



Ритуальне навершя. IV тис. до н. е., культура скіфів, Дніпропетровська обл.

СТУДІЇ * 2010 * Чис. 2

ISSN 1728-6875

СТУДІЇ

мистецтвознавчі

Число 2 * 2010



Передплатний
індекс: 91247



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

RESEARCHES

of the Fine Arts

Number 2 (30)

Architecture.
Fine and Decorative Arts

Publishing Rylsky Institute

KYIV 2010

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

СТУДІЇ

МИСТЕЦТВОЗНАВЧІ

Число 2 (30)

Архітектура. Образотворче та
декоративно-вжиткове мистецтво

Видавництво ІМФЕ

КИЇВ 2010

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:

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

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 17.06.2010 р.)

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

Тел. 278-34-54, www.etnolog.kiev.ua

e-mail: etnolog@etnolog.org.ua; imfe@ukr.net

Зміст

Contents

КОНТЕКСТ

Context

- Юдкін-Ріпун Ігор. Герметичний дискурс Григорія Сковороди**
Yudkin-Ripun Ihor. Hermetic Discourse of Hryhorii Skovoroda 7

ІСТОРИЯ

History

- Горбачов Дмитро. Українська ікона як символ культурного єднання**
Horbachov Dmytro. Ukrainian Icon as a Symbol of Cultural Unity 20
- Боса Ірина. Художник-педагог, академік портретного живопису
Петро Крестоносцев (Волгін)**
*Bosa Iryna. Academician of Portrait Painting and Artist-Teacher Petro Krestonostsev
(Volgin)* 29

КРИТИКА

Criticism

- Міщенко Ірина. Кераміка у творчості буковинських художників
1980–2000-х років**
Mishchenko Iryna. Pottery in the Works of Bukovynian Artists of 1980s–2000s 42

АРХІВ

Archives

- Білокінь Сергій. Незреалізоване видання шеститомної історії
українського мистецтва (1930–1931)**
Bilokin Serhii. Incomplete Edition of Six Volume History of the Ukrainian Arts (1930–1931) 50
- Папета Сергій. Климент Редько і його автобіографічна повість
«Зіниці сонця»**
Papeta Serhii. K. Redko's Autobiographical Story «The Apples of Sun's Eyes» 81

<i>Редько Климент. Зрочки сонця. Автобіографіческа́я повесть</i> Искусство и гражданская война (Глава 18)	
<i>Redko Klyment. «The Apples of Sun's Eyes». The Autobiographical Story</i> Arts and Civil War (Chapter 18)	82

ПОДІЇ

Events

<i>Гончаренко Максим. До 100-річчя виходу праці Вадима Щербаківського</i> «Архітектура у різних народів і на Україні»	
<i>Honcharenko Maksym. To the Centennial Anniversary of Vadym Shcherbakivskyi's</i> «Architecture of Different Nations and in Ukraine»	131

ПРО АВТОРІВ

<i>Information About Authors</i>	140
--	------------

ВИПРАВЛЕННЯ

<i>Correction</i>	141
-------------------------	------------

УДК 141.2 Сковорода

ГЕРМЕТИЧНИЙ ДИСКУРС ГРИГОРІЯ СКОВОРОДИ

Ігор Юдкін-Ріпун

Запропоновано новий підхід до витлумачення спадщини Г. Сковороди як продовжувача новолатинської літературної традиції та представника містичних світоглядних течій, зокрема герметизму, ісихастики, що пов'язані з ідеями Оригена, а також сарматизму.

Ключові слова: квієтизм, оригенізм, платонізм, психомачія, теократія, віталізм, спіритуалізм, герметизм.

An approach to the legacy of H. Skovoroda is suggested as a continuator of new Latin literary tradition and the representative of mystic mental trends, such as hermetism, isikhastics and, partly, sarmatism, that were rooted in the circle of the ideas of Origenes.

Keywords: quietism, origenism, Platonism, psychomachia, theocracy, vitalism, spiritualism, hermetism.

Історіографія досліджень спадщини Григорія Сковороди демонструє цікаву закономірність: з тих зареєстрованих 2200 позицій, в яких згадується ім'я мислителя, до початку ХХ ст. з'явилися лише перші дві сотні, натомість вихід першої сотні з основного двотисячного масиву, ознаменованої такими іменами, як Д. Багалій, В. Ерн, М. Сумцов, припав на період до 1914 року, ще одна сотня вийшла друком до появи вікопомних праць Д. Чижевського 1941–1942 років. Згодом інтенсивність публікацій стрімко зросла: вже під кінець 1960-х років з'явилася перша тисяча, тобто трохи більш як за чверть століття праць стало стільки ж, як за попередні майже півтора століття. Академічне видання творів Г. Сковороди 1973 року збігається з середньою наведеного переліку, отже, в останній третині ХХ ст. позицій було більше, ніж у попередні періоди¹. Така динаміка числових показників добре відома в статистиці під назвою так званого експоненціального зростання. Явища лавиноподібного зростання, позначені самостійним, автоматичним прискоренням, властиві ланцюговим процесам, зокрема пізнавальним процесам, за яких розв'язання однієї загадки породжує кілька нових. Незважаючи на те що творчість Г. Сковороди ретельно досліджували найавторитетніші дослідники су-

часності, інтерес до нього не меншає, а це свідчить, що постають нові питання.

Зрештою, наукове зацікавлення «сковородіяною» зумовлене також суто едиційною проблематикою. Досі бракує вивіреного видання творів, що ускладнює їх тлумачення, до того ж не лише з причин орфографічних ляпів. Л. Ушкалов, склавши перелік лише деяких найістотніших помилок академічного видання 1973 року, що зайняв понад 10 сторінок, подав такі заміни, що цілковито змінюють сенс висловлювання: «слово» замість «олово», «наших» замість «ваших», «тень» замість «день»². Додамо, що не можна було б називати докладними й наявні досі українські переклади латиномовних текстів Г. Сковороди, які «зробив П. М. Пелех у 1944 р. для ювілейного не виданого збірника “Пам'яті Г. С. Сковороди”»³. Від точності перекладу тут істотно залежить витлумачення світоглядних висновків з того чи іншого висловлювання. Тож видається доречним особливо увиразнити те актуальне завдання, що накреслив Л. Ушкалов: «...заслужують на пильну увагу питання щодо зв'язку Сковороди з центрально- та західноєвропейською літературною і філософською традицією XVI–XVIII ст. (закордонна мандрівка Сковороди та її наслідки для світогляду філософа...)»⁴. Зазначена

тут біографічна обставина, а саме – перебування понад п'ять років у країнах дунайського регіону, залишається справжньою «незною землею» в історії формування «сковородинства» як світогляду, а між тим її безпосередні наслідки та далекі рівнобіжники аж надто очевидні. Чи не випадково одразу після повернення з цих країн виникає той загадковий конфлікт із переяславським єпископом Іваном Козловичем, наслідком якого стало зникнення створеного Г. Сковородою систематичного курсу поетики? Адже пов'язані, очевидно, з рештками цього курсу сліди (дві сторінки так званих *excerpta philologica* (філологічних виписок)⁵), містять вельми промовисте повчання – *exserpendum esse legentibus*⁶ (читаючим слід виписувати), що спрямовує на коментування текстів. Саме таке спрямування реалізоване у центральному поетичному творі Г. Сковороди, досліджуючи який, часто згадують першу половину його назви «Сад божественных пѣсней», забуваючи про те, що стоїть далі: «прозябшій из зерн священного писанія»⁷. Вжитий тут дієприкметник від багатозначного давньоукраїнського дієслова *прозябати* зі спеціальним значенням «проростати» є ключем до розуміння захованого в піснях сенсу. Уже в епіграфі до 3-ї пісні наведено промовисту цитату з книги пророка Ісайї: «Кости твоя прозябнут яко трава и разботѣют»⁸.

Пісні Сковороди – це взірці духовних пісень, що становили типовий атрибут паралітургічної культури, властивої європейській традиції, з якою вочевидь був обізнаним їх автор, але натомість були неприйнятні для такого носія православної ортодоксії, як Іван Козлович. Як зазначала дослідниця цієї культури, можна виділити «дві гілки української духовної пісенності – паралітургічну та позалітургічну»⁹, серед яких «за православною традицією використовувалися лише позалітургічні пісенні твори»¹⁰. З огляду на своєрідність конфесійної ситуації, Г. Сковороду можна розглядати як попередника творців кодифікованого зібрання українських духовних пісень – славетного «Богогласника», що вийшов у Почаєві через сорок років після початку роботи Г. Сковороди над «Садом»¹¹. Відтак стика-

ємося з відомою ситуацією, коли «українська паралітургічна пісенність, завдяки обрядовому чиннику, створила об'єднуючу ланку між українською та європейською духовно-пісенними традиціями»¹², оскільки тепер і «православні охоче користалися паралітургічними пісенними творами українських авторів»¹³. Пісні Сковороди – це також своєрідний проект розвитку паралітургічної культури, що мала б «прозябати», за висловом самого автора, тобто проростати з коментування, розгортання основних тез сакрального тексту. Автор постає тут свідомим свого покликання до місіонерського посланництва.

Промовисті слова, якими відкривається створена найраніше (1753) вітальна пісня (№ 26) із «Саду» на честь прибуття до Переяслава нового єпископа Івана Козловича: «Постѣшай, гостю, постѣшай»¹⁴. Для ортодоксії, де поспіх завжди засуджувався, висування такого дієслова на вихідну позицію може розцінюватися лише як риторичне зухвальство. Не менш гучне звернення в останній строфі цієї пісні: «Христе ... будь йому оригінал»¹⁵. Вжитий тут термін *оригінал* несе виразні сліди західного впливу: саме в 1750-ті роки воно почало набувати статусу своєрідного стилістичного маркера народжуваного європейського сентименталізму, тож у Г. Сковороди його використання виявляється напрочуд сучасним і суголосним цій тенденції. Водночас сенс цього терміна як позначення архетипу, прообразу засвідчує неоплатоністичні контакти автора. Оскільки оригінал передбачає наслідування, то в даному контексті маємо очевидну вказівку на «*imitatio Christi*» (наслідування Христа), а цей мотив спонукає до споминів про одного з найпопулярніших містиків Томаса Кемпійського, автора відомого трактату під такою ж назвою. У прощальній пісні (№ 25) до від'їзду Гервасія Якубовича (1758) згадується промовиста реалія – «око», що сидить «високо»¹⁶. Подібний образ Божого ока також належить до типових атрибутів містичних традицій, неприйнятних для ортодоксії. Про те, що подібна реалія не випадкова в пісенному контексті, свідчить ще одне вживання характерної

риторичної фігури. Автор зичить: «коні / Та несуть як по долонѣ»¹⁷. Порівняння землі з долонею (так само, як з обличчям) несе печатку давніх уявлень, сумнівних з точки зору ортодоксії. Найпопулярніша з пісень Сковороди (№ 10) «Всякому городу...» має латинський епіграф «*solum curio feliciter mori*»¹⁸ (лише про те дбаю, щоб щасливо померти), вільно перетлумачений у пісенному рефрені «*как бы умерти мнѣ не без ума*»¹⁹. У пісні, спрямованій проти «бїса печалї» (№ 24), Горацій іменується «римським пророком»²⁰ – це несумісне з ортодоксією висловлювання. Тут же автор закликає: «Будьмо тим, що Бог дав, радї»²¹, що цілком відповідає популярному в Європі стоїцизму, але неприпустимо для ортодоксії, яка вимагала постійного каяття. Нарешті, у завершенні перших 28 пісень (ще дві було дописано значно пізніше, після завершення циклу) автор навів ключову формулу августиніанства: «*tollo voluntatem propriam et tolletur infernus*»²² (усунь власну волю і відсунеться пекло), однак ця теза належить до характерних надбань західної думки (так само, наприклад, як уявлення про чистилище), неприйнятних до східної ортодоксії.

Водночас схожі погляди сповідували представники містичної течії так званої ісихастики (дослівно в перекладі з грецької – культу мовчання), зокрема сучасник Сковороди (їхні дати життя і смерті збігаються) та співвітчизник Паїсій Величковський – нащадок видатного барокового поета Івана Величковського, ушавлений як перекладач антології патристики «Добротолубїє». Хисткій і непевній волі окремої людини він протиставляв Божу благодать, своєрідно перетлумачуючи августиніанівські традиції у відродженому ісихастичному русі. За його концепцією розрізняються діяльний (нижчий) та споглядальний (вищий) модуси існування, так що «дѣяніе есть восходѣ к видѣнію»²³. Коли діяння спрямовується людськими «самовластієм и проізволенієм», то видіння, навпаки, дарується лише Божою «благодатію»²⁴. Така суголосність августиніанства та ісихастики, відбита в рівнобіжності думок сучасників Сковороди і Величковського, знаходить

відгомін і в ширшому світовому контексті: саме звідси виведено відому формулу з «Духовних вправ» Ігнація Лойоли про необхідність усунення власної волі для прийняття волі Божої. Отже, у центральному поетичному творі Г. Сковороди можна виділити найпомітніші, акцентовані самим автором твердження, несумісні з ортодоксією, натомість цілком суголосні сучасній європейській фразеології та стилю мислення.

Подібне спостереження промовляє на користь «окциденталізму» Г. Сковороди ще й тому, що через століття після його європейської подорожі подібні результати спостерігаються від перебування М. Гоголя в Римі. Відомо, що «Мертві душі» він написав там, проте саме обставини створення цього шедевра вкриті таємницею. Як наголошував П. Михед, саме в Римі мали місце «його зустрічі та бесіди з членами польського товариства “з-мервих-встанців”»²⁵, – тобто представниками так званого ресурекціонізму, духовно-релігійної течії, сама назва якої навіювала мотиви твору. Звідси виведено «гоголівське апостольство, яке, в традиції католицизму, не виглядає чимось претензійним»²⁶. З урахуванням такого далекого рівнобіжника можна твердити про певну схожість творчих шляхів Г. Сковороди і М. Гоголя, а відтак робити інтерполяцію щодо наслідків безпосередніх контактів з Європою. Коли для М. Гоголя мотиви апостольського посланництва та відродження «померлих душ» були предметом аргументованої дискусії, то не менш відверті, акцентовані самим автором в одному з провідних своїх поетичних творів, прояви західної орієнтації Г. Сковороди мали б слугувати вагомим чинником для витлумачення цілого доробку. Зрештою, наскільки прийнятною була для Івана Козловича та зникла поетика, коли в творі, написаному як практична реалізація її теоретичних положень, виразно проголошено тези, несумісні з ортодоксальними поглядами?

Крім того, тема взаємин з ортодоксією в Переяславі підводить до ще одного цілком темного місця – питання «Сковорода і Коліївщина». Збереглося одне вельми істотне свідчення – власноручний лист польського короля Яна Собеського до польсько-

го посла в Петербурзі від 23.02.1769 року (вже після придушення повстання), де стверджувалося дослівно таке: «Всі гайдамаки ... кажуть, що саме ємісари єпископа переяславського примушували їх вірити, що ніби Польська Україна віднині належатиме імператриці, і що її воля була – знищувати все, що не є грецько-руської релігії»²⁷. Поряд із Мелхіседеком Значко-Яворським, ігуменом Мотронинського монастиря (між 1753 та 1768 роками), роль якого як натхненника повстанського руху загальновідома, бачимо вказівку на Переяслав як на провідне вогнище повстання. Загальновідомо, що Г. Сковорода постійно спілкувався з речниками переяславського єпископату, до того ж, не лише конфліктував (як у випадку з його зниклою «Поетикою»), але й писав вітальні пісні, що свідчило про його незаперечну причетність до того, що відбувалося там у зв'язку з підготовкою повстанського руху – принаймні до його від'їзду до Харкова 1759 року або до запрошення до Харківського колегіуму в рік Коліївщини (1768). Існує також інший аспект проблеми «Сковорода і Коліївщина»: відомо, що саме Харківщина була одним із теренів, де поширився повстанський рух, незважаючи на її віддаленість від Черкаського вогнища, та більше того, документи засвідчують виразну національну спрямованість повстання: так, у протоколі допиту повстанців, складеному саме в Слобідсько-Українській канцелярії в Харкові у 1771 році, зауважено щодо повстанців, що один «говорить по-черкаський»²⁸, інший «говарит пространно по-черкаску»²⁹, ще про одного зазначено, що він «говорит просто по-черкаський»³⁰. Інакше кажучи, самі кати підкреслювали мовну відмінність своїх жертв. Якою ж була позиція Г. Сковороди серед виру подій в його найближчому оточенні, з урахуванням того, що, як писав про нього його найближчий приятель Михайло Ковалинський, він «любил всегда природный язык свой»³¹?

Водночас слід зважити й на те завдання, що визначив Ю. Шевельов (Шерех), зазначивши, що «треба звільнитися від романтичних народницьких ілюзорних уявлень про Сковороду як народного філософа»³². Реалістичній оцінці творчості Г. Сковороди,

здається, допоміг би аналіз його найбільшого латиномовного корпусу – листів до М. Ковалинського, написаних саме в критичний період його творчого шляху в 1762–1764 роках. Позаду вже були перебування в Європі, згаданий конфлікт з єпископом, перехід від теоретичних настанов зниклої теоретичної поетики до їх реалізації в написанні «Саду», невдалий досвід учителювання в с. Ковраї у поміщика Томари, нарешті, сновидіння в день Катерини 07.12.1758 року, в якому світ постав як місце людоджерства. Попереду – рік Коліївщини, коли йому випала нагода викладати в Харківському колегіумі, та остання чверть століття життя, коли з'явилися всі відомі тепер філософські твори. І от у цей поворотний період свого життя Г. Сковорода постав у шатах новолатинського письменника, хоча саме на цей аспект творчої біографії, коли формувалися основи філософського вчення, дослідники майже не звертали уваги. Проблема «Сковорода як новолатинський письменник» взагалі ще не розглядалася в літературі, незважаючи на те, що його ж власні тексти рясніли посиланнями саме на імена представників новолатинської літератури – від добре відомого мислителя ренесансного XVI ст. Еразма Роттердамського, який у листах іменується «нашим Еразмом»³³, до цілком забутого нині Марка-Антуана Мюре, автора латиномовних трагедій, так званого ерудита того ж таки XVI ст. Але особливо цікаві листи своєю цілковитою суголосністю з культурою того, що Е. Курціус визначив як «латинське середньовіччя», коли «пересічна людина знає, що є дві мови: народу і людей вчених ... Навіть народномовні вірші перекладаються латиною»³⁴. Створення докладних коментарів до листів – справа прийдешнього, та вже виявлення деяких деталей, дивовижно схожих з мотивами культурного коду «латинського середньовіччя», дозволяє по-новому дивитися на питомі джерела самого феномену «сковородинства».

Насамперед ідеться про розрізнення «vita activa / vita contemplativa» (практичного та споглядального життя). Саме на значення споглядальності звертав увагу ще В. Петров (Бер – Домонтович)³⁵, коли

фактично порівнював «сковородинство» із сучасним йому індійським «ґандійством», що набирало тоді розмаху. В європейському контексті схожість до цих уявлень виявляє так званий квієтизм – течія в містицизмі, що визначала першість споглядального стану (лат. *Quiēs* – супокою, звідки назва цієї течії). На думку Д. Чижевського, який припускав можливість питомого джерела сковородинського світогляду, вихідним моментом була платоністична ідея «обоження» (за його термінологією), тобто уподібнення Богові, натомість «шлях “обоження” є парадоксальний шлях “пасивної активності”»³⁶. Тлумачення такого шляху до супокою саме в платоністичному ключі дається взнаки в тому, що «парадоксія, до якої Скворода загострює своє розуміння спокою та миру, полягає в тому, що ... “святкувати суботу” – бути “свпіврозп’ятим” із Христом»³⁷ (зокрема у дусі наслідування Христа за Томою Кемпійським). Показово, що «Скворода подає цілу низку майже “квієтичних” формул»³⁸. Більше того, навівши цитату одного з представників тогочасної містики, Д. Чижевський констатував: «Ці речення майже дослівно зустрічаємо в Сквороди»³⁹. Квієтичний парадокс Сквороди виявляється в тому, що споглядальність супокою постає не як бездіяльність, не як самоусунення від лиха, а навпаки – як випробування стражданнями: «Спокій ... можна осягнути лише на шляху самоприниження»⁴⁰. І саме тут виявилися точки сходження західного квієтизму та східної стратегії пасивного опору або громадянської непокори, що пов’язувалася з іменем Махатми Ґанді, під керівництвом якого Індія звільнилася від колоніальної залежності.

Основу такої стратегії становить так звана «сатьяґраха» (впертість у істині). Та саме таке формулювання в контексті платоністичних поглядів знаходимо в листі Г. Сквороди до М. Ковалинського, написаному на день «головосіки» – 29.08 (11.09 за новим стилем) 1763 року (лист № 51 за академічним виданням)⁴¹: «...usque adeo verum illud est, quod dixit Plato, nullam rem auditu jucundiores esse, quam veritatem»⁴² (наскільки ж вірне те, що сказав Платон:

немає нічого приємнішого, щоб почути, як істину!). Засвідчена тут платоністична оцінка істини як найвищого добра, що належить також до витоків традицій софіологічного культу мудрості, була досить поширеним загальником сучасних Сквороді мислителів. «Не дурно ж наші барокові письменники з-посеред шести класичних “толкованій” філософії, що їх подавав “Діалектик” Івана Дамаскина ... особливо полюбують третє та останнє»⁴³, зазначав Л. Ушкалов, а вказані ним визначення виглядали так: «Философия есть размышление о смерти... Философия есть любовь мудрости»⁴⁴. Суголосність «любові до мудрості» та індійської «сатьяґраха» зрозуміла, але спільні софіологічні основи тут доповнюються ще й висновками, що ведуть до квієтизму. Зокрема Г. Скворода відверто визнавав покликання «воїна Христова» до боротьби (лист до М. Ковалинського від вересня-жовтня 1763 року, № 54): «Eja tyro Christi, gladies tibi cude! memento, / Militiam vitam hanc esse memento jugem»⁴⁵ (Воїне Христа, куй собі меча! І пам’ятай, пам’ятай, що це життя є військовим ярмом)⁴⁶. Таке «войовниче» покликання тлумачиться в Г. Сквороди парадоксальним чином – як витривалість до випробування стражданнями. В будь-якому разі йдеться не про якісь «мілітарні» альянзи, не про військові образи змагання чи то побороження ворожих сил у дослівному чи навіть переносному значенні. Сенс ужитого тут образу розтлумачується категорією так званої психоматії – змагання духу.

