sup>24</sup> До збудування пам'ятника Шевченкові в Києві [Добірка «З літературного життя УСРР»] // Літературна газета. – 1928. – 25 березня. – № 6 (24). – С. 6.

<sup>25</sup> Білокін С. Масовий терор і голодомори як втілення протисвєненічної політики більшовиків // Голод-геноцид 1933 року в Україні: Історико-політологічний аналіз соціально-демографічних та морально-психологічних наслідків: Міжнародна науково-теоретична конференція. Київ, 28 листопада 1998 р.: Матеріали. – К., – 2000. – С. 63–83; Його ж. Особливості соціальної політики тоталітарного радянського режиму в контексті євгеніки // Голод 1932–1933 років в Україні: причини та наслідки. – К., 2003. – С. 575–587, 593–597.

<sup>26</sup> ЦДАВО України, ф. 1, оп. 7. № 197, арк. 182–184; ф. 166, оп. 9, № 1499, арк. 11, 105; Нестуля О. Доля церковної старовини в Україні. – Ч. 2. – С. 87.

<sup>27</sup> НАФРФ ІМФЕ, ф. 13–1, од. зб. 2, арк. 19.

<sup>28</sup> Білокін С. Про видання, заборонені на стадії верстки, або тиражі яких було знищено, 1920–1941 // До джерел: Збірник наукових праць на пошану Олега Купчинського з нагоди його 70-річчя. – К.; Л., 2004. – Т. II. – С. 554–602 [132 примітки].

<sup>29</sup> Поветкина Л. Как согнать с крыши нежданного «Карлсона»? // Сегодня. – 2002. – 26 февраля. – С. 5.

<sup>30</sup> Нові дослідження давніх пам'яток Києва: Матеріали наук. конф. Нац. заповідника «Софія Київська», 22–23 листопада 2001 р. – К., 2003. – С. 24.

<sup>31</sup> ЦДАГО України, ф. 263, оп. 1, № 57013 ФП/кор. 1388, арк. 169–170.

<sup>32</sup> Полонська-Василенко Н. Д. Українська Академія Наук: Нарис історії. – Ч. II: 1931–1941. – Мюнхен, 1958.

<sup>33</sup> НАФРФ ІМФЕ, ф. 13–1, од. зб. 2, арк. 24 зв.

<sup>34</sup> Там само, арк. 19 зв.

<sup>35</sup> Бенькович Аркадій Григор'євич. Функціонер, член ВКП(б). Призначений першим ректором нового Українського художнього інституту, створеного в Києві у зв'язку з переїздом столиці, закриттям Харківського, Київського та Одеського художніх інститутів та арештом І. Врони (див.: *Портнов Г. Ф. Г. Кричевський* // Нотатки з мистецтва. – Філадельфія, 1979. – Чис. 19. – С. 22–23). Згодом – начальник відділу образотворчого мистецтва Управління у справах мистецтва при РНК УСРР. Репресований (див.: ЦДАГО України, ф. 263, оп. 1, № 43397 ФП / кор. 616; Ювілейна виставка творів художників УРСР, 1917–1937: Каталог. [К.], [1937]. – С. 10).

<sup>36</sup> Бухникашвили Г. Декадник української культури // На рубежі Востока. – 1931. – № 7–8. – С. 20–27.

<sup>37</sup> Димний М. Україна гостем у Грузії. Місячник української культури. – [Х., 1932]. – С. 83. Пор.: Сокол В. Виставка українського искусства // На рубежі Востока. – 1931. – № 7–8. – С. 28–30; Баканідзе О. Скриплена мудрістю лєнінського вчення // Літературна Україна. – 1972. – 21 липня. – № 58 (2961). – С. 2.

<sup>38</sup> Костюченко Андрій Максимович (17.X 1902, с. Біленьке Сталінського району Запорізької міськради – ?). Член партії (1926). У квітні 1932 очо-

лив Всеукраїнський історичний музей. Звільнений 5.XI.1934 р. за наказом А. Хвилі. Арештований 3.XI.1935. Окрема нарада при НКВД СРСР від 16.III.1936 р. дала йому мінімальний строк – 3 роки ІТЛ. Костюченків арешт, хоч це й парадоксально, поставив його в одну шереду з тими, кого він переслідував. З періодики читачі довідалися, що «саме тут [у музеях. – С. Б.] «працювали» такі представники оскаженілого фашизму, як Щербаківський, Таранушенко, Ернст, Жолтовський, Артюхова, Костюченко, Багрій та ін., під «керівництвом» досвідчених, витончених зрадників революції троцькістів Кілерога, Гуревича, Ашрафяна» (див.: *Калениченко Л. Державний український музей* // Соціалістичний Київ. – 1937. – № 5. – С. 17). – Дж.: Білокін С. Музей України. (Збірка П. Потоцького): Дослідження, матеріали. – К., 2006. – С. 233–236.

<sup>39</sup> ЦДАГО України, ф. 263, оп. 1, № 33050 ФП / кор. 285, арк. 5.

<sup>40</sup> Пор.: *Шамша П. Справа ворожих рук* // Наддніпрянська правда. – Херсон, 1937. – 17 грудня. – № 288 (2938). – С. 2. – Шп. 1.

<sup>41</sup> ЦДАГО України, ф. 263, оп. 1, № 33050 ФП / кор. 285, арк. 61 зв.

<sup>42</sup> Там само, арк. 125.

<sup>43</sup> Білокін С. Українські музейники 1920-х років: [Автори збірника] // Український музей. Зб. 1. Репринтне перевидання [книжки] 1927 року. – К., 2007. – С. 14–15 останньої пагінації; *Ходак І. Науково-організаційна діяльність Данила Щербаківського* // Студії мистецтвознавчі. – 2008. – Чис. 1. – С. 85–101.