Про те, які саме «духоборчі» стратегії обрав Г. Скворода, допомагає збагнути його звернення до категорії «суга» (турботи, обтяження справами). Для квієтичної течії ця категорія мала першорядне значення, зокрема в контексті дискусій про звільнення від пристрастей – так званої апатії в сув’язі з проблемою аскетизму, у дослівному значенні – неушкодженості. Ця безпристрасність та неушкодженість досягалися не бездіяльністю, а навпаки – активним очищенням, позаяк душа «повинна діяти відповідно до своєї природи – жадати, бажаючи чесноти, гнівитися в боротьбі проти злих духів»⁴⁷, за характеристикою

дослідника теології Т. Шпідліка. Зрештою, Євагрій Понтійський, який увів до теології поняття апатії та посилання на праці якого не раз трапляються в текстах Г. Сковороди, сформулював у трактаті «Слово про духовне роблення» ключову тезу: «81. Любов є породження безпристрасності»⁴⁸ та, зі свого боку, «84. Границею духовного роблення є любов»⁴⁹. Усування пристрастей, таким чином, постає як передумова найвищої чесноти – любові. У Сковороди, зі свого боку, знаходимо стислий виклад у віршованій формі квієтичного тлумачення категорії турботи в листі до М. Ковалинського з кінця лютого 1763 року (№ 33).

Спокій подається як антитеза метафорі моря марнотного буття й порівнюється з утіхами музи: «*Quisquis at in pelagum convertit vela profundum / Quis timor exanimat? Quis jacet aestus eum? / Fortunate quater! Qui nunquam ingressus es altum / Si tibi docta quies, musa quieta placet*»⁵⁰ (Однак хто б ні повертав вітрила до глибокого моря, / який страх тамує його подих? Які хвилі штовхають його? / Вчетверо щасливіший ти, хто ніколи глибоко не вдавався, якщо тобі до вподоби мудрий спокій, спокійна муза)⁵¹. Саме такому спокою протиставляється марнота людських турбот, що відвертають душу від провідної мети самовдосконалення: «*Quid tibi cum curis? Curae sunt aspera spina. / Suffocant istae verba sacrata Dei. / Nec serit haec Christus, pelago nec praedicat alto. / Navigat in portu: hic, hic docet ille suos*»⁵² (Що тобі до турбот? Турботи – це шипи тернів. / Вони душать святі Божі слова. / Христос ні сіє їх, ні проповідує в глибокому морі / Він плаває в гавані, тут, тут вчить він своїх). Таким чином, відвернутися від «моря» марних турбот – таку стратегію личить обрати, за Г. Сковородою, воїнові Христа, але не для бездіяльного дозвілля, а саме для духовної борні – психоматії. Така теза про необхідність уникання «моря» заради збереження здорової душі виявляється дуже стійким місцем обраного корпусу текстів, про що свідчить ще один лист Г. Сковороди до М. Ковалинського від січня-лютого 1763 року (№ 30), де хвилі розбурханого моря подаються взагалі як місце загибелі душ: «*Neu Christus raucos*

*extractat fluctibus altis! / Neu quam permultos devorat unda maris! / ...Fluctibus involvit satanas et pectora cauta; / Quid de illis fit, quis cautio nulla viget?»*⁵³ (О, не багатьох Христос витягає з глибоких хвиль! О як багато більше пожирає морська хвиля! ... До сатанинських хвиль поглинаються і обережні груди; що ж стається з тими, хто не дбає про пильність?). Як бачимо, у сквородинській стратегії йдеться не про усунення від боротьби, а про застереження проти надмірної самовпевненості та зухвальства. Подібно до гандійської стратегії пасивного опору «нероблення» тут означає високу напругу духовної битви, для якої кується духовний меч та заради якої сіються Божі слова.

Крім того, безпосереднє тлумачення апатії подається в листі від березня 1763 року (№ 35), де взагалі застерігається проти ототожнення її з відстороненням від світу. Г. Сковорода вийшов за межі загальноприйнятого уявлення про хворобливість пристрастей як таких: «*Affectus est morbus animi*»⁵⁴ (афект – це хвороба душі). Афекти спричиняють хибні вчинки людини, тож, відповідно, їм протилежні спокій, відсутність пристрастей – це той здоровий стан душі, який бажаний та до якого слід прямувати: «... *saepe apud latinos ira, timor, cupiditas caeterique affetus motus nominantur. Fortunatus ille, qui motibus his vacuus est*»⁵⁵ (часто серед латинян гнів, страх, пожадливість тощо звалися поштовхами руху. Щасливий той, хто спорожнілий від цих порухів). Та водночас щасливий спокій аж ніяк не передбачає спорожнілість душі! Саме тут Сковорода висловлює міркування, що має ключове значення для розуміння його тлумачення квієтизму: «*Speras melius te cras victurum? Infirmaris. Ubi enim spes, ibidem timor, morbus etc. Ergo, inquis, cum stoicis postulas tu sapientem prorsus αλαθεα esse? Imo vero sic stipes erit, non homo. Restat igitur, ut ibi sit beatitudo, ubi moderatio non ubi affectuum vacatio*»⁵⁶ (Сподіваєшся кращого життя завтра? Захворієш. Адже де надія – там страх, хвороба і т. ін. Отже, скажеш, разом зі стоїками, що бути мудрим – це, одним словом, апатія? Більше того, так був би стовп, а не людина. Отже, залиша-

ється, що там блаженство, де угамування, приборкання [*moderatio*] пристрастей, а не їх відсутність). Саме ідея поміркованості, угамування пристрастей протиставляється стоїцизму. Зазначимо, що тут майже дослівно відтворено ту ж аргументацію, до якої вдавався один із засновників східної версії квієтизму – так званого ісіхазму, тобто культу мовчання Г. Палама, за яким «безпристрасність – це не умертвіння пристрасної сили душі, а її спрямування від гіршого до кращого»⁵⁷. Блаженний спокій мислиться Г. Сковородою як бажаний стан душі, що значно ближчий тому, як його витлумачував, наприклад, давній китайський мислитель Хун Цзичен у трактаті «Смак коренів»: «Спокій посеред спокою – це не істинний спокій. Лише коли осягнеш спокій серед руху, справді збагнеш його небесну природу»⁵⁸. Зрештою, майже в такому вигляді Г. Сковорода сформулював віршовану максиму в листі від жовтня 1762 року (№ 11): «*Strenua nos exercet inertia*»⁵⁹ (Нас гартує напружена бездіяльність). Саме знайдена тут формула «*strenua inertia*» – сповненого внутрішньої напруги, готового до миттєвої відсічі стану, яким визначається спокій за розумінням автора.

Духоборчі концепції Г. Сковороди підводять до питання про ставлення до чернецтва та до проблеми теократії загалом, що викликало непевність навіть у такого дослідника, як Д. Чижевський: «Коли Сковорода в раніших роках життя й говорить іноді про високу вартість чернецтва, то, може, лише через пропозицію його друзів стати ченцем прийшов він до свідомості, що цей шлях не для всіх можливий... Але Сковорода був ченцем у світі»⁶⁰. Варто зауважити, що Г. Сковорода накреслив цілу програму теократичного бачення суспільного устрою, яку подано в листі до М. Ковалинського від вересня-жовтня 1763 року (№ 52). Лист прикметний ще й тим, що в ньому наведено поширену цитату з уже згаданого Євагрія, присвячену чеснотам усамітнення. Це місце в листі цікаве ще й тим, що в ньому передбачено також згадані міркування М. Гоголя про своє апостольське покликання. Насамперед автор застерігає, що сам сенс слова чер-

нець «*christianorum vulgus male intelligit*» (християнський люд зле розуміє), а тому пропонує своє тлумачення суті чернецтва: «*Ego enim monachum summum Christi discipulum existimo, qui plane praeceptorum suo in omnibus similis est. Dices: at apostolus est major monacho. Fateor, sed tamen ipse hic apostolus non fit, nisi ex monacho, qui quamdiu se solum regit, est monachus, sin alios quoque incipit tum esse apostolus. Christus dum erat in solitudine μοναχος ην id est plane immaterialis*»⁶¹ (Щодо мене, я вважаю ченця найвищим учнем Христа, у всьому подібним до свого першоджерела. Скажеш, що апостол вищий від ченця. Згоден, та сам апостол стає собою не з кого іншого, як з ченця, який чернець, доки він править собою, та вже апостол, коли починає правити іншими. Адже Христос, доки був самотнім, був ченцем, тобто майже безплотним). Проголошення самого Христа ченцем, на нашу думку, усуває будь-які сумніви щодо ставлення Г. Сковороди до теократичної ідеї «*civitas dei*» – міста Божого, образом якого повинні бути чернечі громади. Більше того, вельми промовисте те пояснення, що подане до вжитого тут поняття безплотності: за Г. Сковородою, «*monachi dicti sunt angeli non quod extra corpus sint sed quod corpori in totum valedixerunt*»⁶² (про ченців говорять, що вони ангели не тому, що вони без тіл, але оскільки розпрощалися зі своїми тілами). Таким чином, перейнятий від Євагрія Понтійського мотив уславлення чернечого усамітнення подано водночас і як мотив піднесення до світу духів, звільнення від тілесних залежностей. Про те, що такі мотиви тут не випадкові, свідчить їх обґрунтування за допомогою посилання на відоме повчання: «*Summum caele et medium habebis*»⁶³ (бери найвище – матимеш середину). Інакше кажучи, ставиться вимога максималізму як умови забезпечення пересічного буття, і саме з цієї вимоги виводиться обґрунтування теократії.

Ці ж мотиви усамітнення та піднесення з такою ж аргументацією проводяться в попередньому (вже згаданому у зв'язку з ідеалом істини) листі від 11.09.1763 року (№ 51). Обравши день пам'яті Іоанна Предтечі як привід для обговорення теми досконалості

людини, Г. Сковорода розвинув думку про спіритуалізм як духовну основу суспільної влади як такої: «Si magnum est corporibus imperare majus certe animos moderari»⁶⁴ (Коли велика справа – панувати над тілами, то ще більша – втихомирювати душі). Прикметне тут звернення до поняття втихомирення, вгамування, поміркованості (у дієслові *moderari*, про яке вже йшлося стосовно приборкання пристрастей). Значення цього поняття автор підкреслив кількома рядками нижче, відособлюючи «temperantia mater castitatis»⁶⁵ (поміркованість – матір незайманості). Саме до цієї чесноти спрямоване усамітнення як основа чернечого життя, оскільки інакше «divina sapientia ... refugit impura membra velut fumum apes»⁶⁶ (Божа мудрість ... уникає нечистих членів, як бджоли диму). Саме як взірць ченця наводиться Іоанн Предтеча, який «in desertum abivit, quaeritans unice regnum Dei, nec de vestibu, nec de cibus collicitus, sciens non fore destitutos servos Dei, sciens luxum capitale hostem virginitatis ... sine qua nemo ad mysteria regni Dei admittitur»⁶⁷ (відійшов до пустелі, шукаючи лише царства Божого, не дбаючи про одяг та їжу і знаючи, що Бог своїх слуг ними не позбавить, знаючи, що розкіш – найбільший ворог незайманості, без якої ніхто не дістанеться до таїни Божого царства). І знову наведено провідний максималістський аргумент: «Summa carpiamus, ut saltem medium carpiamus»⁶⁸ (Беремо найвище, щоб взяти принаймні середнє). Можна додати, що мотиви усамітнення та піднесення в їх єдності проходять як лейтмотиви й через інші листи. Г. Сковорода закликав спрямовувати дух «ad illam rasem omnipotentem supereminentem»⁶⁹ (до того світу, що перевищує всякий розум) (лист від кінця березня 1763 року, № 42). У колі друзів «consultissimum ... arbitror parare amicos mortuos id est sanctos libros»⁷⁰ (найрозумнішим вважаю добирати мертвих друзів, тобто святі книги) (лист від 23.11/06.12.1762 року, № 19). Нарешті, ще один варіант докладного обґрунтування самотництва зустрічаємо в листі від кінця вересня 1762 року (№ 8): саме в такому стані «animus liber et omnibus atque expeditus»⁷¹ (душа вільна і від усього

відречена), саме тому «taedium altissimae solitudinis sancti homines et prophetae non modo tolerunt sed etiam inerrabiliter sunt delectati»⁷² (тугу найбільшого усамітнення святі й пророки не лише зносили але й непомірно тішилися нею). Більше того, саме усамітнення дало Г. Сковороді нагоду висловити ще одне визначення філософії як уміння «secum ipse morari ... secum ipse posse»⁷³ (бути в змозі залишатися на самоті з собою та розмовляти з собою). Інакше кажучи, тут уже філософія визначається як суто бароковий жанр солілоквиї – розмови з собою, внутрішнього монологу!

Отже, ідеї психомахії та теократії досить відверто й докладно розвинуто в латиномовному корпусі листів Г. Сковороди. Одне з питомих джерел цих ідей міститься в творах уже згаданого видатного представника патристики Євагрія Понтійського, з яким пов'язані витоки традицій квієтизму (у тому числі – в ісихастській версії). Прихильність до цієї традиції засвідчена в Г. Сковороді й тим, яке значення він надавав веселій вдачі як антитезі гнівливості. Саме Євагрій Понтійський висунув принципово важливі для характеристики християнських чеснот положення про неприйнятність суму, пригніченості, песимізму в трактаті «Думки»: «49. З усіх роздумів самі лише роздуми суму є смертельними для всіх інших роздумів»⁷⁴. Г. Сковорода так само засуджував такий настрій, пов'язуючи його з ваганнями, нерішучістю, сумнівами: «Ubi fluctuationibus cor intumet / Ibi nausea est et taedium»⁷⁵ (Де вагання проймають серце – там огида й нудьга) (лист від 07/20.07.1753 року, № 48). Те, що позначено широким за значенням словом *taedium* – нудьга, рішуче засуджено в листі від 09/33.07.1763 року (№ 2): «Ex nimio nascitur satietas, ex satietate taedium, e taedio aegritudo animi et quisquis ista parte laborat sanus dicendus non est»⁷⁶ (З надміру народжується пересиченість, з пересиченості нудьга, з нудьги хвороба душі, а хто тим зайнятий, не може вважатися здоровим). Навпаки, весела вдача становить не втіху, а обов'язок для вироблення належних чеснот: «Gaude in Deo, canta, ψαλλε, ambula, ut ego facio»⁷⁷ (Радій в Бога, співай, грай, гуляй, як я ро-

блю), закликав Г. Сковорода (лист від 29.11/12.12.1762 року, № 20). Більше того, приблизно у цей же час (в листі від 15/28.11.1762 року, № 18) висловлено дуже категоричну думку про те, що «*est enim laetitia vera valetudo bene compositi animi. At vero esse laetus non potest animus ubi quid vitii perpetratum est*»⁷⁸ (правдива радість є здоров'ям добре збудованої душі. Адже не може бути радісною душа, уражена гріхом). Так чітко окреслюється антитеза *taedium* – *laetitia* – нудьга – радість, що зіставляється з протилежністю вад і чеснот. У цій антитезі духоворча картина світу набрала завершеного вигляду, тому приборкання пристрастей постало насамперед як перемога над тим, що окреслюється як «світова скорбота» (нім. *Weltschmerz*), *taedium vitae* – нудьга життя або *dolor existientiae* – сум існування. Подібні настрої неприйнятні для «*tyro Christi*» (учня Христа), де саме усамітнення від марноти світу повинно бути джерелом радості.

Квієтична традиція, проте, становить не єдине питоме джерело такої картини світу. Серед інших імен слід назвати насамперед Климентія Олександрійського, Орігена та цілу течію так званого орігенізму (від імені останнього). За Д. Чижевським, «ціле уявлення про *αποκαταστασις παντων* – поворот створіння до Бога, як ми його знаходимо у Плотіна, Орігена, Еріугени, Еккарта, Сузо та Сковорода, має в собі й думку про обожнення людини»⁷⁹. Зазначимо, що тут перераховано імена засновників так званої містичної традиції християнства. Вчення про *αποκαταστασις* – повернення до Бога, а відтак і обожнення створіння, як відомо, передбачало, що «спасіння полягало в тому, щоб, не обмежуючи свободу створіння, ... поступово привести світ до загального відновлення»⁸⁰. Зокрема, розробляючи вчення про трійцю, саме Оріген «вперше вживає небіблійний термін єдиносутнісний, який згодом увійшов до никейського символу віри»⁸¹. Водночас слід зазначити, що згодом ортодоксія відмовилася від деяких ідей Орігена⁸², тому його спадщина перейшла на найнижчий щабель канонічної літератури: за Е. Курціусом, «до найнижчого розряду ... входять страсті мучеників,

життя святих – і Оріген»⁸³. Отже, маємо справу з найближчою до фольклорних традицій загальноєвропейською лінією «низової» містики, до якої органічно увійшов Г. Сковорода. Та особливо істотно те, що, за Е. Курціусом, Оріген «відновлює Платонову ідею про божественного деміурга, чиє творіння – досконалий мистецький твір»⁸⁴. Звідси у творчості Г. Сковорода походить наскрізна метафора моря марноти, ідея простоти Бога як антитези строкатій ускладненості світу, уявлення про людину як про мікрокосм, вчення про серце та особливо – думка про те, що «існує багато світів (тільки що Сковорода висловлює цю думку як можливу, а Оріген учить про це позитивно)»⁸⁵. Платоністичні ідеї в листах Г. Сковорода набрали вигляду своєрідно трактованого спиритуалізму. Насамперед дуже чітко проголошується: «*Christi doctrina nequidquam terrae est particeps sed tota quanta spiritualis est*»⁸⁶ (Вчення Христа жодною мірою не причетне до землі, а цілком духовне) (лист від вересня 1763 року, № 57). Відвертий відгомін платоністичних уявлень відчувається в елегічному зверненні у листі від 12/25.07.1763 року (№ 49): «...*neq mori mihi liceat quin tuam animi imaginem velut umbram umbra mecum auferam ... Sic corpore quoque liber, tecum per memoriam, per cogitationem, per tacitum dialogum sum futurus*»⁸⁷ (не вільно мені померти без того, щоб образ твоєї душі, як тень тінню, не відніс з собою... Так буду з тобою в пам'яті, роздумах, мовчазному діалозі). Ще виразніше платоністичні ідеї реальності світу тіней засвідчені в листі (від червня 1763 року, № 46), присвяченому тлумаченню прислів'їв: «*mihi umbra sufficit, sive titulis sive imago*»⁸⁸ (мені вистачить тіні або назви, або образу), стверджував Г. Сковорода, пояснюючи далі, що «*sic et hic umbra pro corpore, titulus pro re*»⁸⁹ (таким чином, і тут тень замість тіла, назва замість речі). Відтак сформувалася алегорична картина світу, де кожна деталь повинна вказувати на якусь сутність, свідчити про приховані за нею платоністичні ідеї. Саме таку рекомендацію тлумачення світу як безперервних повчальних прикладів (так званих *exempla*) пропонував Г. Сковорода для повсякденного життєвого

досвіду: «Praeterit te (exempli causa) ebrius, sic cogita: obtulit Deus tibi spectaculum, ut alieno periculo cognoscas, quam enorme malum sit ebrietas»⁹⁰ (Натрапить на тебе [для прикладу] п'яниця, тож думай: Бог надав тобі видовища, аби з чужого досвіду дізнався, яким неймовірним лихом є пияцтво) (лист від 01/14.12.1762 року, № 21). Тут уже чітко окреслено ориґенівська традиція алегоричного тлумачення світу як розгорнутої книги, фондована платонівськими ідеями заміщення речей та тіней.

Причетність до містичної традиції не вичерпує тієї інтерпретаційної проблематики, що міститься в самих лише латиномовних листах Г. Сковороди. Шифрована мова відчувається й у текстах, що лежать нібито далеко від філософських і теологічних питань, стосуючись суто суспільних справ. Дуже промовистим, а водночас – загадковим щодо суспільних уявлень можна вважати перший написаний 1764 року (на початку лютого) лист (№ 67), де йшлося про сподівання нового року. Г. Сковорода сповістив М. Климовського про дарунок (сир) і зичить: «Revoco te ad pileum, inquam, id est ελευθεριαν»⁹¹ (Закликаю тебе до шапки, тобто до свободи) – натяк на те, що в давній Греції вільні носили шапки. Далі знову нагадується про волю, тепер – у протиставленні до старого місця перебування: адресата автор бачить «...linquens exscrabilem terram Barbajanam et liberatus in povam»⁹² (...залишаючим прокляту землю Барбаянську і звільненим у новій). Проте ще більш знаменним видається додаток до листа, де автор вмотивував волю історично: «Diplomati Alexandri Magni involvi strenam, diplomate dato de libertate slavonicae olim genti, si credere fast est, quod optimum est omen»⁹³ (Подарунок я загорнув у грамоту Александра Великого, в грамоту, дану, коли тому доречно вірити, для вільності слов'янського люду, що є доброю ознакою).

Легенда про грамоту, даровану Александром Македонським слов'янам, відтворює провідні мотиви так званого сарматського міфу, покладеного в основу культури козацького або мазепинського бароко. Зокрема про цю легенду писав Феодосій Софонович – сучасник і товариш Лазаря

Барановича, аргументуючи нею відданість українських предків ідеалам волі та непридатність насильства для їх підкорення чужинцям, засвідчене словами Августа про марність зусиль такого підкорення (про «золоту вудку», потрібну для ловів риби, або про надто великі витрати для здобичі)⁹⁴. Уже той факт, що згадка про грамоту наведена як загальновідома річ та ще й у додатку до листа, засвідчує постійну присутність теми уславлення давньої «сарматської» волі в дискурсі оточення Г. Сковороди. Водночас цей додаток до листа залишив низку запитань без відповіді. Яким був той примірник грамоти (вочевидь, рукописна копія тексту, типового для козацьких літописів на кшталт цитованого твору Ф. Софоновича), до якого нібито загортав Г. Сковорода подарунок – сир? Чи не йдеться тут про фігуральний вислів, що посилався на відомі образи сиру з прислів'їв? Чому йдеться про сир як про заміну жертвовного ягня? І до чого тут добра прикмета (*omen optimum*), про яку згадується в листі? Та якими б не були припущення, свідченням цього залишається як обізнаність Г. Сковороди у сарматській тематиці, так і щира, без вагань прихильність до волі – провідного мотиву цієї тематики.

Сарматська тема, зі свого боку, є додатковим шифром для тлумачення сквородинської версії містичної традиції, який, поряд з уже згаданою ідеєю множинності світів, підводить до одного особливого напрямку цієї традиції. Йдеться про так званий герметичний корпус та герметизм, який, за висловом О. Лосева, становив «протиприродний, але історично необхідний сплав язичництва і християнства»⁹⁵. Вільна обізнаність Г. Сковороди в язичницькому «сарматизмі» дає підстави також вбачати прослідки такого «сплаву» в його творах, але є підстави також запідозрити значно глибші питоми джерела його думки.

Можна вказати на істотне спільне джерело Г. Сковороди з герметичними текстами – це символіка та емблематика, витлумачені як спадщина ієрогліфічних знаків: їх визнавав Еразм Роттердамський, вбачаючи в них зручне знаряддя універсалізації інакомовлень⁹⁶. Та істотнішими видаються ті паростки майбутньої філософії життя, створеної

вже в романтичну добу, що відчутні у герметизмі. «Живі істоти не помирають, а лише розкладаються. Це не смерть, а розділення складових частин»⁹⁷ – стверджувалося в 12-й книзі герметичного корпусу за тлумаченням його ренесансного інтерпретатора Марсіліо Фічіно. На схожі міркування натрапляємо в листах Г. Сковороди: «... arbor aevo ipsaque fortior est morte»⁹⁸ (... дерево з віком сильніше від смерті) (лист від 12/25.07.1763 року, № 49). Цілком несподівана в ортодоксії, але прийнятна в герметичному містичному контексті, думка в листі від 07/20.02.1763 року (№ 29): «Tempore coelo imo ipse Deo emitur»⁹⁹ (За час здобувається небо, навіть Бог). Вочевидь, йдеться не про блюзнірство, а про можливість із часом спокутувати гріхи, сама ж оцінка часу як найвищої цінності життя, що виводиться від стоїцизму, випереджає майбутні біологічні визначення. Зрештою, вчення про ерос, яке культивувалося у флорентійській платонівській академії, що була осередком герметизму – вчення, за яким «любовний шал ... є полум'ям чистої краси»¹⁰⁰, знайшов відгомін у вченні Г. Сковороди про любов як пізнання, провіщаючи майбутні романтичні та психоаналітичні концепції.

Та особливо виразно причетність до герметичного дискурсу зазначено в пантеїстичних висловлюваннях Сковороди. Одне з найпромовистіших свідчень такої причетності – у листі № 68 від лютого-травня 1764 року, де пантеїстичні тези є аргументацією до висновку про пріоритети самопізнання: «Si ubique Deus est, si in hoc vitro... est Deus, ... quid petis aliunde solatium et non ex te ipso, qui omnium creaturarum est optima?»¹⁰¹ (Якщо Бог є скрізь, якщо в цій склянці ... є Бог, ... пощо шукатимеш потіхи будь-де, а не в собі самому, який є найкращим створінням?). Сковорода проголосив так звану автогнозу – самопізнання як закономірний висновок з пантеїстичної доктрини. І нарешті, саме з герметичною традицією суголосне твердження про Нового Христа у листі № 70 від дня св. Михайла 21.11. 1764 року: теза про відому з багатьох містичних традицій здатність до постійного оновлення як властивість Бога аргументована тут тим, що люди покинуті Богом:

«Dominus enim tuus, licet est παλαιασ κατα ημερασ novus tamen est eo, quod paucissimis ac rarissimis insidet»¹⁰² (Адже Бог твій, якому личить днями старим бути, проте є новим, бо ж найменше і найрідкісніше де вселяється). Саме цьому Богові постійного оновлення протиставляються ті, ким «alius non novus sed vulgaris regit Χριστοσ ac nemini non communis licet totum probe mundum et colluviem hominum moderatur»¹⁰³ (інший, не новий, а звичайний Христос править, якому не для всіх спільним личить бути, а радше панує над всім світом та людськими покидьками). Привертає увагу стиль так званого гробіанізму, що змушує згадати інвективи Івана Вишенського. Цю загальну особливість стилю відзначив Л. Ушкалов: «Сковорода досить часто послуговується відверто “плотяними” образами, не раз украй грубими»¹⁰⁴. Та тут на додаток стилістичне зниження несе ще й аргументативну функцію. У подібному ключі витримано трактат Джордано Бруно «Вигнання тріумфуючого звіра», що належить до класики герметичної традиції. Подібні свідчення потребують спеціальної інтерпретації.

Таким чином, констатуємо, що Г. Сковороду слід розглядати як одного з представників загальноєвропейської новолатинської літературної традиції та досліджувати в одному ряді з постатями флорентійської академії – Петраркою та Еразмом Роттердамським, Ляйбніцом та Ейлером. У контексті цієї традиції варто шукати ключі до загадкових герметичних шифрів його творів. Уже наведені приклади засвідчують перспективність такого дослідження.

¹ Див.: Ушкалов Л., Вакуленко С., Євтушенко А. (укладачі). Два століття Сковородіани. Бібліографічний довідник. – Х., 2002. – 528 с.

² Ушкалов Л. «На риштованнях історії української літератури»: дещо про рецепцію нашої класики. – К, 2007. – С. 37, 38.

³ Іваньо І. Примітки. Коментарі // Сковорода Г. Повне зібрання творів у 2-х томах. – К., 1973. – Т. 2. – С. 523. Далі посилання на твори Г. Сковороди наведено за цим виданням, яке позначатиметься *Сковорода...*

⁴ Ушкалов Л. «На риштованнях...». – С. 36.

⁵ Тут і далі переклади зроблено автором.

⁶ Сковорода... – Т. 2. – С. 423.

⁷ Розглядаючи конфлікт між Сковородою та

Козловичем, Д. Чижевський наголошує: «...єдиний шлях до з'ясування питання, в чому саме полягали ті нововведення Сковороди, що так обурили Івана Козловича – в тому, щоб розглянути вірші Сковороди самі» (*Чижевський Д.* Українське літературне бароко. – К., 2003. – С. 130.). Далі розглядається система римування, неприйнятна для тогочасних консервативних уявлень, але не менше підстав для конфлікту містила також семантика віршів.

⁸Згадаймо їх ремінісценцію вже з цілком іншої епохи – у Б.-І. Антонича: «З твоїх кісток трава зростає...» (вірш «До істот з зеленої зорі», датований 18.05.1935 роком, з циклу «Зелена Євангелія»). Див.: *Антонич Б.-І.* Пісня про незнищенність матерії. – К., 1967. – С. 233.

⁹*Зосім О.* Західноєвропейська духовна пісня на східнослов'янських землях у XVII–XIX століттях. – К., 2009. – С. 38, 39.

¹⁰ Там само.

¹¹ Аналіз «Саду» як циклу духовних пісень, здійснений Д. Чижевським, доповнюється цінним зауваженням: «Не дурно ж один вірш Сковороди попав до “Богосланика”» (*Чижевський Д.* Філософські твори у 4-х т. – К., 2005. – Т. 1. – С. 367).

¹² *Зосім О.* Західноєвропейська духовна пісня... – С. 40, 41.

¹³ Там само.

¹⁴ *Сковорода...* Т. 1. – С. 83.

¹⁵ Там само. – С. 84.

¹⁶ Там само. – С. 83.

¹⁷ Там само. – С. 83.

¹⁸ Там само. – С. 470.

¹⁹ Там само. – С. 67.

²⁰ Там само. – С. 82.

²¹ Там само.

²² Там само. – С. 87.

²³ *Четвериков С.* Путь умного делания и духовного трезвения (старчествование архимандрита Паисия Величковского на Афоне и в Молдовалахии) // Путь. Орган русской религиозной мысли. – М., 1992. – С. 323.

²⁴ Там само.

²⁵ *Михед П.* Слово художнє, слово сакральне. – Ніжин, 2007. – С. 171.

²⁶ Там само. – С. 172.

²⁷ Гайдамацький рух на Україні в XVIII ст. Збірник документів. – К., 1970. – № 272. – С. 490.

²⁸ Там само. – № 307. – С. 546.

²⁹ Там само.

³⁰ Там само.

³¹ *Ковалинський М.* Жизнь Григория Сковороды. Писана 1794 года в древнем вкусѣ // *Сковорода Г.* Повне зібрання... – Т. 2. – С. 474.

³² Цит.: *Нахлік Є.* Пантелеймон Куліш. Особистість, письменник, мислитель. – К., 2007. – Т. 2. – С. 308.

³³ *Сковорода...* – Т. 2. – С. 224, 321.

³⁴ *Курціус Е.* Європейська література і латинське середньовіччя. – Л., 2007. – С. 36.

³⁵ *Петров В.* Теорія «нероблення» Г. Сковороди // Життя і революція. – 1926. – № 4. – С. 49–55.

³⁶ *Чижевський Д.* Філософські твори... – Т. 1. – С. 306.

³⁷ Там само. – С. 307.

³⁸ Там само. – С. 306.

³⁹ Там само. – С. 320.

⁴⁰ Там само. – С. 315.

⁴¹ Далі в дужках подано номери листів за виданням 1973 року (що позначається як *Сковорода...*). Датування листів наведено за оригіналом (старим стилем) з додаванням після скісної дати за новим стилем.

⁴² *Сковорода...* – Т. 2. – С. 310.

⁴³ *Ушкалов Л.* Українське барокове Богомислення. Сім етюдів про Григорія Сковороду. – Х., 2001. – С. 11.

⁴⁴ Там само.

⁴⁵ *Сковорода...* – Т. 2. – С. 310.

⁴⁶ Зазначимо, що в перекладі, поданому до видання листа, довільно змінено метафору ярма на вислів: «наше життя – це безперервна боротьба». Див.: *Сковорода...* – Т. 2. – С. 316.

⁴⁷ *Шпідлік Т.* Духовність християнського сходу. – Л., 1999. – С. 220.

⁴⁸ Творения Аввы Евагрия. – М., 1994. – С. 108, 109.

⁴⁹ Там само.

⁵⁰ *Сковорода...* – Т. 2. – С. 277.

⁵¹ У перекладі до видання листів у другому реченні додано «якщо ти не виходив у море». Див.: *Сковорода...* – Т. 2. – С. 278.

⁵² *Сковорода...* – Т. 2. – С. 277.

⁵³ Там само. – С. 273.

⁵⁴ Там само. – С. 282.

⁵⁵ Там само. – С. 282.

⁵⁶ Там само. – С. 282.

⁵⁷ Св. Григорий Палама. Триады в защиту священно-безмолствующих. – М., 2005. – С. 178.

⁵⁸ Подано за дж.: *Хун Цзычэн.* Вкус корней // Афоризмы старого Китая. – М., 1988. – С. 110.

⁵⁹ *Сковорода...* – Т. 2. – С. 238.

⁶⁰ *Чижевський Д.* Філософські твори... – Т. 1. – С. 317.

⁶¹ *Сковорода...* – Т. 2. – С. 313.

⁶² Там само.

⁶³ Там само.

⁶⁴ Там само. – С. 311.

⁶⁵ Там само.

⁶⁶ Там само.

⁶⁷ Там само.

⁶⁸ Там само.

⁶⁹ Там само. – С. 291.

⁷⁰ Там само. – С. 251.

⁷¹ Там само. – С. 230.

⁷² Там само.

⁷³ Там само. – С. 231.

⁷⁴ Творения Аввы Евагрия. – М., 1994. – С. 127.

⁷⁵ *Сковорода...* – Т. 2. – С. 303.

⁷⁶ Там само. – С. 219.

⁷⁷ Там само. – С. 253.

⁷⁸ Там само. – С. 249.

⁷⁹ *Чижевський Д.* Філософські твори... – Т. 1. – С. 305.

⁸⁰ *Мейендорф И.* Введение в святоотеческое богословие. – Минск, 2007. – С. 104.

⁸¹ Там само. – С. 107.

⁸² Зокрема, стали розрізняти категорії творіння та породження, а відтак і саме відновлення світу уявляти інакше: «Між трансцендентним, абсолютно іншим Богом та його творінням – нездоланне урвище» (Там само. – С. 108.).

⁸³ *Курціус Е.* Європейська література... – С. 522.

⁸⁴ Там само. – С. 620.

- ⁸⁵ Чижевський Д. Філософські твори... – Т. 1. – С. 233.
- ⁸⁶ Сковорода... – Т. 2. – С. 321.
- ⁸⁷ Там само. – С. 305.
- ⁸⁸ Там само. – С. 299.
- ⁸⁹ Там само.
- ⁹⁰ Там само. – С. 255.
- ⁹¹ Там само. – С. 335.
- ⁹² Там само.
- ⁹³ Там само. – С. 336.
- ⁹⁴ «Црь еще великий Александръ Макидонский даль славленомъ привилеї на паргамѣнѣ, золотом писаныи, въ Александрїи, ихъ имъ волности и землю подтверждаючи... Завше были волный и неусмиренный и в покою не сидячий словяне. Для того гды кесару Августу в которого црствѣ Хрстѣ Гдѣ народился радили воину поднести против славленомъ албо сарматом, бо и сарматами от Сармата славлене звалися, такъ на тоє цесарь Августъ отповѣдал: “Не пристоить мнѣ золотою удкою рыбы ловити” якобы рекль “Не хочу я болеи тратити ніжъ зыскати”» (Софонович Ф. Хроника з літописів стародавніх. – К., 1992. – С. 56).
- ⁹⁵ Лосев А. История античной эстетики. Итоги тысячелетнего развития. – М., 2000. – Кн. 1. – С. 289.
- ⁹⁶ Див.: Йейтс Фр. Джордано Бруно и герметическая традиция. – М., 2000. – Гл. 9. / Электронный ресурс: www.psylib.ua
- ⁹⁷ Там само. – Гл. 2.
- ⁹⁸ Сковорода... – Т. 2. – С. 305.
- ⁹⁹ Там само. – С. 271.
- ¹⁰⁰ Лосев А. Эстетика возрождения. – М., 1978. – С. 338.
- ¹⁰¹ Сковорода... – Т. 2. – С. 337, 338.
- ¹⁰² Там само. – С. 341.
- ¹⁰³ Там само.
- ¹⁰⁴ Ушкалов Л. Українське барокове Богомислення. Сім етюдів про Сковороду. – Х., 2001. – С. 164.

РЕЗЮМЕ / SUMMARY

Корпус латиномовних листів Г. Сковороди до М. Климовського становить цілісну пам'ятку теологічної думки. Виявляються ознаки традицій квієтизму (зокрема ісихастичної традиції) та оригенізму, теократичні проекти, духоборчі тенденції. Є підстави також шукати дотичності з традиціями герметизму як одного із джерел віталізму «філософії життя». Г. Сковорода постає як представник європейської новолатинської літературної традиції.

Ключові слова: квієтизм, оригенізм, платонізм, психомахія, теократія, віталізм, спиритуалізм, герметизм.

The corpse of the letters of H. Skovoroda to M. Klymovski written in Latin represents a whole entity that belongs to the monuments of theological thought. One can trace vestiges of the traditions of quietism (especially of its hesikhastic version), of origenism, of theocratic projects, of spiritual agonistic movements (the so called psychomakhia). There are also grounds to seek for mutual points with the hermetic tradition as the source of the vitalism of the philosophy of life. H. Skovoroda is to be regarded as a continuator of the new latin common European tradition.

Keywords: quietism, origenism, Platonism, psycomakhia, theocracy, vitalism, spiritualism, hermetism.

Корпус латиноязычных писем Г. Сковороды к М. Климовскому является целостным памятником теологической мысли. Обнаруживаются следы традиций квиетизма (в частности, исихастской традиции) и оригенизма, теократические проекты, духоборческие тенденции. Имеются основания также искать точки соприкосновения с традициями герметизма как одного из источников виталистической «философии жизни». Г. Сковорода предстаёт как представитель новолатинской литературной традиции.

Ключевые слова: квиетизм, оригенизм, платонизм, психомахия, теократия, витализм, спиритуализм, герметизм.

УДК 7.04+246.3(477)

УКРАЇНЬСЬКА ІКОНА ЯК СИМВОЛ КУЛЬТУРНОГО ЄДНАННЯ

Дмитро Горбачов

У статті висвітлено самобутні риси українського іконопису XIV–XVIII ст.

Ключові слова: європеїзація, ікона, готика, козацьке бароко, рококо.

The original features of the XIV–XVIII cent. Ukrainian icon-painting are elucidated in the article.

Keywords: Europeanization, icon, gothic, Kozak baroque, rococo.

Розбіжності між православним і католицьким мистецтвом

Своєрідність української ікони полягає в поєднанні православного з католицьким, візантійського із західноєвропейським. Це зумовлено історичними обставинами. Адже після Рюриковичів стародавніми українськими князівствами з XIV ст. керували західноєвропейські можновладці, такі, як польсько-литовські Ягеллони, французькі Анжу й Валуа, шведські Вази, германські Габсбурги. Це типова ситуація для Середньовіччя з його глобалізмом. Відтак українська молодь мала можливість масово навчатися в західних університетах. Звідти вона запозичувала схоластику, ренесансний гуманізм та бароковий містицизм. Усе це впливало й на православ'я, до якого додавалися також і католицькі вчення. Наприклад, готичний аскетизм поєднувався з візантійським ісихазмом, а відродження грецької античності в Західній Європі було пов'язане з православною Грецією – Візантією, де античних філософів завжди цінували. Недаремно Софроній Почаський у «Євхаристіоні» XVII ст. казав, що «з поганських наук латво учинити християнську науку». Золото, здобуте грецькими та римськими язичниками, залишиться золотом і в християнському храмі, – пояснював український богослов Григорій Сковорода.

Між православними й католицькими релігійними художниками існував своєрідний розподіл праці. Кращими живописцями

Європи в середні віки вважалися православні, а католики беззаперечно домінували у скульптурі. Православні орієнтувалися на містичність у мистецтві, «відвертаючи мисль свою од усього тілесного, земного і скороминущого», як писали в рекомендаціях для іконописців. Ішлося про зображення «горнього» світу, де все не таке, як на Землі. Католики дедалі більше орієнтувалися на земний досвід, уводячи до мистецтва земні пейзажі, різноманітні життєві ситуації, різні людські обличчя, пози, одяг. Православне мистецтво упродовж тривалого часу орієнтувалося на ідеали монахів, католицьке – на досвід багатьох верств населення, від королів до селян. При цьому католицька культура втрачала в царині містицизму, а православне мистецтво ставало занадто канонізованим.

Готика

У XIV–XV ст. з'явилися перші ознаки неприхованої європеїзації українського мистецтва. Художники Західної Волині на польській Люблінщині (Холмщина) перейняли готику. У таких іконах, як «Юрій Змієборець» (Національний музей у Львові і Національний художній музей України (Київ)), площинні обриси мають багато гострих кутів і асоціюються з терновим вінцем. Митці вживають червоний (копір мучеництва), який ніби палає, та чорні барви, що нагадують про пекельну бездонну темряву. Цим готизовані ікони істотно відрізняються від врівноважених, гармо-

нійних і пластичних форм живопису доби Київської Русі.

При дворі короля Ягайла працював волинський майстер Андрій Русин. На теренах Польщі він бачив багато готики. Західні майстри цього стилю робили наголос на земних стражданнях Господа і прискіпливо зображали реальні прикмети його земного життя. Такий реалізм також був властивий майстру Андрію. Це можемо помітити у його настінних розписах Королівської каплиці в Любліні.

У православних церквах Люблінщини зберігалися ікони не лише Андрія, але і його учнів. Один з них є автором «Георгія Змієборця» із села Звижні. Місто тут зображено як західноєвропейський замок з вежами, флюгерами, лицарями в залізних обладунках. Це було порушення православних традицій, бо зазвичай на іконах будь-яке місто зображалося як умовний архітектурний павільйон, запозичений з декорацій давньоримського театру.

Проте європеїзації довгий час чинили спротив монастирські художники Східної Волині, що сповідували візантійський стиль, віддавали перевагу чистій духовності, уникали зв'язків із земними враженнями, а католицьким впливам протистояли. Своїх галицьких і холмських колег вони називали «загранічники», бо ті жили на українських землях, що належали до Польщі, а Волинь з містом Луцьк була під юрисдикцією Литовської Русі. Канонічне мистецтво підтримували меценати – православні князі Східної Волині: Острозькі, Вишневецькі, Гольшанські та ін. У поширених на Волині іконах «Спас у Славі» духовний космос передано через овали, трикутники – символи Бога, а також через символи євангелістів. Християнський космос перенасичено безтілесними Серафимами, які охороняють вхід до містичного сьомого неба. Нічого земного – все небесне! Проте спільний із Заходом «алгоритм» існує. Дух готики – витонченість, кольорова напруга, культ страждання – не минули українську православну ікону XV ст., у якій простежуємо перепад світлих і темних тонів, видовженість форм, різкий контраст червоних і зелених кольорів, стрімкі звиви тоненьких ліній.

Згаданий Андрій Русин у фресках для католицького короля Ягайла віддав належне готичному реалізму, але в іконах, як і належало за православним канонам, він відтворював лише позареальне, містичне. Такою є ікона «Сине Успіння». Апостоли на хмаринках, скерованих янголами, прямують до Єрусалима. За законами монтажу, порушуючи принципи єдності місця і дії, ті самі апостоли, схилившись над труною, оплакують зворушливо нерухому Марію. А поруч, однак в іншому просторовому вимірі, стоїть Ісус із немовлям – душею Богородиці. Єрусалим зображено так само нереалістично, у вигляді архітектурних павільйонів.