<sup>44</sup> Ернст Ф. Данило Михайлович Щербаківський: Пам'яті дослідника // Бібліологічні вісті. – 1928. – № 1 (18). – С. 127–136, іл. Ще одну, просвітницького характеру, він надрукував у газеті: *Ернст Ф. Подвижник музейної справи: Пам'яті передчасно загиблого Д. М. Щербаківського* // Пролетарська правда. – 1927. – 9 червня. – № 128 (1741). – С. 6.

<sup>45</sup> Наше минуле. – К., 1918. – Вересень–жовтень. – Чис. 2. – С. 228–229.

<sup>46</sup> Старожитності. – 1995. – Чис. 3–4 (70–71). – С. 19.

<sup>47</sup> Толстой Лев Ніколаєвич, рос. письменник, граф. Див.: *Лавров П. А. Толстовские дни в Киевском университете в 1910–12 гг.* // Труды Тбилисского гос. университета им. Сталина. – 1939. – Т. 10. – С. 137–143.

<sup>48</sup> Созонов (Сазонов) Єгор Сергєєвич (26 травня 1879, с. П'єтровське Уржумськ. пов. Вятськ. губ. – 27 лист. 1910, Горний Зєрентуй, тепер Читинської обл., Росія), есер, терорист. Виконав партійне доручення – убити міністра внутрішніх справ В. К. Плеве (1904). Одержав вирок – безстрокові каторжні роботи, які відбував на Нєрчинській каторзі. Протестуючи проти тілесного покарання, прийняв отруту.

<sup>49</sup> Павлуцький Григорій Григорович (19 січня 1861, Київ – 15 березня 1924, там само), мистецтвознавець. З 1897 професор Університету Св. Володимира. Займався античним мистецтвом та архітектурою, згодом українською архітектурою. – Тв.: Історія українського орнаменту / Попередні завваги В. Ханка // Образотворче мистецтво. – 1992. – Чис. 4. – С. 17–18. – Дж.: Книга. – Відень; К., 1921. – [Т.] I. – Грудень. – С. 38; *Ернст Ф. Григорій Григорович Павлуцький* // Среди коллекционеров. – М., МСМХХІV. – Май–июнь. – № 5–6. – С. 58–59; *Пучков А. Матеріали к биографии Г. Г. Павлуцкого* // Теорія та історія архітектури і містобудування. – К., 1998. – Вип. 2. –

С. 168–179; *Маньковська Р. В.* Музейництво в Україні. – К., 2000. – С. 16, 31, 32; Историчний факультет Київського національного університету імені Тараса Шевченка. – К., 2004. – С. 269; *Сторчай О.* З історії мистецтвознавчої та викладацької діяльності Григорія Павлуцького // *Студії мистецтвознавчі.* – Чис. 1 (5). – 2004. – С. 58–70.

<sup>50</sup> Хроніку політичних подій тих місяців і років можна простежити за працею: *Українська революція і державність, 1917–1920 рр.* / *Панова А. Л.* та ін. – К., 2001.

<sup>51</sup> Див.: *Білокінь С.* Українські музейники 1920-х років. – С. 1–2 останньої пагінації.

<sup>52</sup> Нині Національний художній музей України.

<sup>53</sup> [*Ернст Федір.*] Товариство студіювання мистецтв (Общество исследования искусств) в Києві // *Наше минуле.* – 1918. – Листопад–грудень. – № 3. – С. 139–140 (Автор визначається за НАФРФ ІМФЕ, ф. 13–1, од. зб. 6, арк. 2). За рекомендацією академіка АН СРСР Михайла Павловича Алексєєва 24 листопада 1972 року я звернувся до вихованця київської гімназії В. П. Науменка Андрія Миколайовича Грабаря. Б. Н. Лосський, а він знав його особисто, назвав Грабаря одним з найвидатніших представників російської еміграції: «Если говорить о вкладе русской ученой эмиграции во всеобщую культуру, ему как византологу следует отвести место у вершины шкалы ценностей наряду с такими ее представителями, как археолог Михаил Ростовцев или социолог Питирим Сорокин». Грабар жив у Парижі й написав мені два докладні мемуарні листи, зокрема в одному з них таке: «Моим старшим товарищем там [в Петербургском университете] был Шероцкий. Но с 1917 года я жил снова в Киеве, как и тот же Шероцкий. В Киеве мы быстро вошли в круг молоде-

жи, интересовавшейся искусством и особенно киевской стариной. Мы основали то «Общество исследования искусств», которое Вам известно. Это был в сущности маленький кружок, но объединявший людей образованных и стремившихся к серьезному знанию. Собрания это[го] кружка происходили в квартирах участников. В них участвовали и Ф. Л. Эрнст, и Зуммер [обидва були згодом репресовані, і Ернст живий не вийшов. – С. Б.]. Эрнст представлял науку о киевских памятниках времен барокко, и мы уважали его знание и преданность этой специальности. Мне кажется, что у него она была связана с любовью к украинскому прошлому вообще».

<sup>54</sup> Лук'яненко Олександр Митрофанович (10/22 липня 1879, Київ – 20 серпня 1974, Ялта), славіст, педагог. Закінчив Університет св. Володимира (1903), працював у ньому 1907–1920 (приват-доцент, 1911–1912 зав. кафедри слов'ян. філології, 1912–1920 професор цієї кафедри та кафедри порівняльного мовознавства). 1920–1928 викладав у Таврійському університеті. 1934–1973 працював у Саратовському педагогічному інституті, згодом – університеті.

<sup>55</sup> У цьому місці бачимо сліди внутрішньої боротьби. Видно, що на догоду майбутньому читачеві рука вже розмахнулася писати щось малопрстойне, але автор її відразу й зупинив. Задовго до початку арештів, 1926 року, Федір Людвігович почував себе інакше – вільною людиною. Тоді він писав про нарбутівський гурток зовсім інше, дуже докладно і з цілковитою симпатією. Див.: *Ернст Ф.* Георгій Нарбут. Життя й творчість // *Георгій Нарбут: Посмертна виставка творів.* [Каталог] – [К.], 1926. – С. 11–86. Пор. також: *Білокінь С.* Сторінками загиблого «Діаріуша» // *Пам'ятки України.* – 1998. – Чис. 1 (118). – С. 30–57, іл.