Ірреальний фіолетово-синій колір неба контрастує із золотим тлом. Червона китайка на ложі поруч із брунатним одягом небіжчиці є символом жалоби (коричневий колір означає терпіння).

У київському Національному художньому музеї України експонується ікона «Волинська Богородиця». Автор невідомий. Погляд Марії – напружений. Обличчя малого Ісуса – сумне й замислене, як у «старовіка». І хоч дбайливо обіймає Господа материнська рука, усе одно стане Він жертвою людської злоби. Червоний хрест над Його головою свідчить про Його мученицьку долю.

А «движки – пробіли», які як спалахи збагачують ікону, означають, як пояснювали стародавні богослови, світло небесне, яке виринає з глибин сердечних і очищає душу й мозок.

Автор «Волинської Богородиці» був не єдиним видатним художником на Волині. Волинська школа мала тоді славу від Новгороду (на Півночі) до Мазовії (на Заході) – у всій Києво-Литовській митрополії. Луцьк уважали другою після Вільнюса столицею Литовської Русі, центром українських князівств.

Ренесанс

XV–XVI ст. в Європі – це час приділення особливої уваги темі земного раю, життя без страждань, наповненого насолодою та душевним спокоєм. Учені тієї доби – гуманісти (від слова *humanitas* – у значенні «освіченість», а не «гуманність») запо-

зичили цю ідею у давньогрецького філософа Платона. Україна, яка належала до Речі Посполитої, взяла участь у гуманістичному русі, молодь вчилася в західних університетах, до Львова приїздили вчені з Італії та Німеччини, українець Юрій Дрогобицький вчив у Кракові астрономії молодого Коперника. У цьому ж місті писав латиною відомі в усій Європі анти-турецькі філіппіки Станіслав Оріховський. Своїм італійським друзям він розповідав: «Моя Русь лагідна, спокійна, врожайна. Вона має великий потяг до літератури грецької і латинської»¹.

Православна ікона також зазнала гуманістичного впливу. Це засвідчує «Красівська Богородиця», знайдена в галицькому селі Красові. Вона відрізняється від напружено-трагедійного «Синього Успіння» Андрія Русина своїм гармонійним ладом. Замість гострих ліній присутні плавні овали й параболи, які надають іконі радісного настрою. Немовля-Ісуса зображено з високим чолом, він схожий на філософа, який збагнув таємниці небуття та виборів безсмертя. Обличчя Матері Марії дихає спокоєм. Вона не докоряє, як у «Волинській Богоматері», не оплакує долю Сина, як в «Оранті» Алімпія. Адже у світі душевної рівноваги не плачуть і не сміються, а розмірковують про гармонію духу й тіла (як у філософській академії Платона). Коричневий колір в іконі домінує: то темнішає, то стає більш рожевим. Він ніби заколисує глядача. І тому забувається, що цей колір в іконописі символізував «страдницьке терпіння».

Італійці перенесли художні ідеали «рівності пропорцій» та олімпійського спокою й до Москви. Місцевий іконописець Діонісій, співпрацівник італійського архітектора Арістотеля Фіораванті, розбілював барви для зняття кольорової напруги, креслив прямі лінії і до міліметра дотримувався симетрії в композиції. Як і його сучасник Леонардо да Вінчі, він не випускав із рук лінійки та циркуля, прагнучи досягти правильної геометричної форми у своїх творах. Ренесансні впливи в Москві були явищем епізодичним унаслідок вираженої на офіційному рівні ворожості до католиків. Тоді як у Речі Посполитій вірні грецького

й римського обрядів іноді причащалися у конфесіях одне одного. І навіть більше: часом релігійні картини західних майстрів ставилися до православних іконостасів.

У 1920-х роках у Троїцькій церкві Києва перебував диптих Кранаха старшого «Адам і Єва» (пізніше проданий західним колекціонерам)². Щоправда, він містився у притворі, а от інша картина «Адам і Єва» нідерландського художника XVI ст. Якоба Савері молодшого, розміщена в пределлі Березнянського іконостаса XVIII ст., мала вигляд ікони. Саме так вона описується й тепер, коли частина Березнянського іконостаса опинилася в київському Національному художньому музеї України. В експозиції цього музею вона й досі помилково анована як твір українського художника XVIII ст. Ця помилка пов'язана з подібністю технік твору Якоба Савері (олія на дошці) та ікон XVIII ст. Нідерландський твір, до речі, обрамлено прекрасною різьбою з позолотою роботи українських майстрів. Але ознаки традиції нідерландського живопису в «Адамі і Єві» очевидні. Спеціаліст у жанрі «парадіз» (як і Ян Брейгель Оксамитний, а також Якоб Савері старший), Я. Савері молодший зобразив райських тварин під впливом Ієроніма Босха.

В Україні також були іконописці ренесансного напрямку. Автор ікони «Св. Миколай з житієм» (тобто з біографічними епізодами святого) XVI ст. висвітлює колорит: червоне стає рожевим, зелене й синє – відповідно світло-зеленим і світло-синім. Обриси постаті прокреслено прямими лініями (а не звивистими, як у готиці). Овали перетворено на кола, світлові спалахи відсутні. Справжній райський спокій!

Чітко накреслені й гармонійно розташовані хрести на ризі Миколая створюють цікавий оптичний ефект: як хрести сприймаються також інтервали. Така ілюзія тепер називається «оп-арт».

У колекції Ігоря Понамарчука є ікона із зображенням Праматері Єви. Своєю красою вона нагадує античну скульптуру Венери Медицейської з її відомим жестом цнотливості. Як не схожа вона на стражденну, худющу, прикриту розпущеним волоссям Єву готичної доби!

Бароко

Європеїзація іконопису відбувалася пришвидшеними темпами з появою в Україні Києво-Могилянської академії. В основу її програми було покладено принципи викладання в єзуїтських колегіумах. Таких колегіумів було багато в Речі Посполитій (Польщі, Литві, Україні, Білорусі). У них навчалося чимало православних юнаків. Пізніше багато-хто з них став викладачем Києво-Могилянської академії, де читали філософію Платона та Аристотеля, латину, поетику, риторичку. Через цю Академію європейська культура поширилася й на інші православні країни (Сирія, Росія, Сербія).

Єзуїти у пропаганді католицизму, серед його переваг називали мистецькі здобутки Заходу. І європейські художники справді були геніями (Рубенс, Тінторетто, Ель Греко, Брейгель Мужичський). Перші три репрезентували аристократичну лінію, Брейгель – народну. Українські живописці засвоїли й застосували в православному й уніатському іконописі здобутки цих майстрів. Особливу симпатію викликав Ель Греко завдяки своєму грецькому, православному походженню.

Зразками для ікон уже є не візантійські зразки іконопису (так звані «подлінніки»), а гравюри-репродукції з творів західних майстрів. При цьому від візантійського залишилися такі ознаки: золоте тло, яке в західному мистецтві було вже давно забуте, неглибокий простір (через що шашечки підлоги не зменшуються в перспективі, а перетворюються на декоративний елемент, схожий на українську плахту; таких ікон багато в колекції І. Понамарчука), традиційна символіка кольорів (синій – християнська любов, червоний – мучеництво, зелений – учительство, рожевий і золотий – рай, коричневий – терпіння).

Але за доби бароко іконописці модернізували свій мистецький арсенал. Замість площинних людські постаті й обличчя стали об'ємними, так само як меблі й інші аксесуари (такий інтерес до об'ємності зумовив появу різьблених рельєфних ікон). І особливо важливим є те, що з'явився незнаний доти в православному світі реалізм: пейзажі, портрети державних і релігій-

них діячів, етнічне розмаїття. Як писав Іван Максимович:

Тисячі людських облич,
Різні всі напрочуд.
Те саме з бажаннями:
Не одного хочуть.

В іконах «Страшний Суд» до Христа ідуть усі народи світу: «ляхове, жидове, татаре, турки, волохи, фрязі». Усі в національному одязі й головних уборах.

Шедевром серед творів на цю тему є «Страшний суд» з Михайлівського Золотоверхого собору в Києві. Зображення апостолів, що перебувають у Раю, наближені до візантійської традиції, а от зображення пекла нагадує інфернальні картини голландця Босха і німця Шонгауера. У генні огненній біси сплелися навколо Сатани в якесь бородавчате гроно. Дістається тут найперше еретикам та іновірцям: ченцям-уніатам у чорних сутанах, рабинам у голландських жабо. Диявол виймає очне яблуко в магометанина – кров тече. «Кгваздаєт» грішників молотом відьма атлетичної статури. У творі зображено, як з пащеки пекла висунувся язик гріхів, на вузлах якого написано перелік великих гріхів: «гордість і величання, сребролюбіє, скупість, неситість, оклеветання, п'янство», гнів, лінощі, душоубство, олжа і блуд, перелюбство й немилосердя.

На берегах ікони зображено упокоєння злидаря: його душу приймає сам Господь. А також – смерть багатія, біля якого зловтішно танцюють чорти. Краще бути бідним і хворим, аніж багатим і здоровим – так вважали наші предки в далекому XVII ст.

У «пекельній частині» ікони художник використовує чорні й червоні кольори, важкі, криваві. А от райські сцени зображено золотистими лініями, світлими фарбами, серед яких домінує рожевий – колір райського смирення.

Догмати західного та східного богослів'я, відмінність між якими не значна, поєднано в іконі «Трійця» (з колекції І. Понамарчука): тут поряд розміщено дві композиції – Новозавітна і Старозавітна Трійця, які наче доповнюють одна одну. Католицький варіант (Новозавітна Трійця – Бог-Отець, Ісус із

Хрестом і Дух Святий у вигляді голуба) вирізняється конкретністю образів, а православний, старозавітний варіант (три однакові постаті янголів, що прийшли до праотця Авраама) демонструє односутність трьох особистостей Божества: Син «співвічний єдиносутній з Отцем і Святим Духом».

В іншій іконі цієї ж збірки – «Успіння Богородиці» – також оригінально синтезовано західне і східне. Хоча православної схеми композиції дотримано, але не цілком. Художника не влаштовує обмежена іконна просторовість, і він зображує Ісуса не поруч із ложем, як зазвичай у візантійській традиції, а високо в небі. Тіло Марії підносять на небо янголи, аби возз'єднати його з душею, що вже перебуває в раю. Про таке «роздвоєння» Марії прагматичний Захід уже забув, так само, як і про золоте небо, яке зображене на цій іконі. За законами земної перспективи, винайденої в західному живописі, янголи, віддаляючись, зменшуються в розмірі. У візантійському іконописі перспектива була іншою, зворотньою: при віддаленні персонажі й предмети збільшувалися, адже простір у православній іконі – вертикальний, а не глибинний, і, віддаляючись, персонаж наближався до Господа, набуваючи більшого значення, ніж він мав на Землі.

Утім, земний світ для іконописців тепер уже не лише зона гріха й диявольського свавілля. Вони відкрили присутність Бога не тільки на небі, але й на землі – у природі, яка навесні своєю красою нагадує передвічний Едем. Його нагадують також і людські стосунки, з яких доброта не зeszла. Але бароко застерігає також і від ренесансних мрій про досконалість, якої ніби може досягти освічена людина на Землі. Згідно зі світоглядом бароко така ідея є гріхом марнославія.

Культурна політика козацького уряду Гетьманщини позначена бароковим світобаченням: давні православні храми й монастирі модернізувалися, середньовічне мистецтво європеїзувалося. Меценати того часу – гетьмани, полковники – наймали для створення іконостасів тих іконописців, які були навчені по-західному. Художник Йосиф Іванович на замовлення Леонтія

Свічки, полковника І. Мазепи, малював ікони для Мгарського монастиря, розташованого поблизу Лубен. На іконі «Розп'яття» він також зобразив реалістично і свого замовника. Його волосся підстрижене не за традиціями православ'я (борода, довге волосся), а по-козацьки. Брак бороди й оселедець сприймалися ортодоксами як відхилення від православного канону. Земний пейзаж виступає як тло для його зображення, а Христос, Марія й Апостол Іоанн перебувають у раю (золотий орнаментований рельєф). Під хрестом розташовано череп Адама, якого було поховано на місці Голгофи. Це символізує те, що своєю кров'ю Господь змив з людства первородний гріх наших пращурів.

Поєднання символічних і реалістичних форм – ознака козацького бароко. Символічний ряд в Україні помітніший, ніж на Заході, і є самодостатнім. Це було зумовлено поглядами візантійського богослів'я, згідно з якими земна реальність вважалася незначною, а головну цінність становили духовні сутності, які позначали символами потойбіччя (наприклад, трикутник – символ Бога-Отця; коло, солярний знак – символ світла Христового).

XVII–XVIII ст. в Україні – доба культурного примирення з католицьким і протестантським світом. У створенні ікони почали використовувати реалізм. Зображення земного життя траплялися в оформленні інтер'єру церков: пейзажі, цивільна й сакральна архітектура, натюрморти з плодів, фруктів, квітів, продуктів харчування, люди в тогочасному одязі, фауна – від слонів до качок («Все, що дихає, хай славить Господа»).

На багатий життєвий досвід у бароковій культурі існує особливий погляд: залізний вік зрад і оман, отруєнь, грабунків, фальшивих тестаментів, нещирих цілунків, дурисвітства, крадіжок, драпіжного здирства, хитрого лиходійства, зрадливого вбивства (Хома Євлевич).

Людську плоть бароко зображує як тіло, що швидко псується. У творах трапляються каліки, старші, недужі, спотворені. Героям (переможцям ренесансу) протиставлено триумф смерті. Земля заселена сучасними

або майбутніми мерцями. «*Memento mori*» («пам'ятай про смерть») і не гріши» – таким було гасло похмурого бароко.

В апостольському ряді церкви села Березна на Чернігівщині апостола Варфоломія зображено без шкіри, так мучили його язичники. У його руці – ніж (знаряддя його страстей). В Україні цьому святому молилися чоботарі, які, як відомо, вичиняють шкіру ножем.

На противагу описаному зображенню, апостол Фома намальований молодим, безбородим. Його обличчя – ніби порцелянове (адже для доби рококо, у той час, ідеалом була дівчина з рожевими щічками, на яку дещо схожий «юнак Фома»). Контраст жахливого й чарівного. Ніжна краса, і поруч щось патологічне – такі полярні категорії використовувало українське бароко.

Головним святом козацької України була Покрова Богородиці. На деяких іконах Марія зображена в консі (півкуполі) вівтаря Влахернського храму. На інших іконах відповідно до західного впливу Марію зображали такою, що стоїть на землі, укриваючи своїм захисним омофором юрбу людей. Кого тільки тут нема! Залежно від епохи правління – чи цар Іван V з царицею Анною Іванівною, чи Петро I і гетьман Мазепа, або ж король Ян Собеський зі своєю Марисею, чи курфюрст Август Моцний, що гнув підкови. На службі Божій стоять січовики – запорожці, полковники, монахи, митрополити, іноземці, поет Роман Солодкоспівець (на амвоні), молоді й літні. Усі разом – перед Богом, усі рівні. Першим побачив Пресвяту Діву жебрак Андрій Юродивий: бідні ближчі до Бога. Він здивований короткозорістю пастви, яка через переживання власного благополуччя позбавлена духовного прозріння.

Таке барокове явище як вертеп (ляльковий театр) спонукало іконописців зображати біблійні сцени по-новому. Для цього суворий канон не був придатний. Наприклад, сюжет Різдва Христового в XVII–XVIII ст. перетворився на сцену в печері, тоді як за візантійським канонам Богородиця і Святе Немовля змальовувалися в умовному просторі. На іконі Якіма Глинського з Успенської церкви Києво-Печерської лаври маленькі янголи благовістять пастухам, як

це описано в п'єсі Дмитрія Ростовського: «Пастирі бачать янголів – робят невеличких». Іконопис театралізувався, і доти нерухомі постаті набули динаміки, різноманітних поз: почали жестикулювати, плакати, сміятися. Консервативні московські цензори вбачали в цьому відхилення від канонів, так само як і щодо української церковної музики: «Наспівують по нотах, ніби на ігрищах, з киванням голови, помахуванням рук і з руханням усього тіла... О, бідна Русь! Навіщо тобі німецькі звичаї?».

Іще в одному аспекті бароко протистояло «многоумному» ренесансу. Це постійне вживання в літературі популярних народних гасел, байок, притч, прислів'їв. Носіями цієї культури були селяни. Український іконопис був також і наївним, навіть простакуватим. Наприклад, розглянемо одну з кращих ікон колекції І. Понамарчука «Втеча до Єгипту». Наївність її виконання зворушує. Віслюк зображений чимось схожим на коня, більш звичного для українців. Його копита коралового кольору подібні до квітів, які проростають з ріллі. Немовля – як жертвна лялька з древніх українських обрядів. Знаряддя тесляра Йосипа (пилку, кошик із сокирою, молотком, цвяхами) відтворено детально, зі знанням ремісничої справи, але водночас, усі ці інструменти означають знаряддя і Страстей Господніх, натяк на майбутню хресну муку Спасителя. У Києво-Могилянській академії навіть читався спеціальний курс «Орудія Страстей Господніх». В іконі поєднано міське й сільське, інтелектуальне і простонародне, наївне і драматичне.

Ікони з наївним живописом привертають увагу теперішнього глядача алогізмом і парадоксальністю. Так, у сюжеті «Ісус недремне око» Святе Немовля, всупереч назві, спить із заплющеними очима. Та будучи Богом, Він все одно бачить усі вчинки людей.

Рококо

XVIII ст. в Україні було позначене піднесеною релігійною атмосферою. Здавалося, що православ'ю вже нічого не загрожує. Тому бароковий песимізм досить швидко минув в українському мистецтві. Григорію Левицькому сподобався французький варі-

ант бароко – рококо (аристократичне, оптимістичне, витончене). Завдяки його роботі та його колеги (Алімпія Галика) цей стиль став панівним в іконописній майстерні Києво-Печерської лаври. Шедевром українського рококо є ікона «Великомучениці Варвара і Катерина» 1740-х років.

Вони зовсім не схожі на мучениць. Їхні порцелянові личка по-дівочому свіжі. Святі не завмерли у велично-трагедійній позі, а мало не танцюють. Варвара та Катерина – елегантні, ніби зібралися на бал. Бірюзовий атлас, блискуче хутро, темно-зелений оксамит, кораловий шовк – ось їхній одяг. Виблискують на шиях золоті ланцюжки. Витонченість, аристократизм і навіть легко-важність. Але що це? Під ногами у Катерини колесо тортур, тендітні жіночі руки тримають гострі мечі, які природніше було б бачити в суворих воїнів. Але це релігійна символіка. Мечі – ознака воїнства Христового, вічно-зелене гілля пальми – символ безсмертя, золотарський келих – чаша страждань, хрести – знак мучеництва. На хрестах розпинали злочинців у давньому Римі. Влада цього міста вважала Катерину та Варвару злочинницями. Ще б пак! Вони не вірили у всевладного Юпітера, а молилися стражденному Ісусові. Автори їхніх житій розповідають, що римські язичники люто ненавиділи християн. Вони були якимись чужими, бо не шукали багатства, кар'єри, відмовлялися дивитися в цирках «танок оси», стриптиз того часу. Убити таких мало!

І вбивали. Варвару різали ножами – один із них зображено на іконі під її ногами. Катерину колесували, заганяючи в тіло гострі штирі. Навіть батьки дівчат, заможні патриції, не захищали своїх доньок. До християн жалю не було. Кажуть, що навіть терплячи тортур, Катерина проповідувала свою віру, цитувала (була ж бо освіченою) тексти грецького філософа Платона, які нагадували Христові ідеї. Недаремно філософи та інтелектуали християнської Європи визнали Катерину за свою покровительку. Художники Відродження (Рафаель, Кранах) зображали її шанобливо. І цю традицію вважали українські майстри XVIII ст. На той час філософів в Україні не бракувало. Не лише таких, як гоголівські Хома Брут

і Тиберій Горобець. Всесвітньовідомий Григорій Сковорода був аж ніяк не випадковою постаттю.

Художника Григорія Левицького (сучасника Г. Сковороди) вважають автором «Великомучениць»: Катерини, улюблениці української інтелігенції, і Варвари, заступниці простолюду. У день поминання Великомучениці Варвари селянки щороку на її честь варили вареники в окропі на згадку про те, що мучителі кинули святу в киплячий казан.

Та Г. Левицькому, котрий увійшов до найвищих верств аристократії, найменше хотілося передати трагедію. Його вишуканий смак прагнув краси понад усе. А краса – ознака раю. Його героїні були знатного роду – римські патриціанки, тому він і зобразив їх справжніми аристократками. Лише меланхолійний погляд святих нагадував про їхню мученицьку смерть.

Рококо Сорочинського іконостаса (Алімпій Галик)

Миргород. Резиденція Данила Апостола, гетьмана України. Сюди приїжджають митці з Києво-Печерської лаври, тут виникає місцева артіль художників. Серед них – династія Боровиків. Величезну гетьманську церкву-усипальню було зведено біля Миргорода – у Великих Сорочинцях.

За життя Данила Апостола почали створювати грандіозний іконостас. Укриті золотом пишне дерев'яне різьблення обрамляє ікони, ніби райське буйноцвіття. Здається, що сяюче прозоре мереживо з виногрон і троянд зроблено з найкоштовнішого металу.

Святі не стоять, як зазвичай: спокійно, велично. На обличчях – сум'яття. На сотні сорочинських ікон – калейдоскоп облич: сміливих і боязких, негарних і поянгольському прекрасних (мученики й каліки, красені й красуні, янголи й херувими, пророки й апостоли). Фарби сорочинських ікон подібні до «гоголівських»: «Тихо розлилося прозоро-блакитне світло, хвилі блідо-жовтого вигравали, переливалися, пірнали, ніби в блакитному морі. Тонке рожеве світло ставало дедалі яскравішим» («Страшна помста»). Перед тими іконами хрестили Миколу Гоголя.