## SUMMARY

During his short lifetime an outstanding Ukrainian art historian Fedir Ernst (1891–1942) wrote a few autobiographies. One of them is the most quoted as it is the most interesting and the most factful. This biography was written between September 19, 1930 and summer, 1931. As the scholar was imprisoned on October 23, 1933 this biography is a review of his activity of the Ukrainian era. Taking into consideration the plots included and avoided this document is suggested to have appeared before his imprisonment and was made for his future reader – his investigator.

The autobiography was compared with another document of that period. Preparing himself for being imprisoned Ernst's chief Andriy Khostyuchenko, a director of Taras Shevchenko All-Ukrainian Historical Museum, made a List of the main workers of All-Ukrainian Historical Museum in Kyiv who were discharged as Trotskyists during 1932 – October, 1934 at the order of Khostyuchenko. Ernst

was mentioned in this List as well. Khostyuchenko was discharged on November 5, 1934 and imprisoned on November 3, 1935. The List was kept in his archival and investigative cases.

The author focused on mental state of the representatives of the Ukrainian intellectuals who lived in the totalitarian state and got used to see each other on the opposite sides of the fence till found themselves in the role of future prisoners. So the author told briefly about his actions in the expectation of imprisonment (arrested at the end of April, 1935).

Mykhola Zerov copied his poetry, notably sonnets, to give them to his friends for saving. Later, in 1966, his copies were published among The Selected Works. Mykhaylo Orest and Vasyly Chaplenko published many Zerov's works as well.

So we have an addition to autobiography of Fedir Ernst as well as to the biographies of individuals and social history of Kyiv scholar corporation.



УДК 75.04(477)



**Козак Мамай: феномен одного образу та спроба прочитання його культурного «ідентифікаційного» коду / автор вступ. ст. С. Бушак ; упоряд. каталогу В. та І. Сахаруки ; наук. ред. Р. Забашта. – [К.] : Родовід : Оранта, [2008]. – 304 с. : іл.**

Народна картина, відома за назвою «Козак Мамай», справедливо вважається унікальним, характерним лише для української художньої творчості явищем. Водночас мало який другий твір українського мистецтва виказує своє походження в іншій культурі, причому культурі степових кочовиків, які вважаються історичними ворогами «українців». Тим самим ця картина становить вартісний та інтригуючий предмет для наукового вивчення, що зберігає свою актуальність і сьогодні, через півтора століття після пробудження наукового інтересу до неї.

Утім, актуальність дослідження картини

«Козак Мамай» не в останню чергу зумовлюється скромністю результатів існуючих розвідок, хоч як би захоплено не називали самі дослідники царину своїх наукових пошуків «мамаєзнавством». Тривале колоніально-провінційне становище України не дозволяло вільно досліджувати цей визнаний прояв українського національного характеру. Кількість праць, присвячених цій картині, скромно тримається в межах двох десятків, майже виключно статей, окрім невеличких монографій П. Білецького<sup>1</sup> та Т. Марченко<sup>2</sup>. Їхні автори, переважно мистецтвознавці, обговорювали зображені реалії, художні достоїнства картини, її місце в українському живописі, зв'язок з іншими формами мистецтва (наприклад, театром) та фольклором, нарешті, її значення для української і світової культури. Походження картини та її назви теж викликали велике зацікавлення, про що свідчить розмаїття висловлених з цього приводу гіпотез, проте спеціальних історико-мистецтвознавчих розвідок на їх підтвердження не дали. Загалом науковому дискурсу довкола картини «Козак Мамай» поки що був властивий національно-патріотичний пафос, який служив тлом для завищених позитивних оцінок та браку переконливої аргументації. Отож, усі вони зводилися до висновку про внесок «Козаків Мамаїв» у світове мистецтво, який, утім, поки що не знайшов співчуття в закордонних мистецтвознавців. При цьому навіть така базова для наукового дослідження робота, як облік наявних зображень, увесь цей час залишалася невиконаною.

Рецензоване видання за своїм задумом виглядає прямою відповіддю на всі три назрілі потреби дослідження «Козаків Мамаїв». Передусім воно є каталогом відомих картин, який нарешті дає можливість фізично окреслити об'єкт досліджень. По-друге, це наукова розвідка про походжен-

ня та художні особливості картини «Козак Мамай». По-третє, це видання робить доступним дане художнє явище міжнародному науковому загалу завдяки перекладу англійською мовою, причому виконання та редагування перекладу носіями англійської мови (О. Трач, Т. Фрізен, В. Нолл) є запорукою його зрозумілості для англомовного читача (і, звичайно ж, додатковим балом для оцінки організаторських зусиль видавців).

Головним достоїнством книжки є, безперечно, високоякісне видання великої (як виглядає, навіть повної) колекції зображень «Козака Мамає». До каталогу увійшло 91 зображення, що їх було зібрано по центральних та провінційних музеях України, а також кількох приватних збірках. Висока якість репродукцій та друку дозволяє добре відчувати кольори та в більшості випадків роздивитися навіть найменші деталі картин аж до штрихів пензля, що, як буде продемонстровано, допомагає розв'язувати здавна дебатовані питання. Це робить альбом зручною й незамінною базою зображень для дослідників «Козака Мамає». Очевидно, усе це заслуговує на слова визнання ініціаторам, видавцям та спонсорам проекту, які організували ретельну пошукову роботу, збирання матеріалу та забезпечили вражаюче якістю поліграфічне виконання проекту. Книжка має також гарний дизайн, якісно виготовлена, тому її приємно тримати в руках і тим паче володіти нею. Це видання справді гідне статусу національної художньої пам'ятки, яку воно представляє, і не до порівняння з мізерного вигляду виданнями радянського часу.

Проте якщо з організаційного, художнього й технічного боків справа публікації картин адекватно поліпшилася відповідно до нових технічних та фінансових можливостей, то з наукового боку «мамаєзнавство» поки що змінилося мало. Нові можливості не реалізувалися в порушенні нових питань. Це стосується як наукового опрацювання каталогу, так і вступного дослідження.

Почнімо з каталогу. Наукове опрацювання тут відповідає за відбір, повноту відтворення

матеріалу, його атрибуцію та організацію.

Уже зазначалося вище, що цей каталог не має собі рівних за повнотою. Утім, іконографія деяких зображень викликає заперечення щодо їх відповідності канону картини «Козак Мамай», а він, як здається, зображує українського козака-бандуриста, який сидить з перехрещеними ногами. Так, № 1\* «Портрет бандуриста» показує бандуриста, який, однак, стоїть, а не сидить і вдягнений не по-козацьки, без зброї. № 12 зображує отамана гайдамаків Бондаренка. Це зображення має портретну схожість зі стандартним козаком Мамаєм, але цей персонаж зображений стоячи і без бандури. № 17 «Гопак» має елементи «Козака Мамає», але тут відтворено три персонажі, причому на першому плані показано пару, що танцює, тоді як бандуриста вміщено на другому. № 28 зображує козака, що сидить, але без бандури. Звичайно, гарно мати в цьому виданні картини, які не вкладаються в канон, але саме з огляду на останній їх навряд чи було дозволено включати до каталогу. Мабуть, їх варто було подати в тексті розвідки як паралелі та запозичення образу козака-бандуриста. Якщо упорядники не трималися канону, тоді їм законно закинути питання, чому вони обійшли увагою інші картини з дуже популярними в мистецтві зображеннями козаків чи гравців на бандурі, адже там, напевно, теж можна знайти риси, подібні до «Козака Мамає».

З другого боку, до каталогу не потрапили зображення «Козака Мамає», що цілком відповідають канонічному образу козака-бандуриста. І це при тому, що їхні репродукції ілюструють науковий нарис у цій же книжці. Ідеться про акварель Домініка де ла Фліза «Le brigand Mamaï/Разбойникъ Мамай» (мал. 55), одну з картин Федора Стовбуненка (мал. 57), малюнок з листівки 1918 року (мал. 59). Утім, образи вершника-кобзаря, створені Ф. Стовбуненком, принципово відрізняються від канону і тим самим ставлять питання про доцільність включення до каталогу інших двох. Але в кожному разі самі видавці залишили в книжці сліди

\* Тут і далі посилання в тексті стосуються порядкових номерів зображень, уміщених у рецензованому каталозі.

непослідовного відбору. Отже, склад каталогу порушує питання про принципи відбору картин, про канон, тоді як самі упорядники про це нічого не говорять. Залишається констатувати, що каталог не створений на основі вивіреного канону, а отже, залишає цю роботу майбутнім дослідникам та шанувальникам картини.

Сама репродукція картин, крім художнього й технічного підходів, має важливий науковий аспект, адже в друкованому альбомі оригінал подається у зменшеному форматі і від настрою видавців до передачі деталей залежить, наскільки повним буде доступ глядача до закладеної в оригінальному зображенні інформації. В ідеалі гарне видання здатне зняти потребу звернення до оригіналу. Але деякі риси представлення картин у зазначеному альбомі не дозволяють обійтися без оригіналів:

1) Зображення деяких картин мають обтяті краї, у чому легко пересвідчитися на прикладі підписів, яким бракує нижньої частини літер в останньому рядку (№ 4, 24, 30, 47, 51). Тому усічені деталі зображень, як-от: носки чоботів, вістря списів, грифель бандури тощо (№ 17, 36, 46, 47, 57), теж викликають підозру в неповному відтворенні оригіналів.

2) Деякі з написів, зроблених на картинах, повністю або частково не читаються. Варто було б чи супроводити зображення надрукованими в повному обсязі текстами, чи подати оригінальні зображення підписів у збільшеному вигляді, як це зроблено для деяких фрагментів у № 3, 63, 64.

3) Деякі дрібні деталі зображень важко або неможливо роздивитися. Упорядники не раз подають збільшені зображення деталей окремими ілюстраціями, але, схоже, продуманого підходу не мають і роблять це більше для художнього ефекту (у фігурних візках). Найбільше питань виникає до так званих гербів. Брак їхніх повноцінних зображень, звичайно, не дозволяє так само повноцінно дискутувати про те, чим насправді був цей загадковий елемент.

Підписи до картин стандартно містять номер у каталозі, назву картини, авторство, матеріал, розміри, місцезнаходження. Цієї інформації цілком достатньо для атрибуції

картин. Проте упорядники каталогу дозволяють собі і певну свободу щодо оформлення:

1) Стосовно назв багатьох картин укладачі каталогу визначають їх довільно, а саме, тільки як «Козак Мамай». Проте в тринадцяти випадках помічено, що підписи на самій картині й тексти, додані знизу зображення (зрозуміло, коли їх можна розібрати по репродукціях в альбомі), дозволяють інакше номінувати головного персонажа і відповідно самі картини: «Козак – душа правдивая» (№ 3, 5, 32, 45), «Іван Василевич Кутовый запорожский козак» (№ 4), «Козак Нетяжище» (№ 25), «Козак-Сіромаха» (№ 27), «Козак Бардадим» (№ 41), «Іван» (№ 70), «Запорожець» (№ 35, 72), «Козак-бандурист» (№ 74), «Крымській запорожыць» (№ 90). Ще в п'яти випадках укладачі каталогу чомусь подають замість назви «Козак Мамай» іншу, але все одно таку, що не відповідає присутнім на картинах текстам: «Козак-бандурист», замість «Козак в кобзу грає» (№ 7), «Козак душа правдивая» (№ 51) та «Козак Шарпило древній запорожець» (№ 54), «Козак», замість «Козак Запорожский» (№ 28), «Максим Залізник», замість «Максим Залезняк» (№ 56). Ігнорування інформації джерел у присвоєнні назв картин принципово не припустимо, як внесення поправок у джерела, і це легко проілюструвати для цього випадку теж. Річ у тім, що ці народні картини дістали назву «Козак Мамай» лише завдяки тому, що саме так було підписано головного персонажа на деяких з них, причому, як зауважила одна з попередніх дослідниць Т. Марченко, на всіх них головний персонаж виступав у ролі гайдамаки. Отже, справді невідомо, чи взагалі ці картини називалися в народі «Козак Мамай». Тим часом відповідь на це питання має неабияке значення для з'ясування походження образу, тому що саме назва «Козак Мамай» спонукала до пошуку історичних Мамаїв, який завів дослідників і в золотоординські часи у зв'язку з відомостями про тамтешнього улус-беґа/темника Мамая (загинув 1380), і до козаччини та гайдамаччини, і навіть у топонімію України. Цілком припустимо давати умовну наукову назву всій серії картин за назвою кількох з них або однієї.

Однак називання кожної картини «Козаком Мамаєм», та ще й всупереч доступній інформації, врешті-решт збиває на манівці пошуки її походження.

2) № 77, 80, 82, 85 нелогічно й незугарно подані під заголовком «Скриня», адже назва картини не є те саме, що носій, на якому її зображено. Підпис № 91 «Козак Мамай (фрагмент). Двері» є цілком незрозумілим, бо зображення виглядає повним.

3) Датування № 39 (XIX ст.) та № 88 (початок XX ст.) ігнорують інформацію про 20 лютого 1836 року та 1893 рік, відповідно взяту з підписів знизу картин; обтяті останні рядки та нерозбірливий текст підписів не виключають, що таких випадків недбайливого датування картин було ще більше.

4) Водночас упорядники надто довірливо поставилися до підписів на № 2 та № 28 про те, що вони є копіями оригіналів відповідно 1642 та 1690 років. На обох мало предметів, зокрема бракує лука, сагайдака зі стрілами та кухля, без яких не обходилися ранні зображення. На № 2 козак нехарактерно сидить на списі. № 28, як зазначалося, не має бандури. До того ж реалістична манера малювання не залишає сумнівів у тому, що це не копії, а в кращому разі кардинальні переробки. Між іншим, якби упорядники просто навели підписи, як рекомендувалося вище, це позбавило б їх необхідності використовувати суперечливу інформацію у назві картини в каталозі.

5) Якщо вже упорядники взялися датувати представлені картини, то варто було б їх розмістити у відповідному порядку.

Трапляються в легендах каталогу й помилки, які хочеться об'єднати під назвою школярських, а саме друкарських похибки (№ 77 – «Куземенне», замість Кузьменне); непослідовність у поданні одних і тих самих даних (№ 65 – «збірка Т. Довгого» і № 83 «збірка Тараса Довгого»), помилка з географії (№ 54 – «Ногайськ, Автономна Республіка Крим», тоді як ідеться про м. Приморськ, колишнє м. Ногайськ, Запорізької області).

Таким чином, доводиться з жалем констатувати, що наукове опрацювання каталогу не є останнім словом мистецтвознавства та джерелознавства. А недоладності,

припущені в такій основоположній роботі, як каталог, можуть впливати на результати досліджень вищого рівня, зокрема розв'язання численних загадок картини. Свідчення цього не важко знайти і в підготовленій для означеного видання науковій розвідці – про неї і йтиметься далі.

Уже назва наукової розвідки, яка дала назву цілому виданню («Козак Мамай: феномен одного образу та спроба прочитання його культурного «ідентифікаційного коду»), не обіцяє наукових здобутків, хоч нібито вабить перспективою повідомити щось невідоме. Очевидно, в такій назви є і можуть бути прихильники, але обидва вислови, що вжито в ній, не є науковими і промовистими поняттями («феномен одного образу» та «культурний «ідентифікаційний код»). Нібито грайливе вживання лапок у другому вислові взагалі рівноцінне словам «так би мовити», що зовсім недоречно в науковій праці, адже воно видає брак потрібної термінології. Чи означає назва заявку на з'ясування походження картини (хіба це не «ідентифікаційний» код?), простеження її еволюції (феномен бо!), чи щось інше? Насправді Автора, як він зазначає у вступі, цікавлять ідеї, закодовані в образі невідомого Мамає, що відображають засадничі риси українського («нашого») національного характеру, української душі (с. 9). От із цього прояснюється, що саме Автор розуміє під поняттям «культурний ідентифікаційний код» і навіщо йому знадобилося позичати термінологію в податкової інспекції чи супермаркеті – нібито підновлена сучасною термінологією назва припасована для уже геть несучасного дискурсу про те, як картина «Козак Мамай» проявила душу та національний характер українців.

Принаймні зміст самої розвідки цілком відповідає цій назві. Власне, розвідка побудована на положеннях, висунутих дослідниками «Козака Мамає». Це різні версії про джерело запозичення, про відтворення на картинах текстів, узятих з вертепних вистав, про вплив іконопису та козацького портрета на стилістику та композицію «Козаків Мамаїв», про відомих авторів. Слід віддати належне Авторіві, який добре знає й докладно переповідає та цитує попередників.

Інша річ, що в розвідці не порушуються нові питання, у тому числі не підлягають сумніву висновки та гіпотези попередників. Якщо раптом і можна натрапити на заперечення, то, по-перше, воно не аргументується, а по-друге, не стосується суті проблеми. Інакше кажучи, вони взагалі не мають ніякого значення. Для прикладу, можна навести одну з найрозлогіших опозицій – у даному випадку до тези Л. Махновця про походження підписів з вертепних монологів запорожця: «Підтримуючи в цілому цю думку, але й водночас дискутуючи з дослідником, можна припустити протилежне, а саме, що до вертепу ці вірші запозичені з народних вуст, тобто з народної поезії. У кожному разі для нас дуже важливим є той факт, що вірші на картинах та у вертепних виставах точно пов'язані з XVIII ст., а можливо, й з більш раннім XVII ст. – тобто з періодом так званого козацького бароко» (с. 39).