Гетьманшу, дружину Данила Апостола, звали Уляна. На її честь – одна з ікон (образ великомучениці Уляни). Губи – наче червоні пелюстки. І троянди поруч – білі (цнота) та червоні (страждання). На шиї – золотий ланцюжок найтоншої ювелірної роботи. Великомучениця була патриціанкою давнього Риму. На ній хітон і гіматій, які схожі на французький роброн, а полтавський нижній орнамент подібний до перської мініатюри. Навіть хрест свята тримає так, як аристократки тримають парасольку.

Фантастично виблискуюють оксамитом сині та зелені кольори одягу святих. Це вплив палітри іспанця Ель Греко. Сріблясто-перлисті, попелясто-грозові хмари є творчим переспівом кольорової гами італійця Тінторетто.

Ніжна краса жіночих облич – це подих галантного рококо. Деякі мініатюрні ікони вражають пістетом перед жіночістю. Архангел Гавриїл з букетом лілей і троянд вклоняється перед Царицею Дівою Марією. Духом французького рококо просякнуте це «Благовіщення». Щоправда, солодкий стиль у сорочинських іконах не означає безтурботності, а символізує раювання праведників після земних мук. Українці застерігали проти безтурботності, яку оспівував у Франції художник Буше. «Повідають,

же радість вслід за смутком ходить, а з утіхи, з веселя фрасунок ся родить», – писав тоді наш анонімний поет.

У XIX ст. іконопис наче опиняється на периферії професійного мистецтва, стає різновидом народної культури. Найвідоміші художники того часу працюють переважно у сфері світського мистецтва. У XX ст. професіонали-новатори стають неопрimitивістами, прибічниками алогізму й парадоксальності. Одне з джерел їхнього натхнення – ікона, у якій життя відбувається «не лише на Землі, у яку закопують мерців, а ще й у чомусь іншому, у тому, що називається Царством Божим» (Б. Пастернак, «Доктор Живаго»).

¹ Оріховський С. Лист до Рамузіо 1549 р. / Українські гуманісти епохи Відродження. – К., 1995. – С. 417.

² У 1920-х роках цю картину перенесли до Києво-Печерського музейного заповідника. Через поганий фізичний стан її збиралися списати, але на неї звернув увагу видатний мистецтвознавець Федір Ернст, який запросив фахівця із західного мистецтва Сергія Гилярова, і той забрав цей диптих до музею Ханенків. Реставрація тривала цілий рік. Гиляров визначив, що картину намалював Кранах Старший і присвятив цьому творові брошуру: «С. Гиляров. Новознайдений твір Кранаха в музеї мистецтва ВУАН. – К., 1929». Твір цей, незважаючи на протести Гилярова, радянський уряд продав на аукціоні за невелику суму, яка пішла на індустріалізацію країни. Нині диптих експонується в США, у музеї колекціонера Саймона.

РЕЗЮМЕ / SUMMARY

Українська державність упродовж багатьох століть не знала, що таке «залізна завіса від Заходу». Київська Русь, князівський лад у межах Литовської Русі й республіканський за часів козацької держави сприяли постійному діалогу із Західним світом. За часів середньовіччя на мистецтво католиків спершу величезний вплив справляла Візантія. Відтак православні живописці, серед них українські, були провідними в загальноєвропейському контексті. І ставлення до іконописців було шанобливішим, ніж до католицьких художників на Заході, яких там сприймали як ремісників. Перший біографічний нарис про живописця з'явився саме на Сході. Це було «Життя Алімпія Печерського». Тоді як перше біографічне дослідження про західного художника (Джотто) з'явилося на сто років пізніше – за доби готики. І саме ця доба витворила католицький варіант релігійного живопису: західне мистецтво під впливом схоластики ввело в обіг «враження від земного життя» (так званий «готичний реалізм»). Православна ікона ще довго відповідала чернечим ідеалам аскетизму і намагалася ізолюватися від усього земного, тілесного і плінного. Українська ікона європеїзувалася, не втративши своєї специфіки. На неї впливав і готичний реалізм (художник Андрій Русин), і ренесансний олімпійський спокій та ідеально пропорційна система. Інтенсивна європеїзація була пов'язана з добою бароко. Замість візантійських іконописних зразків, так званих «подлінніков», українці використовують ман'єристичні гравюри західних художників і орієнтуються на здобутки геніїв західного малярства Тінторетто, Ель Греко, Брейгеля, Рубенса, яких пропагували серед «схизматиків» ченці-єзуїти. Києво-Могилянська академія, орієнтована на західну культуру, «узаконила» цей симбіоз католицької і православної культур. Отже, XVII–XVIII століття

в Україні – доба культурницького примирення з католицьким і протестантським світом. Враження від земного життя збагатили інтер'єри церков, які відтоді повняються зображеннями краєвидів, елементів цивільної та сакральної архітектури, натюрмортів з різноманітних плодів і фруктів, квітів, людей в тогочасному одязі, фауни (від слонів до качок). «Все, що дихає, хай славить Господа». За доби рококо до попередніх мистецьких рецепцій долучився інтерес до живопису Буше, що помітно в іконах Григорія Левицького та Алімпія Галика. Видатним зразком українського рококо є Сорочинський іконостас.

Ключові слова: європеїзація, ікона, готика, козацьке бароко, рококо.

The Ukrainian State did not know the notion «the iron curtain from the West». Kyiv Rus, prince's reign withing the borders of Lithuanian government, Cossack republic order, promoted the constant dialog with western world. At the medieval time the catholic art was influenced by the Byzantium. The situation was that orthodox masters-artists stayed guiding stars in the European art context. The icon painters were more respected then catholic artists who were considered to be craftsmen. The first artist's biography dedicated to the icon master appeared in the East. It was «Alimpiy Pechersky's life. The first biographical essay of western artist Giotto was written one hundred years later in gothic epoch. The same time the catholic variant of religious painting impression of earth's life (called «gothic realism») started its circulation in arts being influenced by scholastic. The orthodox icon for a long time corresponded to monks ascetic ideals trying to be isolated from all that was considered to be earthly, bodily, temporary. Ukrainian icon has being influenced by European painting, «gothic realism» (artist Andriy Russyn) was at the same time linked with baroque and renaissance. But it has not lost its originality. Instead of Byzantium icon patterns so called «original» Ukrainian painters used the engravings of the western artists being oriented to the achievements of such representatives of «schism» as Tintoretto, El Greco, Breygel, Rubens. The Kyiv Mogyla Academy was oriented to the western culture as well and this school legalized this symbiosis of catholic and orthodox cultures. So the 17th–18th centuries in Ukraine were the period of cultural peace with catholic and protestant world. Impressions of earth's life enriched church interiors: landscapes, civil and sacral architecture, still lives with fruits, flours, food, clothes, animals (from elephants to ducks). «All breathes glorify the God». At the time of rococo the arts receptions were followed by the interest for the works of Bouche this is noted in Grygoriy Levytsky and Alimpiy Galyc icon paintings. One of the remarkable examples of Ukrainian rococo is the iconostasis of the village Sorochyntsi.

Keywords: Europeanization, icon, gothic, Kozak baroque, rococo.

Украинская государственность на протяжении многих столетий не знала что такое «железный занавес от Запада». Киевская Русь, княжеский строй в рамках Литовской Руси и республиканский во времена казацкой державы способствовали постоянному диалогу с западным миром. В эпоху средневековья на искусство католиков сначала значительно влияла Византия. Православные иконописцы, среди них и украинские, были ведущими в общеевропейском контексте. И отношение к ним было более уважительным, нежели к католическим художникам на Западе, которых воспринимали как ремесленников. Первый биографический очерк про живописца появился именно на Востоке. Это было «Житие Алимпия Печерского». В то время как первое биографическое исследование про западного художника (Джотто) написано на сто лет позже – во времена готики. Именно эта эпоха создала католический вариант религиозной живописи: западное искусство под влиянием схоластики ввело в обиход впечатления от земной жизни (так называемый «готический реализм»). Православная икона еще долго отвечала монашеским идеалам аскетизма и стремилась к изоляции от всего земного, телесного и преходящего. Украинская икона европеизировалась, не теряя своей специфики. На нее влиял и готический реализм (художник Андрей Русин), и ренессансное олимпийское спокойствие и идеально пропорциональная система. Интенсивная европеизация была связана с эпохой барокко. Вместо византийских иконописных образцов, так называемых «подлинников», украинцы используют маньеристические гравюры западных авторов и ориентируются на достижения гениев западной живописи Тинторетто, Эль Греко, Брейгеля, Рубенса, которых пропагандировали среди «схизматиков» монахи-иезуиты. Киево-Могиланская академия, ориентированная на западную культуру, «узаконила» этот симбиоз католической и православной культур. Таким образом, XVII–XVIII века в Украине – время культурнического примирения с католическим и протестантским миром. Впечатления земной жизни обогатили интерьеры церквей, которые с тех пор наполнены изображениями пейзажей, элементов гражданской и сакральной архитектуры, натюрмортов с разнообразными плодами и цветами, людей в одежде того времени, фауны (от слонов до уток). «Все, что дышит, пусть славит Господа». В эпоху рококо к предыдущим рецепциям искусства добавился интерес к живописи Буше, что заметно в иконах Григория Левицкого и Алимпия Галика. Выдающимся образцом украинского рококо является Сорочинский иконостас.

Ключевые слова: европеизация, икона, готика, казацкое барокко, рококо.

ХУДОЖНИК-ПЕДАГОГ, АКАДЕМІК ПОРТРЕТНОГО ЖИВОПИСУ ПЕТРО КРЕСТОНОСЦЕВ (ВОЛГІН)

Ірина Боса

У статті вперше в українському мистецтвознавстві розглянуто життєвий і творчий шлях художника-педагога, академіка портретного живопису, фундатора мистецької освіти в Єлисаветграді Петра Олександровича Крестоносцева (Волгіна).

Ключові слова: художня артіль у Петербурзі, художник-педагог П. Крестоносцев, Вечірні рисувальні класи.

The article deals with life and creative path of Petro Krestonostsev (Volgin), artist and educator, academician of portrait painting, founder of artistic education in Elizabethgrad.

Keywords: artistic artel in St. Petersburg, artist-teacher P. Krestonostsev, evening drawing classes.

Мистецтвознавчою наукою немало зроблено у вивченні художнього життя України кінця XIX – початку XX століття. Але увага дослідників зосереджувалася переважно на великих культурних центрах – Харкові, Києві, Одесі. Що ж до культурно-мистецького життя невеликих провінційних міст, то дана проблематика практично не розкрита. Це значною мірою стосується і Єлисаветграда (Кіровограда) кінця XIX – початку XX століття. Саме в цей час тут працювали мистці, які зробили помітний внесок у художнє життя краю. Одним із таких художників-педагогів є академік портретного живопису Петро Олександрович Крестоносцев (Волгін) (1837–1907).

У літературі знаходимо лише побіжні згадки про нього у працях російських науковців А. Леонова¹, П. Замошкіна², А. Лазуко³, Ф. Рогінської⁴, а також українських дослідників В. Рубан⁵ та С. Шило⁶. Відомості про П. Крестоносцева зустрічаємо також у спогадах і листуванні його сучасників (В. Максимова⁷ та І. Крамського⁸).

Графічний портрет П. Крестоносцева роботи І. Крамського зберігається у фондах Єкатеринбурзького художнього музею. Відома також живописна копія з його автопортрета, яка зберігається в художній галереї Углича (іл.1).

На жаль, художня спадщина мистця на сьогодні втрачена, а його педагогічна діяльність потребує окремого ґрунтовного дослідження. Адже саме П. Крестоносцев організував художню артіль у Петербурзі (1864–1865), створену за зразком артілі І. Крамського. Брав участь в організації академічного Товариства виставок худож-

ніх творів (1874–1884). При Єлисаветградському земському реальному училищі організував Вечірні рисувальні класи (вечірню рисувальну школу – як називав її сам), про яку розпорядник пересувних виставок художник П. Івачов захоплено писав у листі до мовознавця О. Потєбні в Харків 12 грудня 1882 року: «...у них є при Земському реальному училищі прекрасна малювальна школа, якої не снилося Харкову. Учнів 60 осіб... Вчителем академік Крестоносцев»⁹.

Красномовним є той факт, що лише за перші три роки існування рисувальних класів вісім його учнів вступили до Петербурзької академії мистецтв, чотири – до школи Штігліца і двоє – до Московського училища живопису, скульптури та зодчества¹⁰.

У ювілейному довіднику учнів Академії мистецтв є коротка інформація про П. Крестоносцева: «Крестоносцев (він же Волгін), Петро Олександрович. Народився 29 вересня 1837 р., Вільний слухач Академії мистецтв з 1859 р. У 1859 р. – 2-га срібна медаль; у 1860 р. – звання некласного художника; у 1863 р. – звання класного художника 3-го ступеня; у 1864 р. – звання класного художника 2-го ступеня; у 1866 р. – звання класного художника 1-го ступеня за портрет Щербатової і картину “Збирач пожертвувач на храм”»¹¹. Цю довідку ми можемо уточнити, оскільки в Кіровоградському архіві виявлено документ, який засвідчує, що П. Крестоносцев за багаторічну працю та заслуги перед земським реальним училищем похований коштом училища 1907 року¹².

Час навчання П. Крестоносцева в Академії мистецтв збігається з періодом,

коли в російському суспільстві відбувалися кардинальні зміни, які значною мірою вплинули на мистецтво. Яскравою подією 60-х років XIX ст. був «бунт 14-ти» молодих художників в Академії, які відмовилися виконувати конкурсні роботи на далекі від життя і «не вистраждані» міфологічні теми. На чолі «бунтарів» був І. Крамський, майбутній лідер Товариства пересувних виставок¹³. Про вільнодумство академістів, серед яких був і П. Крестonosцев, згадує В. Максимов: *«Між художниками були тоді дві партії: одні були прихильниками конкурсу за старими правилами, інші відстоювали вільний вибір сюжету для конкурсантів. Я був на боці вільного вибору, але не заперечував і старих правил, як на любителя. Крестonosцев, Пісков та ін. висміювали старо-завітні завдання і всіляко настроювали молодь залишати Академію після закінчення аудиторних занять»*. В. Максимов також відмовився від конкурсу в Академії, а поїздку за кордон вважав шкідливою: *«Який же з мене поціновувач іноземних міст, коли не бачив своїх, а по поверненню, набравшись чужого духу, мабуть, свого не зумієш зрозуміти й оцінити»*¹⁴.

Тому ідея художньої Артїлі І. Крамського була, передусім, спробою створити новий ідейно-творчий центр прогресивного мистецтва, близького простому народу¹⁵. У 1865 році членами артїлі була влаштована виставка картин на ярмарку в Нижньому Новгороді. На ній експонувалося 150 робіт, серед яких була також картина П. Крестonosцева «Очікування». Ця виставка була першою спробою організації пересувних експозицій, які згодом зіграли визначну роль у діяльності Товариства передвижників¹⁶.

Досвід Артїлі І. Крамського мав продовження в мистецькому середовищі Петербурга. У 1864 році П. Крестonosцев, який був товаришем І. Крамського, за зразком першої організував другу художню Артїль для матеріальної підтримки академістів. До її складу увійшли молоді художники В. Максимов, О. Кисельов, О. Калмиков, В. Бобров, М. Кошелєв, О. Дамберг, А. Шурігін. Члени цієї Артїлі жили виробничою

комуною на квартирі у П. Крестonosцева і мали спільну касу для взаємодопомоги.

Багато років по тому В. Максимов у своїх автобіографічних нотатках, видрукованих у журналі «Голосъ минувшаго» за 1913 рік, тепло й проникливо розповість про творче життя і побут художників в артїлі та її організатора П. Крестonosцева. Вони разом читали літературу, ділилися творчими задумами, несли з хвилюванням на загальний суд картини, сперечалися з актуальних питань мистецтва, суспільного життя. Згадуючи свій перший день в артїлі, В. Максимов писав: *«Петро Крестonosцев облаштував квартиру для спільної роботи й життя, за зразком художньої артїлі, що рік тому утворилася із 13 художників, які вийшли з Академії. Я перевіз всі свої речі на квартиру Крестonosцева, і познайомився тут з Кошелєвим, Кисельовим, з іншими його спільниками я був знайомий. Мені показали мою умебльовану на кошти Крестonosцева невелику кімнату, тут уже були розставлені і речі»*¹⁷.

Важливим моментом в діяльності артїлі було обов'язкове обговорення якості виконаних робіт, оскільки в них була спільна каса. Тому молоді художники завжди з хвилюванням очікували – як колеги та вимогливий до мистецької вартості творів наставник оцінять їхню працю. Так, В. Максимов, повертаючись в Артїль після першого пленеру, писав: *«Чим ближче було повернення до Петербурга, тим страшнішою ставала для мене зустріч із товаришами: Крестonosцевим, Кошелєвим, Кисельовим, Бобровим. Що вони скажуть? Чи викличе в них моя картина жалість до трудящого селянства»*¹⁸.

Він згадує, що друзі зустріли його доброзичливо: *«Відкрили ящик, (поставили) картину на мольберт. Нарешті всі майже в один голос висловили мені похвалу, в щирості якої я сумнівався. Я бачив, як серйозно вони розглядають картину. Про недоліки ніхто не говорив, хоча всі їх бачили, і перший я сам на них вказував. Кисельов жартував наді мною благодушно, а Крестonosцев по-братньому піклувався про мене»*¹⁹.

Улітку В. Максимов працював разом із

А. Шуригіним в його рідному селі. А своє повернення до артілі описав так: «...члени артілі прискіпливо розглядали та аналізували наші літні роботи. Мені моя картина дуже не подобалася, оскільки, на мою думку, була гірша від усіх, написаних раніше. Але думка Крестonosцева взяла гору, і я, погодившись із аргументами авторитетного керівника артілі, замовив раму, щоб відправити її на постійну виставку до Григоровича».

Члени артілі працювали злагожено: П. Крестonosцев малював портрети на замовлення, переважно жіночі; О. Кисельов тиражував невеликі пейзажі. В. Бобров написав кілька портретів та цікаву композицію «Перше кохання». О. Дамберг малював портрети, найвдалішим серед яких був «Царський портрет». М. Кошелєв захоплено працював над своїм майбутнім шедевром «Офеня-коробейник». Лише О. Калмиков, не поспішаючи, працював над портретом «Маленької кокетки».

Всю осінь В. Максимов працював над картиною «Сім'я п'є чай», для якої позували сусіди – члени родини Горностаєвих. Коли роботу було закінчено, він покликав П. Крестonosцева для рецензування. Той доброзичливо проаналізував усі її технічні недоліки: звернув увагу на слабо виражене світло від вогню і погано обставлений задній план, а про сюжет не сказав ані слова. На запитання В. Максимова: «Сюжет подобається?» – відповідь: «Ну, який же сюжет, це просто етюд з натури» і розказав усе, що про неї думав. Після внесення доповнень картину передали на постійну виставку до Д. Григоровича, де вона отримала схвальні відгуки²⁰.

Інша картина, написана в цей час В. Максимовим – «Усічення голови Іоанна Предтечі», – була виконана на замовлення священика Антонія. Художник згадує, як під час роботи над картиною «зайшов академік Крестonosцев і розхвалив мою роботу, я був радий, що зміг догодити такому вимогливому художнику, скупому на похвали».

У тісному творчому спілкуванні мистці швидко набували професіоналізму. Певний час справи в комуні йшли успішно, оскільки картини добре продавалися. В. Максимов

згадував, що «в усіх – грошей купа, тож і Новий 1886 рік артільники зустріли весело. Але ця радість була тимчасовою»²¹.

З часом спільне проживання на квартирі у П. Крестonosцева кількох художників зі своїми родинами ставало все більш напруженим. У кімнаті М. Кошелєва та його молоді дружини проживали ще дві рідні тітки, і йому скоро надокучило працювати на всіх. На утриманні В. Боброва були мати, сестра, брат і бабуся. Згодом він заявив колегам, що грошей від розподілу не вистачає, тож він змушений покинути артіль²².

У цей час організатор першої Артілі І. Крамський отримав масштабне замовлення (зображення Саваофа в куполі храму Христа Спасителя в Москві) і за добру плату запропонував цю роботу М. Кошелєву, який успішно виконав її. Відтак, отримуючи нові замовлення, повертатися до артілі П. Крестonosцева він уже не хотів.

По році роботи в артілі ентузіазм молодих художників помітно зменшився. І вже ніхто з її членів не ставився так критично до творчості своїх колег, як це було на початку. Всі розуміли, що своєю працею вони, передусім, «заробляли на хліб». В. Максимов дуже жалкував, що витрачав час на принизливе ремісництво: «Роздвоєння дійшло до того, що у мене, так само, як і у двох інших членів (Кошелєва і Боброва) виникло питання про вихід з артілі»²³.

Артіль лише допомагала мистцям спільно шукати роботу і була притулком для проживання та спілкування, тож не могла забезпечити необхідний рівень життя для повноцінної творчості: «Одного разу принесли із прання білизну Шуригіну і мені, – згадує В. Максимов, – я так і ахнув: у нього не було нічого цілого, щоботи він не віддавав чистити, бо вони були без підшов... Я таємно вирішив ділитися (з ним), що Бог дасть, поки він матиме можливість прогосподуватися своїми роботами».

Проблема нестачі грошей впливала і на особисте спілкування П. Крестonosцева з дружиною, заповітною мрією якої було розбагатіти. Тож майже щодня артільники були свідками сварок, коли Єлизавета Степанівна відчитувала свого чоловіка за невміння заробляти гроші. Але художник,

який жив високими суспільними ідеалами, у своїх діях керувався насамперед принципами моралі, навіть в умовах фінансової скрути. Прикладом таких непорозумінь був епізод, описаний В. Максимовим, коли П. Крестonosцев, отримавши у спадок 10 000 крб, половину віддав дружині. Вона відразу ж розпочала давати знайомим гроші в борг із високими відсотками та під заставу коштовностей²⁴. Коли П. Крестonosцев дізнався про це, він став доводити їй всю ганебність цього заняття: *«Ти, забула, що ти моя дружина, я не дозволю тобі соромити моє ім'я, я вимагаю, щоб ти з цього дня залишила своє прокляте заняття, або я зроблю тобі вид на окрему кімнату, а сам виїду подалі від сорому»*. На що вона відповіла з погордою: *«Дивись, ось я за півроку заробила 10 200 крб, а ти на свою половину скільки?...отримане прожив в артїлі з приятелями, та інша дружина і не те ще б зробила»*²⁵.

Нерозуміння з боку дружини, постійні нарікання ображали мистця, який повністю віддавався роботі. Починав він писати чергову картину, а Єлизавета дорікала: *«Замовили тобі портрет, ти цілий місяць пишеш, уже він готовий, замовнику подобається, треба його віддати і за інші братися, а ти сидиш над ним та чогось шукаєш»*.

Розлад у сім'ї Крестonosцевих посилювався, тож академісти прагнули затримуватися в академії. А. Шуригін усамітнювався у своїй кімнаті, а В. Максимов лише чекав, щоб продати картину і мати гроші для переїзду на іншу квартиру. Нарешті настав день, коли Єлизавета прямо заявила чоловікові, що вона покине його *«якщо вже так неприємні йому її заняття, то він має віддати їй із її дітьми окрему посвідку на проживання»*. Таку посвідку вона отримала. Незабаром і П. Крестonosцев виїхав із цієї квартири до майстерні по вулиці Малій Італійській у Санкт-Петербурзі²⁶.

З жалем згадує В. Максимов кризовий час, коли друзі зібралися для закриття Артїлі, розглянули рахунки і вирішили розлучитися: *«...про Шуригіна ніхто слова не промовив. Коли я увійшов до себе в кімнату – побачив, що він плаче. ...Шуригін*

*сприйняв розвал артїлі дуже болісно. Він свого часу повірив у довготривалість існування артїлі, і тепер був залишений напризволяще, і змушений знову шукати засобів продовжувати навчання (в академії). Я добре бачив, як мало звертали увагу на його бідність всі мої товариші і обидві пані: Крестonosцева і Отїлія Кошелева»*²⁷.

Таким чином, життєві негаразди і творчі проблеми, які накопичувалися в артїльників, призвели до того, що 1866 року друга Артіль розпалась.

Звісно, що від повного розпаду Артїлі найбільше втратив П. Крестonosцев. Віддавши свій капітал на організацію, він так і не отримав належної компенсації протягом короткого існування Артїлі – ні матеріальної, ні моральної. Тож, очевидно, П. Крестonosцев пережив цю подію дуже тяжко і сприйняв її як власну і непоправну трагедію життя.

Щодо цього висловимо припущення, що справжнє прізвище художника до цієї події в його житті було Волгін. А Крестonosцевим він став, очевидно, із власного бажання, коли звинуватив себе в розвалі сім'ї і невмінні зберегти Артіль. Тож, перегорнувши попередню сторінку свого життя, він «поніс свій хрест» (тепер як Крестonosцев) у глибинку імперії, прагнучи реалізуватися на новій для себе ниві – як художник-педагог, керуючись тією самою жертвовною ідеєю служіння мистецтву.

Повернувшись до Петербурга, П. Крестonosцев мав безпосереднє відношення ще до однієї громадської мистецької організації – Товариства виставок художніх творів. Він брав участь у написанні його Статуту, який передбачав право товариства на організацію пересувних і постійних виставок та право на створення фонду для виділення коштів на потреби його членів²⁸.

У пояснювальній записці, підписаній П. Крестonosцевим, П. Плешановим і М. Лаверецьким, засновники об'єднання запевняли керівництво Академії мистецтв у тому, що вони мають намір бути в тісному зв'язку з нею²⁹.

Товариство виставок художніх творів, яким реально керував конференц-секретар Академії мистецтв П. Ісєєв, було створено

як альтернатива товариству передвижників І. Крамського.

Водночас Академією було здійснено ряд репресивних заходів щодо передвижників. Їм заборонили розміщувати виставки в залах академії. А членам Товариства виставок було запропоновано брати участь лише в його виставках і заборонено експонуватися на виставках передвижників. Цікаво, що П. Крестonosцев, підтримуючи дружні стосунки з багатьма колишніми членами своєї артілі В. Бобровим, В. Максимовим, О. Кисельовим, у жодній із виставок передвижників участі не брав. Проіснувавши з 1874 до 1884 року, Товариство академічних виставок розпалося³⁰.

Таким чином, після невдалих експериментів з організацією художньої артілі, а згодом Товариства академічних виставок, П. Крестonosцев зосереджується на викладацькій діяльності, працюючи вчителем малювання в гімназіях і училищах Херсона, Катеринослава, Ростова-на-Дону та Єлисаветграда.

У другій половині XIX ст. розвиток капіталізму зумовив нагальну потребу в технічній освіті, що супроводжувалося відкриттям гімназій і реальних училищ в багатьох повітових містах України, у яких обов'язковими предметами були уроки малювання та креслення. Розвитку початкової мистецької освіти сприяла активна творча діяльність художників-педагогів того часу, серед яких помітною була постать П. Крестonosцева.

У Державному архіві Кіровоградської області (ДАКО) нами виявлено «Атестат указу його Імператорської Величності Імператора Олександра Олександровича», виданий П. Крестonosцеву, у якому засвідчено факти його трудової діяльності та нагороди. Атестат засвідчує, що його пред'явник – колишній викладач малювання Єлисаветградського земського реального училища, академік, статський радник П. Крестonosцев, православний, походить із міщан, був одружений на Єлисаветі Степанівні, православній, має двох дітей: дочку Зінаїду (нар. 18 червня 1863 р.) і сина Костянтина (нар. 9 вересня 1865 р.)³¹. Також зазначено посади, на яких він працював у період, коли залишив Петербург і

до прибуття в Єлисаветград.

П. Крестonosцев майже щороку змінював місце роботи, очевидно, шукаючи колег-одномудців та можливості втілення своїх ідей чи проектів. В атестаті зазначено, що 23 серпня 1866 року художника призначено вчителем малювання і креслення Херсонської гімназії, а з 1 березня 1867 року переведено до пансіону при цій гімназії. За власним бажанням його було звільнено 16 травня 1867 року, а 4 вересня 1867 – призначено викладачем малювання в Херсонську чоловічу гімназію. 2 січня 1869 року П. Крестonosцева переведено на посаду вчителя малювання в Катеринославську гімназію, а 4 вересня 1870 року – звільнено зі служби.

30 грудня 1874 року П. Крестonosцева призначено вчителем малювання в Петровське реальне училище (Ростов-на-Дону), а 15 березня 1876 року – за власним бажанням звільнено. 21 вересня 1877 року він був переведений учителем креслення і малювання в Херсонське реальне училище, проте й тут працював лише один рік. Через вісім років після того, як залишив Катеринослав, 1870 року він знову повертається до цього міста. 7 червня 1878 року його призначено викладачем малювання в жіночій гімназії³².

На художньо-педагогічній ниві в Катеринославі П. Крестonosцев не був першоходом. На Катеринославщині працювали кілька талановитих художників-педагогів, які мали академічну освіту. Серед них В. Нерятін, Ф. Рєпнін-Фомін, М. Королькевич, І. Гродницький. У Катеринославській гімназії разом із П. Крестonosцевим викладачем малювання працював його давній приятель по академії, учень мозаїчного відділення П. Окулов³³.

Виявлені в архіві телеграми, відправлені П. Крестonosцевим до Єлисаветграда, свідчать, що після Катеринослава він знову повернувся в Ростов-на-Дону, де працює викладачем малювання в Петровському реальному училищі. Очевидно, саме тут він організував Рисувальну школу, яка стала першим його педагогічним експериментом та предтечею Єлисаветградських Вечірніх рисувальних класів. Про його ро-

боту в цій рисувальній школі ми дізнаємося лише з коротких телеграм, відправлених ним з Ростова-на-Дону в Єлисаветград: «...Вишліть підйомні необхідно ліквідувати Школу»³⁴. «Вишліть хоча половину дуже треба я повинен вернути гроші учням Рисувальної школи своїх не вистачає»³⁵.

Телеграми засвідчують, що там він мав багато художніх замовлень. Імовірно, що це були замовні портрети: «Прагну відмовитися від кількох робіт від грошей буду телеграфувати»³⁶. «Поспішаю закінчити роботи як закінчу приїду назовсім Згоден мої умови виконані»³⁷.

Збереглася чернетка листа-запрошення директора Єлисаветградського земського реального училища М. Завадського до Петра Крестonosцева, де він зазначає умови праці в училищі: «Ви отримаєте одноразово і без повернення 300 рублів. Ви візьмете мінімум 12 ур. малювання. Плата за уроки – 112 р.50 коп., тобто за годину 75 руб. Для занять з малювання вам надається кімната, яка за розмірами і освітленням відповідає своєму призначенню»³⁸.

М. Завадський розкриває свої плани щодо розподілу уроків малювання по класах в училищі: «У наступному році по малюванню буде такий розподіл годин по класам в тиждень: 1-й клас – 4 уроки, 2-й клас – 6 уроків, 3-й клас – 3 уроки (тим хто вивчає 2 мови), і 7 уроків (для тих, хто не вивчає), 4-й клас – 3 уроки, 5-й і 6-й класи – по 2 уроки. В 7-му класі – 1 урок. Я не враховую уроків креслення».

Запропоновані умови праці задовольнили П. Крестonosцева, про що він сповіщає в телеграмі М. Завадському: «Запрошення Ваше приймаю з вдячністю умови терміново повідомлю поштою»³⁹. «Уроків не менше вісімнадцять годин “чистописання”»⁴⁰.

М. Завадський поділяв погляди П. Крестonosцева щодо ролі вчителя в системі тогочасної освіти, вважав, що справжнім учителем може вважатися лише той, хто сам безупинно навчається і творить.

У 1879 році П. Крестonosцев переїздить до Єлисаветграда, де працює в жіночій гімназії, а через деякий час і в чоловічій. 6 вересня 1879 року його зараховано на посаду вчителя малювання Єлисавет-

градського земського реального училища. За його ініціативи при училищі 1880 року було організовано Вечірні рисувальні класи, якими П. Крестonosцев керував до 1892 року. 1 жовтня 1884 року в Єлисаветграді було організовано Товариство шанувальників красних мистецтв, яке влаштовувало благодійні вечори з метою надання матеріальної допомоги найбільшій випускникам Вечірніх рисувальних класів, що вступили до Імператорської академії мистецтв.

У заяві до Херсонських губернських земських зборів від 23 жовтня 1884 року П. Крестonosцев пояснював, які освітньо-педагогічні завдання він ставив перед собою, організовуючи громадську рисувальну школу: «Вечірні наші класи, маючи приладдя, рівнозначне двом класам Академії мистецтв, естетично виховуючи учнів, виконують свою духовну місію, місію ж економічну виконуватимуть тоді, коли розвинуться до школи прикладних мистецтв. А школа формуватиме майстрів, які зможуть стати на чолі багатьох галузей мануфактурної та ремісничої промисловості. Відкриття такої школи згідно з потребами місцевості змінить на краще економічний стан всього краю»⁴¹.

Працюючи художником-педагогом в гімназіях та реальних училищах, П. Крестonosцев удосконалював власну методику, прагнув вносити корисні зміни в загальну систему викладання мистецьких дисциплін. Зокрема, поряд із копіюванням таблиць і малюнків-оригіналів, як це широко практикувалося в інших закладах, значну увагу надавав малюванню предметів з природи і роботі на пленері, влаштовував звітні виставки і конкурси учнівських робіт тощо. При цьому обов'язковою складовою його педагогічної методики було виконання учнями домашніх завдань.

Педагогічні пошуки художника було помічено й відповідно відзначено. Атестат, виданий П. Крестonosцеву, підтверджує, що він багато разів отримував подяки та нагороди від керівництва навчальних закладів, у яких працював. Зокрема, 19 березня 1876 року він отримав подяку від Міністра народної освіти за успіхи у викладанні малювання, у 1881 році за старанну службу удостоєний

медалі Св. Станіслава, а 2 січня 1882 року нагороджений орденом Св. Станіслава всіх 3-х ступенів. 8 травня 1882 року отримав подяку Єлисаветградських земських зборів за розповсюдження художніх знань. П. Крестonosцев отримав звання урядового секретаря, 31 травня 1882 року – чин колезького асесора. Указом сенату від 18 травня 1887 року переведений за вислугу у надвірні радники. Указом сенату від 27 вересня 1888 року за № 122 переведений за вислугу років у колезькі радники. Указом урядового сенату від 10 січня 1890 року переведений за вислугу в статські радники. Попечителем Одеського навчального округу 11 серпня 1892 року звільнений у відставку за власним бажанням з 15 серпня 1892 року 9 травня 1893 року йому призначено пенсію за 17-річну педагогічну службу в розмірі 400 крб⁴².

Що ж до мистецької спадщини П. Крестonosцева, то для широкого загалу і науковців, як уже було зазначено, вона невідома. В. Рубан пише, що *«чи викладацька діяльність забирала багато часу, чи твори розпорошені по приватних збірках загубилися у плінні часу»*⁴³.

У 1873 р. за досягнення в портретному живопису та портрети графині Канкрін і пані Вільсон він отримав звання академіка портретного живопису.

За час перебування в Єлисаветграді П. Крестonosцев виконав багато портретів своїх сучасників, чиновників, колег по роботі, учнів, а також ікон. Міський голова О. Пашутін у «Історичному нарисі м. Єлисаветграда», виданому в 1897 році, повідомляє, що міська влада, готуючись до приїзду імператора Олександра III з родиною на військові маневри 1888 року, які мали відбутися під Новою Прагою, доручила П. Крестonosцеву прикрасити місто декораціями та «емблематичним живописом».

На замовлення Єлисаветградської гімназії художник написав ікону Св. князя Олександра Невського в пам'ять про відвідини імператора. Зі звіту училища за 1879/1880 навчальний рік дізнаємося, що він написав портрет попечителя Одеського навчального округу Х. Сольського для Одеського комерційного училища⁴⁴.

У звіті про стан рисувальних класів за 1889/1890 рік П. Крестonosцев зазначає: *«Мною у вільний від занять час були виконані такі твори: 1) портрет з фотографії її імператорської Величності Імператриці Марії Федорівни в дар гімназії в пам'ять відвідин її Величності 2) портрет з натури п. Когон у вигляді Юдифі; 3) портрет з натури 7-річного сина М. Маркова; 4) портрет І. Кошиця; 5) портрет Е. Поливанової»*⁴⁵.

1890 року П. Крестonosцев написав портрети М. Маркова, Г. Когон, П. Юркі та Е. Флігеля. З описів портретів можна зробити висновок, що переважна більшість з них – це світські портрети чиновників різних рангів, а також парадні зображення членів царської сім'ї, створені за світлинами. Відомо також, що він безкоштовно виконав портрет імператриці Марії Федорівни, за який 24 жовтня 1890 року отримав подяку від попечителя Одеського навчального округу Х. Сольського.

У Єлисаветграді мали попит також ікони, створені П. Крестonosцевим. Педагогічна рада Єлисаветградської гімназії за написання ікони князя Олександра Невського висловила подяку художнику і подарувала фото членів педагогічної ради гімназії з дарчими підписами всіх осіб, зображених на ній.

Довідкова книга «Весь Єлисаветград» засвідчує, що П. Крестonosцев був старостою церкви св. Василя Парійського при духовному училищі. Він написав і портрет протоієрея Георгія Попруженка – діда релігійного філософа Георгія Флоровського. Завдяки спогадам Клавдії Флоровської відомо, що її батько Василь Флоровський товаришував з П. Крестonosцевим і часто запрошував його до себе в гості. К. Флоровська згадує, що: *«У нас був його (мого діда Г. Попруженка) чудовий великий портрет роботи нещасного, талановитого художника Крестonosцева. Здається, після нашого від'їзду з Одеси цей портрет потрапив у музей Товариства історії і старовини...»*. Далі запис у щоденнику уточнював, що *«портрет опинився у брата Васи, висів на стіні, але при переїзді на нову квартиру його вдова Люся скрутила в трубку і прислала мені до Москви, він абсолютно поламався і, здається, загинув. Ні, його реставрували»*⁴⁶.

К. Флоровська згадує, що її батько коштом купця В. Кущини 1884 року збудував при духовному училищі дерев'яну церкву св. Василя Парійського, яку розписав П. Крестonosцев: *«іконостас та ікони були написані Крестonosцевим, про якого я вже згадувала... На задній стіні церкви, над стійкою для продажу свічок, лицем до вітваря висів ним же написаний по пам'яті портрет Олександра III, дуже хорошиий (він бачив його під час приїзду в Єлисаветград). Розповідали, що виникло питання, чи можна розмістити його в церкві (адже цар не ікона). – і архієрей дозволив повісити. Портрет був чудовий»*. Але церква проіснувала недовго, оскільки пожежа, що виникла в ній, знищила майже все: *«...в церкві спалахнула пожежа, яку скоро загасили, але від неї жорстко постраждали ікони, написані з такою любов'ю Крестonosцевим. Він дуже переймався цим нещастям і намагався відновити розпис, але ушкодження були неправними. Він був у відчаї і намагався реставрувати те, що було можливо...»*⁴⁷.

Наприкінці спогадів К. Флоровська відзначає, що *«він іще приходив до нас, розмовляв з батьком, якого глибоко поважав. Просиджував до пізньої ночі, все говорив, говорив... Потім якось перестав приходити, щез із дому і пропав безвісти»*⁴⁸.

Єдиний твір, що зберігся, і, на думку місцевого дослідника В. Боська, може належати пензлю П. Крестonosцева, експонується в Кіровоградському обласному художньому музеї. Це парний портрет подружжя заможних єлисаветградських купців і благодійників – Євдокії та Дем'яна Купченків. Авторський підпис відсутній (іл. 2), проте на час написання портрета в місті не було іншого художника-портретиста такого рівня з академічною виучкою. На картині обличчя, фактура тканини вбрання та тло передані художником досконало, проте кисті рук та пальці на портреті Д. Купченка мають анатомічні похибки.

Віднайдений «Послужний список Купченка» дозволяє датувати портрети з абсолютною точністю: *«Єлисаветградський 2-ї гільдії купець Дем'ян Іванович Купченко, православний, 1835 року народження. Із*

корінних купців. Закінчив 3-х класне повітове училище. За побудову власним коштом Знамянської церковно-приходської школи в Єлисаветграді Височайше нагороджений 23 травня 1892 року золотою медаллю “За усердие” для носіння на шиї на Станіславській стрічці». На портреті художник зобразив 58-річного Д. Купченка саме з цією нагородою, тож і виконаний портрет у 1892–1893 роках. Можливо, що портрети Дем'яна та Євдокії Купченків є останніми творами П. Крестonosцева, створеними в Єлисаветграді, і поки що єдиними вцілілими з його втраченої живописної спадщини.

У Єлисаветграді художник прожив майже 13 років, після чого за станом здоров'я пішов у відставку. Архівні документи засвідчують, що в нього загострилися кілька хвороб. У свідоцтві виданому йому 12 травня 1887 року зазначено, що він *«страждає дуже важкою екземою ніг (Exzema bullosa), яка заважає йому ходити. Для лікування Петро Олександрович потребує довготривалої відпустки, протягом всього літа. Лікарі дійшли висновку, що його хвороби є важкими і невиліковними»*⁴⁹. При цьому він мав хворе серце і страждав від серйозної недуги печінки.

У 1892 році П. Крестonosцев написав своє перше прохання щодо звільнення його з училища за станом здоров'я: *«З причини дуже розладнаного здоров'я, пропрацювавши на посаді викладача більше двадцяти років, прошу звільнити мене з 15 серпня 1892 року з пансіоном за скороченим терміном»*⁵⁰, але ще деякий час продовжував працювати.

Подальша доля художника довгий час була невідомою. Але нещодавно в архіві виявлено лист Міністерства народної освіти Одеського навчального округу в Саратовське міське поліцейське управління, у якому перелічені відправлені документи П. Крестonosцева, *«який проживає в Саратові на Панкратіївській вулиці в будинку п. Воротинської № 8»*⁵¹.

В архіві віднайдено лист художника із Саратова, датований 9 вересням 1893 року. Це останній лист-прохання П. Крестonosцева в Єлисаветград, у якому він дякує

Правлінню реального училища за грошову винагороду в розмірі 500 крб, яку отримав за свою працю у Вечірніх рисувальних класах і знову просить матеріальної підтримки: «...не надаю знову аргументів, на які я спираюсь пишучи це прохання, тому що вони залишаються тими-ж... Правлінню добре відома ефективність чи неефективність моєї минулої праці, а також і кількість учнів, які отримали вищу художню освіту після вечірніх рисувальних класів»⁵².

За успішну організацію діяльності Вечірніх рисувальних класів та тривалу педагогічну службу Комітет міністрів призначив йому підвищену пенсію, про що листом від 11 червня 1893 року було сповіщено керівництво училища: «...згідно прохання Статському раднику П. Крестonosцеву (призначити) підвищену пенсію по 400 крб в рік, тобто в розмірі окладу посади вчителя малювання»⁵³. У зверненні до членів педагогічної ради училища 7 грудня 1906 р. П. Крестonosцев писав: «У стінах вашого училища я служив не земству і дворянству. Я служив вірою і правдою молодим людям, і користь моя вам відома...».

Останні місяці життя художник провів у м. Рославль Смоленської губернії в сім'ї Н. Жаковського. Враховуючи заслуги П. Крестonosцева перед училищем, у якому він працював 13 років з 1 серпня 1879 року по 15 серпня 1892 року, його поховали коштом Єлисаветградського реального училища 20 травня 1907 року.