Отже, вертепне походження підписів С. Бушак не піддає сумніву, а сперечається про інше: чи вертеп вплинув на народну поезію, чи навпаки. Але виявляється, що для нього важливе зовсім інше, а саме – дата появи цих віршів, яка дозволяє йому натякнути, що *terminus post quem* для появи «Козаків Мамаїв» є XVIII, а то й XVII століття. Це просто нісенітниця, адже один пасаж поєднує зовсім різні речі. А ще трьома сторінками нижче (с. 44) говориться про те, що розлогі підписи вертепного походження з'являються на «мамаях» лише наприкінці XVIII – на початку XIX ст., отже, датування на століття раніше, одержане якоюсь химерною логікою, теж висне в повітрі.

Мабуть, через ретельне слідування ричіщем старих дискусій Автор не бачить потреби сформулювати власну наукову позицію. Візьмімо принципову проблему – канон, яку непевно розв'язали й укладачі каталогу. В розвідці можна натрапити на декілька різних його визначень. Серед них є, на мій погляд, правильне – це «самотня фігура козака-бандуриста» (с. 42). Трохи нижче говориться про те, що канон – це «постать сидячого у “східній” позі козака» (с. 44), далі повторюється думка П. Білецького про те, що «Мамаї» є галереєю безіменних козацьких портретів (с. 57), що в «Маяях»

є універсальна канонічна композиція з коловим ритмом (с. 57). Щось забагато для канону однієї картини. А думка про те, що «бандура в руках козака або поряд з ним» є не обов'язковою, а лише «прикметною рисою багатьох «мамаїв» (с. 29), змушує впевнено взяти під сумнів, чи Автор справді уявляє собі канон картини.

Інша біда існуючого дискурсу «мамаєзнавства» – це слабкість аргументації або взагалі її відсутність, що, утім, зрозуміло, якщо йдеться про національну душу, яка не піддається науковому опису. З уже згаданих думок не витримує перевірки думка про «Козаків Мамаїв» як про козацькі портрети. Досить подивитися на рецензований каталог (нарешті предмет дебатів у вільному та зручному доступі!), щоби переконатися в мізерних портретних відмінностях персонажів, зате присутність канону не викликає запитань. Зрештою, й сам С. Бушак досить просто виписує портретний канон козака-бандуриста, та ще й у порівнянні з іншими картинами: «...Тонкий прямий ніс, маленький рот, розумні очі, невелике акуратне вухо, тонкі брови, вуса та оселедець – все це створює радше ліричний, ніж героїчний образ козака. Цей народний тип парубоцької краси контрастує з холодно-відстороненим виразом обличчя шляхти на “сарматських” портретах (вони, як правило, зображені у повний зріст) та, до певної міри аристократично-парадними “парсунами” козацької старшини» (с. 56).

Те саме стосується так званого колового ритму композиції. Знов-таки каталог, які б не були до нього висловлені вище претензії, переконує, що картини все-таки відрізнялися і композицією, і змістом.

Одна з болючих проблем «мамаєзнавства» – брак критичного погляду на використований матеріал – дається взнаки і в залученні праць із суміжних дисциплін, в яких нині вірогідність натрапити на ризиковані теорії зросла через появу різного роду наукових записок, що не підлягають науковій експертизі. Красномовний приклад – посилання на теорію Сергія Павленка (Філологічні студії. Луцьк, 2002) про те, буцімто прізвища на -ук та -чук – половецького походження. Ця думка покликана про-

демонструвати «помітну участь половців в етногенезі сучасного українського населення», а отже, обґрунтувати власну гіпотезу про вплив половців на появу картини «Козак Мамай». На жаль, теорія С. Павленка не пояснює, чому прізвищ половецького походження тим більше, чим далі від степу мешкають їхні носії: в Івано-Франківській та Хмельницькій областях, де присутність половців була засвідчена навіть літописами, їх близько 20%, тоді як на Волині – 34–38%, а на Берестейщині – 50%. Водночас антропологічний вплив степовиків в українському етногенезі, як і належить, сильніше помітний у степових областях України.

Міркування С. Бушака про половецьке походження підводять до головного оригінального внеску його праці у «мамаєзнавство». Він висунув ідею, що «Мамаї» були «східного» походження, але питомо українським витвором, тільки дуже давнім, а саме: походили від давніх степовиків, засвідчених на території України, – скіфів, сарматів, половців. Тим самим він посунув хронологічні межі джерел картини до початку історичного часу України. Слід віддати належне спробі мистецтвознавчого обґрунтування цієї гіпотези, що проявила себе в доборі ілюстрацій. Однак ні ілюстрації, ні інша аргументація, на жаль, не переконують в «очевидній схожості бронзових скульптур скіфо-сарматського періоду та кам'яних образів (особливо зображень чоловіків-воїнів) половецького мистецтва з образами картинних «мамаїв»», яка наштовхує Автора «на думку про спорідненість основи образу чи принаймні повторюваність певних композиційних рис». Жодне з наведених зображень не наближається до канону «Козака Мамай» (знову канон!), якщо тільки ним не вважати вуса та «самозаглиблену відстороненість погляду» половецьких баб, позу зі схрещеними ногами фігурки із сарматського поховання (але невідомого виробництва!), жестикуляцію Будди, бенкетування сасанідського царя та подібні деталі, – усі ці приклади взято з дуже віддалених у просторі й часі культур. Може, найближче до канону підходить зображення музиканта на тарілці з Іраку X ст., але ж С. Бушак уникає розмов