Отже, незважаючи на те, що сам П. Крестonosцев як художник, за словами В. Максимова «так і не зміг вибитись на широку дорогу мистецтва», його громадська діяльність була досить помітною і вагомою в мистецькому житті XIX ст. Як організатор Другої художньої Артлі він матеріально і морально підтримував молодих художників, які згодом стали провідниками нових демократичних реалістичних тенденцій у мистецтві. Працюючи педагогом, він був новатором, адже прагнув вносити корисні зміни в загальну систему викладання мистецьких дисциплін та утверджував художні цінності в середовищі ремісничої молоді. Засновані ним Вечірні рисувальні класи стали для бага-

тьох основою їх зацікавлень мистецтвом та поштовхом до подальшої творчості. І хоча на заняттях домінувала академічна традиція, нові художні віяння простежуються у творах його кращих учнів, які, отримавши освіту, яскраво проявили себе на ниві мистецтва. Саме в його рисувальній школі початкову художню освіту отримали близько чотирьох тисяч чоловік, і серед них такі відомі живописці як О. Осмьоркін, П. Покаржевський, О. Фойницький, графіки А. Нюренберг, І. Рибак, Г. Бострем, іконописець П. Запорожченко, архітектори О. Вейзен, Є. Гружевський, О. Ставровський, Я. Паученко та ін.

¹ Леонов А. В. М. Максимов. Жизнь и творчество. 1844–1911 / А. И. Леонов; ред. М. В. Алпатов. – М.: Искусство, 1951. – 345 с.

² Замошкин А. И. В. М. Максимов / А. И. Замошкин; ред. Г. В. Жидков. – М.: ГТГ, 1950. – 34 с.

³ Лазуко А. К. Василий Максимов. 1844–1911 / А. К. Лазуко. – Л.: Художник РСФСР, 1982. – 34 с.

⁴ Рогинская Ф. С. Товарищество передвижных художественных выставок: исторические очерки / Ф. С. Рогинская; ред. Н. А. Езерская – М.: Искусство, 1989. – 430 с.

⁵ Рубан В. В. Український портретний живопис другої половини XIX – початку XX століття / В. В. Рубан; ред. Д. Степовик. – К.: Наукова думка, 1986. – 222 с.

⁶ Дніпропетровський художній музей російського і українського мистецтва / ред. В. А. Малишко. – К., 1967. – С. 46.

⁷ Максимов В. М. Автобиографические записки / В. М. Максимов // Голось минуваго. – 1913. – № 4. – С. 169–198.

⁸ Переписка И. Н. Крамского с художниками / ред. С. Н. Гольдштейн. – М.: Искусство, 1954. – 588 с.

⁹ Центральний державний історичний архів (ЦДІА) України. – Ф. 2045. – Оп. 1. – Спр. 21. *Потебня А. А.* П. Ивачов – о пребывании выставки в Елисаветграде, Киеве, Одессе, о продаже картин. – Арк. 7.

¹⁰ Дніпропетровський художній музей російського і українського мистецтва / ред. В. А. Малишко. – К., 1967. – С. 46.

¹¹ Кондаков С. Н. Юбилейный справочник императорской академии художеств. – Т. 1. – С.Пб., 1914. – С. 102.

¹² Державний архів Кіровоградської області (ДАКО). – Ф. 60. – Оп. 1. – Спр. 25. Рассчетная книга ссудосберегательной кассы служащих училища. – Арк. 5.

¹³ Рогинская Ф. С. Товарищество передвижных художественных выставок: исторические очерки. – С. 9.

¹⁴ Максимов В. М. Автобиографические записки / В. М. Максимов // Голось минуваго. – 1913. – № 4. – С. 189.

¹⁵ Рогинская Ф. С. Товарищество передвижных художественных выставок: исторические очерки. – С. 37.

¹⁶ Там само. – С. 171.

- ¹⁷ Максимов В. М. Автобиографические записки / В. М. Максимов // Голось минуваго. – 1913. – № 4. – С. 161.
- ¹⁸ Там само. – С. 171.
- ¹⁹ Там само.
- ²⁰ Там само. – С. 167.
- ²¹ Там само. – С. 175.
- ²² Там само. – С. 174.
- ²³ Там само. – С. 176.
- ²⁴ Там само. – С. 185.
- ²⁵ Там само. – С. 186.
- ²⁶ Там само. – С. 188.
- ²⁷ Там само. – С. 176.
- ²⁸ Золотой век художественных объединений в России и СССР / составители Д. Я. Северюхин, О. Л. Лейкинд. – С.Пб.: Изд. Чернышева, 1992. – С. 157–159.
- ²⁹ Товарищество передвижных художественных выставок. Письма и документы. – М.: Искусство., 1987. – Т. 2. – 668 с. – С. 552.
- ³⁰ Там само.
- ³¹ ДАКО. – Ф. 60. – Оп. 1. – Спр. 57. Краткие списки (характеристики) преподавателей училища. – Арк. 229.
- ³² Там само.
- ³³ Художники Днепропетровщины: библиографический справочник / Под редакцией Г. Д. Калениченко: Редакционный отдел обласного управления. – 1991. – С. 3.
- ³⁴ ДАКО. – Ф. 60. – Оп. 1. – Спр. 15. Рассчетная книга ссудо-сберегательной кассы служащих училища. – Арк. 132.
- ³⁵ Там само. – Арк. 133.
- ³⁶ Там само. – Арк. 134.
- ³⁷ Там само. – Арк. 135.
- ³⁸ Там само. – Арк. 136.
- ³⁹ Там само. – Арк. 137.
- ⁴⁰ Отчет Херсонского губернского земства за 1883 г. // Сборник Херсонского земства. – Херсон: Тип. Н. Ващенко, 1884. – № 4. – С. 285–289.
- ⁴¹ ДАКО. – Ф. 60. – Оп. 1. – Спр. 239. Рассчетная книга ссудо-сберегательной кассы служащих училища. – Арк. 32 зв.
- ⁴² Отчет о состоянии Елисаветградского земского мужского училища 1 разряда за 1879–80 гг. // Сборник Херсонского земства. – Херсон, 1880. – С. 66.
- ⁴³ Рубан В. В. Український портретний живопис другої половини ХІХ – початку ХХ століття. – С. 94.
- ⁴⁴ ДАКО. – Ф. 60. – Оп. 1. – Спр. 56. Книга отчета учеников выбывших из училища. – Арк. 3.
- ⁴⁵ Флоровська К. В. Згадуючи Єлисаветград / Попріг. – Кіровоград, 1993. – С. 33.
- ⁴⁶ Там само. – С. 33–46.
- ⁴⁷ Там само.
- ⁴⁸ Там само.
- ⁴⁹ ДАКО. – Ф. 60. – Оп. 1. – Спр. 65. Отчет о состоянии училища, экзаменационные ведомости учащихся. – Арк. 147.
- ⁵⁰ Там само. – Арк. 240.
- ⁵¹ Там само. – Арк. 21.
- ⁵² Там само. – Арк. 35.
- ⁵³ Там само. – Арк. 125.

РЕЗЮМЕ / SUMMARY

У 2010 році минає 130 років від часу заснування Вечірніх рисувальних класів при Єлисаветградському земському реальному училищі, фундатором яких був академік портретного живопису Петро Олександрович Крестоносцев.

У статті висвітлюються основні етапи творчого життя несправедливо забутого художника-педагога. Автор дає оцінку його ролі у мистецькому житті Єлисаветграда, культурі України і Росії. П.Крестоносцев у 1864–1865 роках організував у Петербурзі дружину художню Артіль, створену за зразком Артіль І. Крамського. У 1874–1884 роках був одним із організаторів та автором Статуту альтернативного передвижникам академічного Товариства виставок художніх творів. У 1880 році в Єлисаветграді при земському реальному училищі організував Вечірні рисувальні класи, які стали громадсько-культурним центром міста.

Головну увагу звернуто на соціально-психологічні аспекти особистості мистця. Введено до наукового обігу невідомі раніше документальні матеріали.

Ключові слова: художня Артіль у Петербурзі, художник-педагог П. Крестоносцев, Вечірні рисувальні класи.

In 2010 is the 130 years anniversary of evening painting courses foundation which were run the base of Elizabethgrad real college and directed by Petro Krestonostsev, an academician portrait painting.



*I. Велієв. Копія портрета П. Крестоносцева.
Художня галерея, м. Углич (РФ)*



*П. Крестоносцев (?). Парний портрет Єлисаветградських купців
Дем'яна та Євдокії Купченків. Кіровоградський обласний художній музей*



Елисаветградське земське реальне училище.
Фотолистівка кінця ХІХ – початку ХХ ст.



Заняття у Вечірніх рисувальних класах
при Елисаветградському земському реальному училищі.
Фото кінця ХІХ – початку ХХ ст.

The article deals with creative life of unjustly forgotten painting teacher. The author rates his role in Elizabethgrad at life and artistic culture of Ukraine and Russia. In 1864–1865 P. Krestonostsev organized the second painting group in St. Petersburg, which was organized on Kramskoy sample. In 1874–1884 he was among organizers of academic Association of paintings exhibitions which was alternative to the Movers, and wrote a statute to it. In 1880 he arranged evening painting courses in Elizabethgrad, on the base of regional real college. They became on public and cultural center of city life.

The most attention paid to social and psychological aspects of artist individual. Unknown documents in past were Introduced to science circulation.

Keywords: artistic artel in St. Petersburg, artist-teacher P. Krestonostsev, evening drawing classes.

В 2010 году исполняется 130 лет со времени создания Вечерних рисовальных классов при Елисаветградском земском реальном училище, основателем которых был академик портретной живописи Петр Александрович Крестоносцев.

В статье освещаются основные этапы творческой жизни несправедливо забытого художника-педагога. Автор дает оценку его роли в художественной жизни Елисаветграда, культуре Украины и России. П. Крестоносцев в 1864–1865 годах организовал в Петербурге вторую художественную Артель, созданную по образцу Артели И. Крамского. В 1874–1884 годах был одним из организаторов и автором Устава альтернативного передвижникам академического Общества выставок художественных произведений. В 1880 году в Елисаветграде при земском реальном училище организовал Вечерние рисовальные классы, которые стали общественно-культурным центром города.

Главное внимание обращено на социально-психологические аспекты личности художника. Введены в научный оборот неизвестные ранее документальные материалы.

Ключевые слова: художественная Артель в Петербурге, художник-педагог П. А. Крестоносцев, Вечерние рисовальные классы.

УДК 666.3 (738) – 477.85

КЕРАМІКА У ТВОРЧОСТІ БУКОВИНСЬКИХ ХУДОЖНИКІВ 1980–2000-х РОКІВ

Ірина Міщенко

У статті розглянуто розвиток буковинської образотворчої кераміки протягом останніх десятиліть, проаналізовано творчість професійних художників, зокрібно П. Грицика, С. Вірсти, І. Салевича, К. Гребенщик, родини Римарів, у доробку яких є керамічні композиції.

Ключові слова: кераміка, монументальні композиції, скульптура, ремінісценції.

The article reviews the development of Bukovynian fine art ceramics of recent decades, analyzes the work of professional artists, in particular, P. Hrytsyk, S. Virsta, I. Salevysh, K. Hrebenshchuk, the Rymar family which oeuvre includes ceramic compositions.

Keywords: ceramics, monumental compositions, sculpture, reminiscences.

Буковина – край, в якому протягом століть існувала велика кількість гончарських осередків. Серед них чи не найвідомішим був промисел у селі Коболчин (нині – Сокирянського району), де виготовляли чорнолощені вжиткові речі з доволі невибагливим геометричним декором (глеки, баньки, близнята, оздоблені гратчастими лініями, ланцюжками з овалів). Проте від кінця 1980-х років не йдеться навіть про найменше виробництво традиційної кераміки. Спробу відродити промисел, привнісши до нього риси, притаманні витворам Гавареччини, на початку 1990-х років здійснив професійний кераміст Ярослав Славінський на базі колгоспу в селі Подвірне Новоселицького району Чернівецької області. Однак, проіснувавши близько чотирьох років, цех із виготовлення декоративно-ужиткових виробів припинив роботу через відїзд майстра та його учнів. Тому, розглядаючи сучасний стан розвитку буковинської кераміки, можемо говорити тільки про творчість професійних художників, здебільшого керамістів та скульпторів за фахом (П. Грицик, В. Гамаль, С. Вірста, І. Салевич, К. Гребенщик, Г. Римар, В. Римар, В. Прокопенко, А. Піонтковський та ін.). У статті докладніше спинимося на монументальних роботах П. Грицика, дрібній

пластиці подружжя Римарів, скульптурі С. Вірсти та І. Салевича.

Зауважимо, що більшість творів, виконаних на замовлення чернівецькими майстрами-керамістами у 1980-х роках, призначалася для оздоблення інтер'єрів або ж була сувенірною продукцією, що, певною мірою, вплинуло і на мистецький рівень таких робіт.

Численні тарелі та пласти, частина з яких зберігається в колекції Чернівецького художнього музею, виготовлені випускницею відділення художньої кераміки Львівського училища прикладного мистецтва ім. І. Труша Клавдією Гребенщик (1935 р. н.), яка тривалий час працювала в Чернівцях, а нині мешкає у США. Серед цих експонатів – підкреслено декоративний таріль «Із сиром пироги...» (1975) з пласкими зображеннями голів козака й дівчини, збагаченими нечисленними, дотепно вирішеними рельєфними деталями; вписаний у коло міський краєвид, в якому zdeформований пласт, доповнений дрібними накладними елементами, перетворюється на вуличку з відчутною перспективою і стриманими кольорами вечірнього освітлення.

Подібна лаконічність присутня й у вирішенні невеликого за розміром пласта «Були собі дід та баба...», де неглибокий

рельєф узагальнених зображень увиразнений темно-сірою поливою, що, заповнюючи впадини, утворює ефект додаткового світла. Зазначимо, що К. Гребенщик часто поєднувала в одній роботі блискучі полив'яні зображення та матові неглазуровані або тоновані ангобами деталі – тарелі «Місто», «Юність» (1979).

На численних виставках експонувалися виконані Валентиною Прокопенко (1946 р. н.) серії пластів за народними мотивами: «Святкові ворота», «Танок», «Сінокіс» (усі – 1979), «Троїсті музики» (1982), «Дівчина», «Наречені» (обидва – 1983). Об'єднуючи в нескладні дво- трифігурні композиції доволі прості за формою фігурки з тонкого пласта з сітчастою або полотняною фактурою, автор урізноманітнює образи неспокійним, іноді ажурним чи рельєфним тлом з гірляндами квітів та гілками. Не застосовуючи поливи, майстер прагне збагатити світлий тон випаленої глини ангобами та використанням солей, що надає творам активнішого колірною звучання. Щоправда, нагадуючи пасторальні сценки, ці роботи мають здебільшого дещо салонний характер.

Не виходять за межі сувенірної продукції і витвори Бориса Шебрякова (1948–2003), який закінчив відділення художньої кераміки Косівського училища прикладного мистецтва (1968), а згодом – факультет живопису Інституту живопису, скульптури та архітектури ім. І. Ю. Рєпіна у Ленінграді (1977). Ранній період його творчості представлений намистами, невеликими, вписаними у форму тарелі, композиціями «Музиканти» (1979), «Кераміки» (1980), де горельєф і кругла скульптура поєднуються з гравіюванням та полив'яним розписом.

Серед робіт фахових буковинських художників-керамістів 1980-х років, що найчастіше являють собою необтяжливе за змістом декоративне оздоблення інтер'єру, вирізняються знаковістю та високою пластичною культурою монументальні пласти Петра Грицика (1944 р. н.) – випускника факультету кераміки Львівського інституту прикладного і декоративного мистецтва (1968), в яких яскраво виражена естетика постмодернізму з властивою їй аналітич-

ністю і водночас спонтанною експресивністю. Працюючи в царині кераміки від кінця 1960-х до середини 1980-х років, він виконував здебільшого не поодинокі твори, а цикли робіт, об'єднаних спільною темою або принципом вирішення. Серед них – чотири композиції з шамотної маси для їдальні Чернівецької організації УТОС (1987), які становлять цілісний ансамбль зі стінним розписом того ж автора.

Використовуючи єдиний прийом – розташування великих зображень-символів на ввігнутій основі та увиразнюючи цим відчуття просторової глибини, художник творить пластичний образ світу людини, позбавленої зору – світу, в якому не існують (у П. Грицика – приховані за запоною) звичні для нас видимі речі, де сприйняття оточення передається лише через дотик, найтонші зміни рельєфу. Майстер ніби врізається в основу, широкими, сильно заглибленими контурами підкреслюючи гранично спрощені силуети відтворених речей (птаха, що летить над гніздом; глека з яблуком поряд; мовби затиснутого в лещатах темряви обличчя жінки з непозначеною зіницею; лінію обрїю – як знак земних реалій; місяць над завісою). Зображуючи драперію, що асоціюється із «закритістю» світу, неможливістю щось виправити, митець акцентує її майже фізично відчутну важкість, застосовуючи темну поливу в глибині складок. На відміну від рельєфної пелени, ледь позначеними опуклостями сприймаються хмари навкруги чітко вирізаного серпа місяця (згодом подібний мотив затемнення виникатиме і в малярстві П. Грицика – «Затемнення» – 1989). Поєднуючи ввігнуті й опуклі об'єми з майже невловимими перепадами висоти, він досягає тонкої, ледь не живописної, розробки кожної площини, особливих м'яких ефектів освітлення, підсилених стриманим і водночас емоційно напруженим колірним вирішенням, в якому домінують складні брунатно-зелені, сіро-вохристі, блакитно-сірі й сіро-зелені тони.

Чи не найближче до традиційного виробництва стоять Галина та Володимир Римарі, які закінчили факультет кераміки Львівського державного інституту прикладного і декоративного мистецтва, хоча

в доробку цих авторів – не лише численні теракотові речі, а й монументальні дошки (В. Римар), малярство (Г. Римар).

Керамічні твори родини Римарів можна розділити на кілька груп: скульптурні композиції («Зернятко» Г. Римар), мистецьки вирішені утилітарні вироби (декоративний посуд, вази, кашпо) та дрібна пластика. До останньої входять, зокрема, і поширені в народному мистецтві свищики, цікаві поєднанням сучасної пластики й узвичаєного світобачення. Прикметно, що свищики виготовляли і діти художників – Юрко та Марійка – нині випускники Львівської національної академії мистецтв. Римарі досить часто виконують тематичні композиції, що складаються з десяти та більше частин. Однією з найвдаліших є група «Коляда» (1995) – із зображеннями музик, що грають на скрипках і сопілках, жіночого хору, дівчини з дзвіночком у руках та чоловіка з різдвяною зіркою. Підкреслюючи рух, митці творять на диво різноманітні, з майже нерозчленованими об'ємами фігурки, виділяючи в них лише окремі елементи – руки, музичні інструменти, і надаючи пластичної виразності рисам обличчя. Попри умовність стилізованих форм, такі свищики позначені вивіреною ясністю контурів, винахідливістю деталей та індивідуальністю настрою.

Г. Римар творить і теплий світ нібито звичних образів глиняних птахів (квочка з курчатами, ворона, сова, зозуля), звірів (зайці, собаки, лисички, коти, ховрашки, миші), риб, равликів, увиразнюючи найхарактерніші анатомічні ознаки певних тварин або притаманні їм рухи, іноді максимально узагальнюючи форму, поєднуючи опуклі та заглиблені елементи з ритованими деталями й орнаментом.

Роботи Івана Салевича (1960 р. н.), який студював мистецтво на факультеті монументального та декоративно-ужиткового мистецтва Московського вищого художньо-промислового училища (1987), відмічені поєднанням ремінісценцій класичного мистецтва з раціонально-метафоричним мисленням сучасної людини. Серед них – встановлені в Чернівцях монументальні твори: пам'ятник поетові П. Целану (1992), монумент на честь героїв Буковинського

куреня (1995), надгробний пам'ятник співакові Н. Яремчуку (1998), станкова та дрібна пластика. З-поміж керамічних творів слід відзначити ранні роботи кінця 1980-х років та виконані наприкінці 1990-х – у 2000-х роках у шамоті скульптури «Велика породілля», «Деметра» (обидві – 1998).

Одними з найцікавіших робіт кінця 1980-х років є «Горе», «Першоджерело» (всі – 1988). Лаконічність цілісного, м'яко окресленого силуету, подекуди доповненого ритуванням («Єгипетські ремінісценції»), ритмічна виразність композиції, побудованої на зіставленні вертикальних і горизонтальних об'ємів («Горе») або домінанті прямовисного елемента («Пустельник», «Молитва», «Народження Венери») – згодом ці риси стануть визначальними для творчості художника. У скульптурі згаданого періоду автор часто вдається до поліхромії – тонування ангобами у вигляді патьоків («Народження Венери»), солями металів («Горе»), поливами. Іноді митець надихається зразками давньоєгипетської й давньогрецької поліхромної пластики та, застосовуючи розпис, виконує твори, що викликають асоціації з нею («Подолянка»).

Подекуди художник ніби повертається до вже використаних пластичних ідей, інтерпретуючи їх по-новому. Так, «Пустельник», що виник наприкінці вісімдесятих років, перегукується зі встановленою у відомому керамічному осередку монументальною «Посвятою Опішному» 2000 року. Підкреслене чоловіче начало в ній органічно поєднане з символічним зображенням нашарувань минулих епох, а селянський бриль стає німбом, ніби освячуючи акт творення.

Вирізняється з-поміж інших зворушливою, як втілення мрій-спогадів, композиція «Острови мого дитинства» (1988), складний простір якої виникає за рахунок об'єднання в ньому окремо розташованих різномасштабних елементів. Подібний принцип вирішення зустрічатиметься й у пластичі кінця 1990-х років. У «Великій породіллі» (1998) саме фрагментарність надає скульптурі знаковості та багатовимірності, перетворюючи її на уособлення народження-поділу. Обмежуючи зображення невеликою кіль-

кістю деталей, митець застосовує несподівані ракурси, загострює форми, прагнучи відтворити фізичну й емоційну напругу дії.

У творчості І. Салевича присутні й еротичні мотиви. Часом провокативно-епатажні, подібні роботи позначені гострою виразністю обрисів та несподіваною відвертістю. Одним із найцікавіших таких творів стало «Вічне древо» (1999). Наприкінці 1990-х років у доробку митця з'явилася й ціла низка варіацій на тему «Грації».