на тему запозичень в українській культурі елементів культури ісламу. Натомість чимало місця відведено аргументам на користь впливу буддизму на образ Мамай. Проте Автор не пояснює, чому саме буддизм, а не іслам більше вплинув на образ козака-бандуриста, хоча одяг засвідчує саме вплив ісламу. Єдине, що пов'язує скіфів із сарматами, половців, уйгурів (до речі, без згадки про калмиків, теж буддистів, які перебували в Україні понад два століття), монголів, татар і нарешті українських козаків – це факт перебування їх усіх на території України: «Ці мистецькі повтори траплялися у зовсім різні історичні епохи на тій самій території, яка тепер є частиною держави Україна» (с. 47). Такий висновок звільняє мене від потреби добирати заперечення, адже пояснення минулого сучасними реаліями засноване на циклічному розумінні часу, що належить до міфотворчості, а не науки.

На цьому можна було б поставити крапку, але варто все-таки розпочати розмову про нові підходи в наукових студіях «Козака Мамай», адже це поле виглядає геть занедбаним.

Передусім ідеться про встановлення канону картини та його часової еволюції. Це звичайний і обов'язковий елемент внутрішньої критики цього мистецького твору. Уже зверталася увага на те, що образ козака-бандуриста є центральним елементом композиції. Однак, оскільки картина насичена деталями, необхідно встановити, які з них були або принаймні могли бути присутні на раніших зображеннях, а які почали додаватися в інший час. Тут іще непочатий край роботи. Крім кобзи/бандури, треба дослідити капелюх, лук, сагайдак, стріли, шаблю, пістолети, рушниці, списи, штофи, чари, «герби». Між іншим, серед цих предметних реалій можна натрапити й на досить надійні датувальні елементи, які допоможуть побачити тенденції в розвитку образу Мамаїв. Наприклад, поява скляних пляшок на Україні впевнено датується XVIII ст., причому круглі пляшки поширюються уже в наступному столітті. Але це ще не означає, що «Мамаї» з'явилися так пізно, якщо встановити, що скляна пляшка не належала архетипу. Що це саме так і

було, засвідчує присутність різних металевих чар (кухлі, келехи та черпаки) поряд зі скляними пляшками. Ці предмети – значно архаїчнішого походження, ніж скляні пляшки. Вони, напевно, потрапили на картину значно раніше пляшок і символізували вино, а поява пляшок саме й означала втрату кухлями та черпаками свого символічного смислу, який перейшов на пляшку. Разом з луком та стрілами металеві чари становлять найархаїчніший шар предметів з оточення Мамаїв. Ось де можна наблизитися до зв'язку з половецькими кам'яними бабами і взагалі зі степовими кочовиками. Лук-стріли та чара – неодмінні атрибути політичної влади в степу, що доводиться як мистецькими образами, так і текстами. Мамай – нехай це був золотоординський темник чи гайдамацький ватажок – розпоряджався владою, тому його художній образ передбачав включення атрибутів влади. Водночас чара з вином, також обтяжена символічним значенням вічності, є неодмінним атрибутом прощання з цим світом і в цій ролі є неодмінною частиною канону половецьких баб. Може, ми так ніколи й не знайдемо прототипу цієї картини, але завдяки наявності чар можна бути впевненим, що прототип зображення Мамає виник до XVIII ст. (до поширення на Україні скляних штофів), а присутність чари та лука-стріл указує на те, що саме степові спільноти були питомим середовищем, де він початково виник.

Про правдивість та датувальні можливості ще одного елемента картини «Козак Мамай» – шаблі – свідчить їх використання в ролі джерела в нещодавньому спеціальному дослідженні козацької шаблі<sup>3</sup>.

Тексти, розміщені на картинах, є датувальним елементом лише для пізнього періоду. Один із безсумнівних результатів досліджень попередніх «мамаєзнавців» – це впевнений висновок про запозичення їх з вертепних вистав наприкінці XVIII ст. Ці тексти не прояснюють походження, але тенденція еволюції картини від демонстрації лицарських чеснот до бурсацької / гайдамацької / розбійницької бравади і, зрештою, до побутової моралізації (на зразок пізніх дум, добре відомих у літературознав-

стві) становить цікавий самостійний предмет для дослідження пізніх «Мамаїв».

Потребують спеціального пояснення незрозумілі сценки другого плану, як-от, обмін козаків сорочками (обряд побратимства?). Загадки філологічного характеру становлять імена Бардадим, Боняк, Мамай та споріднений з ним Бабай (останні два вживаються по Східній Європі як лякалки для малюків). Пояснення цих та інших незрозумілих, на перший погляд, речей, звичайно, потребує залучення зовнішньої (ерудиційної) критики. Однак, ступаючи на чуже поле, дослідникам слід полишити спроби перебільшувати здобутки українського мистецтва і завдати собі клопоту вивчити його, аби уникнути кумедних ситуацій, що завжди трапляються в таких випадках. Характерною ілюстрацією того, як не можна робити, є спроби роздивитися в «Мамаєх» аналогії з Буддою. С. Бушак, ідучи за гіпотезою П. Білецького, прагне довести, що незрозумілий жест козака-бандуриста на деяких картинах подібний до жесту «дг'яні-мудра» в зображеннях Будди (с. 15). При цьому ігноруються підписи під картинами, що абсолютно прямо говорять про те, чим займається козак: він просто «воші б'є». Насправді «дг'яні-мудра» має вигляд двох трикутників, утворених великими та вказівними пальцями: великі пальці прямі і дотикаються один в одного по прямій лінії. Козак же цілком реалістично душить воші нігтями великих пальців, підпертих іншими, щільно стиснутими пальцями. Жести – тонка річ, тому схожості між «дг'яні-мудрою» та биттям вошей не більше, ніж між кулаком та дулею, якщо скористатися звичними в Україні жестами. На жаль, уся ця теорія ґрунтується на тривіальному незнанні буддистської іконографії, яку до того ж остаточно видає ще й неправильна ілюстрація «дг'яні-мудри». Зображення Будди Вайрочани (іл. 12 на с. 19) показує не цей жест, а інший, про який не йшлося, – це «дгармачакра», або «правартана-мудра» (символізує проголошення вчення «Колеса закону»), що створюється складеними в коло пальцями обох рук, зведених на грудях, де ліва рука прикриває праву. Помилки у транскрипції чужомовних слів логічно довершують погане знання предмета дискусії (замість «Вайрочана» надруковано «Вайроган», за-

## РЕЦЕНЗІЇ

мість «Дзанабадзар» – ім'я скульптора – написано «Дзанабазар»). Якщо ж повернутися до «Мамая», то не лише підписи до картини, а й саме зображення в деяких випадках дуже натуралістично показує під руками козака червоні цяточки крові від роздушених комарів (№ 45, 53) – на щастя подані в рецензованій книзі у збільшеному вигляді, ці зображення дозволяють впевнено поставити крапку в цій малоапетитній дискусії. Залишається на останок висловити сумнів, що ознайомлення з книжкою ширшого читацького загалу, завдяки її перекладу англійською, збільшить міжнародну популярність «Козака Мамай», а ще також сподіватися на те, що пара мільярдів буддистів не образяться на порівняння Будди з вошивим козарлюгою – це ж ненароком, від незнання!

Очевидно, що не можна наперед визначити всі можливі проблеми наукового дослід-

ження «Козака Мамай». Проте, здається, поле для реалізації наукових амбіцій тут досить широке. Тільки в даному разі воно осторонь традиційного «мамаєзнавства» з його апологією та милуванням цим предметом народної творчості. Козак Мамай як дуже помітний приклад симбіозу кочової та осілої культур є одним зі складних і цікавих історичних та мистецьких явищ, пояснення якого відкриває шлях до розуміння цілої епохи та важливого, але ще малодослідженого процесу в історії української нації – освоєння степу.

<sup>1</sup> Білецький П. О. «Козак Мамай» – українська народна картина. – Л., 1960.

<sup>2</sup> Марченко Т. Козаки Мамай. – К.; Опішне, 1991.

<sup>3</sup> Тоїчкін Д. Козацька шабля XVII–XVIII ст.: Історико-зброєзнавче дослідження. – К., 2007.

*Олександр Галенко*



# *Про авторів*

## *Information About Authors*

---

**Білокінь Сергій Іванович** – доктор історичних наук, головний науковий співробітник Інституту історії України НАН України. Вивчає історію України ХХ ст.

**Галенко Олександр Іванович** – кандидат історичних наук, завідувач Тюркологічного центру Інституту історії України НАН України.

**Генералюк Леся Станіславівна** – мистецтвознавець, кандидат філологічних наук, доцент, старший науковий співробітник Інституту літератури ім. Т. Шевченка НАН України. Сфера наукових інтересів – питання взаємодії образотворчого мистецтва та літератури.

**Забашта Ростислав Васильович** – історик мистецтв, науковий співробітник відділу образотворчого мистецтва ІМФЕ ім. М. Рильського НАН України. Спеціалізується в галузі давнього, середньовічного й традиційного мистецтва, історичної етнології.

**Казанцева Тетяна Євгеніївна** – кандидат архітектури, старший викладач кафедри дизайну та основ архітектури Національного університету «Львівська політехніка». Досліджує фактуру і колористику фасадів та інтер'єрів споруд Львова ХІХ – першої половини ХХ ст.

**Кусько Галина Дмитрівна** – кандидат мистецтвознавства, доцент Львівської національної академії мистецтв. Вивчає художній текстиль ХХ століття.

**Новійчук Валентина Іванівна** – молодший науковий співробітник відділу фольклористики ІМФЕ ім. М. Рильського НАН України. Сфера наукових інтересів – історія української фольклористики 1920–1930-х років.

**Печенюк Таміла Григорівна** – кандидат мистецтвознавства, доцент кафедри художнього текстилю Львівської національної академії мистецтв. Спеціалізується в галузі художнього текстилю ХХ століття.

**Склярєнко Галина Яківна** – кандидат мистецтвознавства, старший науковий співробітник відділу образотворчого мистецтва ІМФЕ ім. М. Рильського НАН України. Досліджує мистецтво і культуру України ХХ століття.

**Чегусова Зоя Анатоліївна** – науковий співробітник відділу декоративного мистецтва ІМФЕ ім. М. Рильського НАН України. Досліджує сучасне професійне декоративне мистецтво.

**Шліпченко Світлана Юріївна** – кандидат філософських наук, старший науковий співробітник Інституту філософії ім. Г. Сковороди НАН України. Сфера наукових інтересів – теорія та історія архітектури, філософія мистецтва.

Упорядкування та художнє оформлення: *Ростислав Забашта*  
Наукове редагування: *Ростислав Забашта, Ірина Ходак*  
Комп'ютерна верстка: *Любов Дегтяренко, Вячеслав Жигун*  
Літературне редагування й коректура: *Надія Ващенко*  
Редагування англомовних текстів: *Ірина Логвиненко,*  
*Павло Рафальський*

Підписано до друку 18. 03. 09 р. Формат 60 × 84 / 8. Умов. друк. арк. 17,04.  
Наклад 300 прим.

**На обкладинці журналу:**

Пояс орнаментований із круглою бляхою-застібкою. Бронза, гравірування. IX–VIII ст. до н. е. Закавказзя. Довжина (загальна) ~ 95 см, довжина смуги – 84,4 см, ширина – 10 см, товщина – 0,05 см, діаметр бляхи – 10,7 см.

Виявлений 1889 р. випадково в с. Підгірці (Обухівський р-н, Київська обл.). Збірка Національного музею історії України (Київ) (інв. Б–1279).