М'якою й водночас пружною пластикою порівняно з чіткими обрисами скульптури кінця 1980-х років вирізняється «Степова співачка» (2000). Відчуття мелодії тужливого співу і враження органічного виростання схиленої жіночої постаті з землі, передане пливкими контурами та увиразнене ритованим зображенням трави по низу, посилюються асоціацією із середньовічною кам'яною пластикою українських степів. Подібний мотив виникає і у «Скіфській мадонні» (2000), яка, проте, видається надто аморфною за формою.

Практикує художник і поєднання кераміки з різними матеріалами (деревом, металом) або надання іншої образності звичним речам, перетворення їх на складову частину інсталяцій. Такою є, зокрема, «Квітка нашої культури» (1990), в якій розбиті чорнолощені коболчинські глечики та керамічні фрагменти з яскравим традиційним розписом стають символами румовища та водночас сподівання на відродження.

Значну кількість керамічних робіт створив і скульптор Святослав Вірста (1962 р. н.). Проте, якщо І. Салевич та П. Грицик виконують композиції з пласта або ж засобами гончарства, то С. Вірста використовує лиття зі шлікера у гіпсову форму. Це дозволяє йому досягти виняткової пластичної виразності творів, коли півтони освітлення вимальовують об'єм, що лише поступово й часто несподівано розкривається при обертанні скульптури.

Самостійне, не шкільне засвоєння набутоків класичного мистецтва дало змогу вибрати з нього те, що найбільше відповідало потребі саме цього художника. Практично ж скульптура засвоювалася через роботу форматора, освоєння технологій і формат-

ворчих засобів, якими користувалися різні за мистецькими уподобаннями автори, через своєрідну «суперечку» з ними. Такими є ранні твори «Метелик» і «Хлопчик, що співає» (обидва – 1994 року). Як опрацювання пластичних ідей авангардного мистецтва початку ХХ ст. виникають побудована з найпростіших геометричних об'ємів, доповнена плоскими накладними деталями «Жінка у спідниці» та поетична, виконана на контрастах опуклих і площинних елементів «Плинність» (обидві – 1992 року). Подібні риси помітні й у пластиці «Колискової для мене» (1999), м'яко-опуклі зовнішні обриси якої переходять у увігнуті згеометризовані площини, утворюючи діагональні перетинання форм та щоразу по-іншому розкриваючись з різних точок зору.

С. Вірсті притаманне також звернення до архетипів, до вивчення й використання спільних для всього людства найдавніших – ще первісної доби символів, прагнення віднайти лаконічну та всеохопну систему понять, досягнути глибинний сакральний зміст давніх зображень, оновити, збагатити сучасну образну мову, відійти від реальності, відтворення – до асоціацій, знаковості зображення. Так виникають численні роботи-паралелі «Палеолітична красуня» (1998), «Баба» (2003). Близьким до них за вирішенням став «Володар синіх гір» (2000), гранична лаконічність монолітної форми якого, нагадуючи антропоморфні стели давнини, створює відчуття вкоріненості постаті першопредка, неподільної єдності її з гірськими скелями.

Твори митця постають своєрідними циклами, ніби ідея не полишає митця, чекаючи найповнішого свого втілення. Саме так виконані численні торси, в яких скульптор, здавалося б, ледь змінюючи пропорції, прагне віднайти досконалість: «Дві грації» (1997), «Єва» (1998).

Цілком відмінними за образним ладом стали виконані в 1990-х роках чоловічі постаті. Точно окреслені, замкнуті силуети фронтально вирішених робіт, доповнені поліхромією та включенням фактури, відтворюють то відчуття дієвої творчої енергії («Поет»), то суворой самотності чи апатичності: «Чоловік в пальті» (1992), «Відсутній»

(1996). Останній твір наділений не властивою художникові публіцистичністю, сповнений протесту проти збайдужіння, переданого застиглістю фігури чоловіка, що завжди обернений спиною до інших людей. Це сприйняття посилюється завдяки точно віднайденим ритованим деталям та контрастам чорно-червоного тонування.

Згодом у кераміці й у пластичі художника, виконаній в інших матеріалах, визначаються два напрями, які надалі існуватимуть паралельно: перетворення фігури людини на своєрідний орнамент з підкресленою ритмічністю геометричних елементів та втілення образів-асоціацій, що позначають певний стан. Це особливо помітно в роботах початку 2000-х років, де тонкі відтінки емоцій гармонюють із запрограмованою монументальністю вирішення.

Так, у замкненій, цілісній формі «Сну малого гомосапієнса» (2000) реалістичність бачення парадоксально поєднується з узагальненістю знаку, а ледь уловимі перетікання форми пом'якшуються матово-пористою фактурою шамоту. Саме в цій роботі стає помітним важливий для митця принцип, коли через пластику виявляється не сюжет, а поняття – «Я ніколи не ліпив людей, а – тишу, поезію» (С. Вірста).

Творчі пошуки останніх майстрів нині визначають те, як розвиватиметься буковинська керамічна скульптура, поступово віддаляючись від робіт, що ґрунтуються на літературній основі, та зворушливо-стереотипних сувенірних виробів (подекуди з ознаками кітчю) до складної за образністю, побудованої на асоціаціях та мистецьких паралелях пластики.

РЕЗЮМЕ / SUMMARY

Роботи буковинських художників-керамістів 1980–2000-х років поділяються на декілька груп: сувенірні вироби (твори К. Гребенщик, В. Прокопенко, Б. Шебрякова, Г. і В. Римарів); монументальні композиції (пласти П. Грицика); скульптура І. Салевича та С. Вірсти. Символічністю та високою пластичною культурою позначені твори П. Грицика, в яких яскраво виражена естетика постмодернізму з властивою їй аналітичністю і спонтанною експресивністю. Роботи І. Салевича відмічені поєднанням ремінісценцій класичного мистецтва з раціонально-метафоричним мисленням сучасної людини. Прагнення віднайти універсальну систему пластичних формул, перейти від реальності до знаковості зображення помітне у скульптурі С. Вірсти. Нині в образотворчій кераміці краю відбувається поступовий перехід від робіт, що ґрунтуються на літературній основі, та стереотипності сувенірних виробів до складної за образністю, побудованої на асоціаціях та мистецьких паралелях пластики.

Ключові слова: кераміка, монументальні композиції, скульптура, ремінісценції.

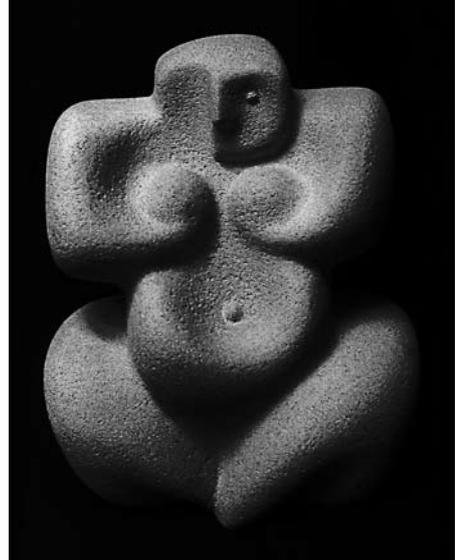
Works of Bukovynian ceramic artists of 1980–2000's can be divided into several groups: souvenir products (works of K. Hrebenshchuk, V. Prokopenko, B. Shebryakov, G. and V. Rymar); monumental compositions (reliefs of P. Hrytsyk); and sculpture: I. Salevych and S. Virsta. The P. Hrytsyk's works are signed with symbolism and high plastic culture; in his works the postmodern aesthetics is brightly expressed with characteristic *analyticity* and spontaneous expressiveness. The works of Ivan Salevych are distinguished by combination of reminiscences of classical art with rational-metaphorical thinking of modern human. The desire to find the universal system of plastic formulas, to move from reality to symbolic image is seen in the sculptures of Svatoslav Virsta.

Nowadays, in fine art ceramics of the region takes place the gradually change from works based on the literary basis and stereotypical souvenir items to complex image plastic constructed on associations and artistic parallels.

Keywords: ceramics, monumental compositions, sculpture, reminiscences.



1



2



3



4



5



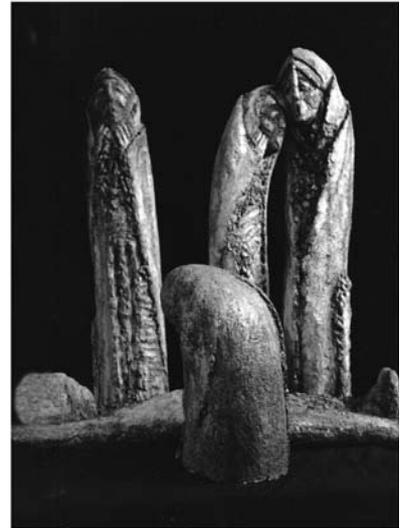
6

Святослав Вірста

1. Дві грації. 1997, шамот, тонування. 2. Палеолітична красуня. 1998, шамот
3. Плинність. 1992, шамот, тонування. 4. Колискова для мене. 1999, шамот
5. Сон малого гомосап'єнса. 2000, шамот. 6. Володар синіх гір. 2000, шамот, тонування



1



2



3



4



5

Іван Салевич

1. Єгипетські ремінесценції. 1993, шамот, поливи. 2. Горе. 1988, шамот, солі металів
3. Велика породілля. 1997, шамот. 4. Степова співачка. 2000, теракота, поливи
5. Деметра. 1998, теракота

Работы буковинских художников-керамистов 1980–2000-х годов можно поделить на несколько групп: сувенирные изделия (произведения К. Гребенщик, В. Прокопенко, Б. Шебрякова, Г. и В. Рымарей); монументальные композиции (пласты П. Грыцика); скульптура И. Салевича и С. Вирсты. Символичностью и высокой пластической культурой отличаются произведения П. Грыцика, в которых присутствует ярко выраженная эстетика постмодернизма с присущей ей аналитичностью и спонтанной экспрессивностью. Работы И. Салевича отмечены соединением реминисценций классического искусства с рационально-метафорическим мышлением современного человека. Стремление отыскать универсальную систему пластических формул, перейти от реальности к знаковости изображения присутствует в скульптуре С. Вирсты.

Сегодня в изобразительной керамике края заметен постепенный переход от работ, в основе которых – повествовательность, и стереотипности сувенирных изделий к пластике, построенной на ассоциациях и художественных параллелях.

Ключевые слова: керамика, монументальные композиции, скульптура, реминисценции.

УДК 7.03(477)

НЕЗРЕАЛІЗОВАНЕ ВИДАННЯ ШЕСТИТОМНОЇ ІСТОРІЇ УКРАЇНСЬКОГО МИСТЕЦТВА (1930–1931)

Сергій Білокінь

Публікується проспект невиданої шеститомної праці з історії українського мистецтва (1930–1931), що зберігається у фондів акад. Олексія Новицького (Інститут рукопису Національної бібліотеки України ім. Вернадського).

Ключові слова: мистецтвознавство, історія науки, соціальна історія.

There is a publication of the draft of unpublished six-volume work on history of the Ukrainian art (1930–1931), which materials are stored in archive of academic Oleksii Novytskyi at Institute of Manuscripts of the Vernadskyi National Library of Ukraine.

Keywords: art studies, history of science, social history.

Початки українського мистецтвознавства губляться в глибині віків. Збереглися пам'ятки часів Київської Русі, у першу чергу літописи та «Києво-Печерський патерик», де згадуються численні твори архітектури, малярства, мініатюри. Ці тексти мають донауковий, але виразно мистецтвознавчий характер¹. Ще більше згадок простежується у паломницькій, історичній та проповідницькій літературі протягом довгих пізніших епох², що втілюються у розвинені мистецтвознавчі погляди.

Історик Полтавщини, автор першої ґрунтовної історико-краєзнавчої праці про цей регіон, Микола Арандаренко³ (1795–1867) вважав, що Троїцьку церкву в Лубнах було побудовано у грецькому стилі, Успенську церкву в Лютенках – за зразком грецької архітектури, Успенську в Єлисаветиному – у стилі архітектури візантійського стилю, церкву Спаса в Полтаві збудовано за старим руським зразком⁴. У праці іншого краєзнавця, Павла Бодяньського⁵ (1809–29 V / 10 VI 1867, Полтава), знаходимо вирази «живопись грубой кисти», «в старинном католическом стиле» тощо⁶.

Як відомо, добре освічена українська козацька старшина, що сформувалась у західноєвропейських навчальних закладах, дбала про освіту для себе та своїх дітей.

Керуючи протягом цілої епохи (21 V 1746–19 IV 1798) Імператорською петербурзькою Академією наук⁷, граф Кирило Розумовський (29 III 1728–21 I 1803), добре розуміючись у мистецтві й володіючи тонким артистичним смаком, мріяв також про заснування Академії мистецтва⁸. На жаль, уже спроби старшини, передусім гетьмана Кирила Розумовського, уфундувати світський університет у Батурині були придушені на початковому етапі. Єлизавета померла, а нове царювання принесло нову політику. Нове покоління провідників відтоді було змушене одержувати освіту в Петербурзі та Москві, там почали формуватись і гуманітарні науки. Отже, початки українського мистецтвознавства як науки можна віднести до періоду кінця Гетьманщини⁹.

Спершу йшлося про праці з естетики¹⁰. Українську мистецтвознавчу науку представляли на той час Павло Сохацький (1766–1809), Василь Джунковський (1767–1826), Федір Лубяновський (1775/1777–1869), Яків Галенковський (1777–1815), Василь Григорович (1786–1865), Іван Кронеберг¹ (1788–1838), Овксентій Гевлич (1790–1861), Іван Войцехович (близько 1801 – після 1825), Костянтин Зеленецький (1812–1852) та багато інших¹¹. Вони працювали здебільшого поза Україною.

Протягом XIX століття у суспільній свідомості українства утворювалися засади повноструктурної мистецтвознавчої науки, що органічно виникла з конкретного мистецького матеріалу. Саме слово «мистецтво», вважається, створила майбутній член-кореспондент УАН Олена Пчілка, мати Лесі Українки¹². У добу пізнього феодалізму з'являлися праці вчених, що визначили параметри дисципліни, яка одержала потім назву українського мистецтвознавства. Це були Пелагея Литвинова (1833–1904), Микола Петров (1840–1921), Никодим Кондаков (1844–1925), Федір Вовк (1847–1918), Олена Пчілка (справжнє ім'я та прізвище – Ольга Косач, 1849–1930), Василь Горленко (1853–1907) та Микола Сумцов (1854–1922). Знавці мистецтва, носії певної фактографії працювали здебільшого поза університетами, тобто, класифікуючи по-сучасному, вони мали статус незалежного дослідника (*independent researcher*). Ранг мистецтвознавців і відповідне місце в енциклопедіях вчені отримали завдяки їхнім працям – найвищому і найточнішому критерію їхнього місця в науці. Свого часу директор берлінських музеїв Макс Фрідлендер визначив одну з важливих віх мистецтвознавства, поділивши фахівців на кілька категорій – любитель, збирач, історик, естетик і знавець¹³. Звісно, це, мабуть, ще не остаточна і далеко не найвдаліша класифікація.

У дальші, теж дореволюційні роки почали виходити праці представників наступного покоління вчених, присвячені українському мистецтву. Це Григорій Павлуцький¹⁴ (1861–1924), Дмитро Айналов (1862–1939), Олексій Новицький¹⁵ (1862–1934), Єгор Рєдін¹⁶ (1865–1908), Михайло Грушевський (1866–1934)¹⁷, Микола Біляшівський (1867–1926), Сергій Кульжинський (1867–1943), Євген Кузьмин (1871–1942), Юрій Павлович (1872–1947), Володимир Пещанський (1873–1926), Мирон, син Михайла Кордуба (1876–1947), Вадим Щербаківський (1876–1957), Дмитро Антонович (1877–1945), Федір Шміт¹⁸ (1877–1937), Данило Щербаківський¹⁹ (1877–1927), Костянтин Широцький²⁰ (1886–1919), Володимир Гаґенмейстер (1887–1938). Це покоління вчених

можна визначити за їхніми першими дореволюційними посадами в науці – у навчальних закладах та музеях. Найвищі наукові звання академіків Української Академії наук одержали (природно, уже в роки державності й пізніше, за більшовиків) Микола Біляшівський (1919), Олексій Новицький (1922) та Федір Шміт (1921). Пізніше академіками стали Максим Рильський (1943) та Ганна Скрипник (2006)²¹.

Учені декларували головні принципи, а їхні праці виробили канон українського національного мистецтва, визначили його основні параметри. Названі дослідники одностайно вважали, що українське мистецтво бере свій початок із давніх-давен. Костянтин Широцький, висуваючи на перший план ідею стилю, писав про його давність: «Украинский народ начал развивать его [национальный стиль] вместе со своей национальной культурой еще 10 веков тому назад. Характеристические особенности этого стиля (колорит, рисунок, композиция) проявлялись еще в глубокую пору художественных заимствований от Византии, а развились в эпоху великих движений украинских масс (XVI–XVIII в.), вызванных необходимостью защищать свою национальность и веру от чужеземных насилий. Жизнь и психология украинского народа получили в ту пору особую окраску, и художественная деятельность украинских мастеров приобрела большую разносторонность и оригинальность, согласованную с общим настроением»²².

Вважаючи, що мистецтво вмирає лише зі смертю народів, на початку 1910-х років науковець бачив довкола занепад мистецького життя. «Многим кажется даже, – проголошував К. Широцький, – что национальное искусство пало совершенно, но это не верно. Признаки оскудения на самом деле должно приписать не искусству, которое никогда не может умереть, а отражаемой им жизни»²³.

Ніби очікуючи на прихід великих стилістів Г. Нарбути й М. Бойчука та вважаючи, що критичного реалізму не досить, традиціоналіст і максималіст К. Широцький критикував сучасних йому реалістів: «К сожалению, ничего подобного нельзя указать

в творчестве большинства современных художников, «интересующихся Украиной». В большинстве случаев это люди, чуждые украинской национальности по крови и по духу и преследующие зачастую одни лишь этнографические интересы. Они просто-напросто подлаживаются под вкус публики, которая бросается на крикливые иллюстрации простонародных сцен и шаблонных пейзажей с непременными украинскими хатками, подсолнечниками, маком и плетнями»²⁴.

Мало хто, хіба що найгеніальніші мистці, у 1910-х роках могли уявити, що відбудеться невдовзі. Трубадур Центральної Ради, як називали Павла Тичину, писав у «Соняшних клярнетах»:

Одчиняйте двері –
Наречена йде!
Одчиняйте двері –
Голуба блакить!
Очі, серце і хорали
Стали,
Ждуть...
Одчиняйте двері –
Горобина ніч!
Одчиняйте двері –
Всі шляхи в крові!
Незриданими сльозами
Тьмами
Дощ...

У 1919 році Ілля Еренбург в одній із київських газет констатував: «Весной семнадцатого года были флаги, песни и праздничные улыбки. Наивная дева Россия вышла в ночь с трепетным светильником. Она верила в прекрасного жениха, в ночь любви, в чудо преображения. Вместо жениха – пришел Ленин, и в девичьей горнице началась попойка»²⁵. У ті роки він писав чимало подібного, на інший лад перебудувався вже пізніше.

На цьому тлі розвиток мистецтвознавчої науки, зокрема її інституціоналізація, зазнали впливу зовнішніх загальноісторичних подій, тому про їхнє співвідношення слід зазначити докладніше.

У 1917 році українці досягли державності. В історичній столиці України – Києві – виникли установи, що надавали наукові звання з мистецтвознавства. Це були Українська державна академія мистецтв (її відкрито в

Педагогічному музеї 22 листопада / 5 грудня 1917 року)²⁶, Українська академія наук (гетьман України П. Скоропадський затвердив закон про заснування Української Академії Наук в м. Києві 14 листопада 1918 року²⁷) та Київський археологічний інститут (урочисте відкриття інституту відбулося 3 листопада 1918 року)²⁸. Першу установу заснувала Центральна Рада, другу й третю – гетьманат. Ці організації заповідалися на головні академічні заклади України, але українська державність упала, тому підтримки, насамперед фінансування, від нової держави вони не одержали.

У «Пояснюючій записці до проєкту організації Історично-Філологічного Відділу Української Академії Наук», яку склали Д. Багалій, А. Кримський, Г. Павлуцький та Є. Тимченко, зазначалося, що Академія складається з відділів, а відділи – з кафедр. П'ятою була кафедра «Історія українського мистецтва, в зв'язку з усесвітньою історією мистецтва»²⁹. І далі: «Катедри історії мистецтв на Історично-Філологічному Відділі Академії Наук повинні обіймати три поділи: 1) історію українського мистецтва, 2) грецько-римське мистецтво і 3) візантійське та східне мистецтво»³⁰.

У звіті УАН за 1921 рік зазначалося: «Кабінет мистецтв. Організовано його в липні місяці 1921 р. з ініціативи акад. Ф. І. Шміта, який і став на чолі цієї установи»³¹. З 1921 року він керував Археологічною комісією й Археологічним комітетом УАН, згодом – очолював Археологічний Комітет і Кабінет Мистецтв³². 12 вересня 1922 року до Києва прибув Олекса Новицький³³. Наступного року він написав звіти за діяльність Секції Мистецтв і Софійської Комісії (заснована 21 червня 1923 року)³⁴.

У Київському археологічному інституті, директором якого був Ф. Шміт, викладали авторитетні вчені: в осінньому півріччі 1921 року там читали курси егейської культури (О. Гіляров), російської ікони та візантійського мистецтва (В. Зуммер), історії візантійського мистецтва (І. Соколов³⁵), вступ до мистецтвознавства (Ф. Шміт), палеографію (С. Маслов), загальну археологію та історію побуту (Н. Полонська) тощо. В інституті навчалася молодь переважно

з інтелігентних родин, що протягом 1920–1930-тих років зазнавала постійних нестатків та утисків.

Нагадаю: у 1919 році Микола Макаренко був обраний професором УДАМ.

У 1923 – Федора Ернста було обрано професором Київського археологічного інституту. З 1931 до грудня 1933 року офіційно він був у Київському художньому інституті на посаді професора, насправді ж його арештували на два місяці раніше – 24 жовтня.

У 1924–1929-х роках Стефан Таранушенко був професором Харківського художнього інституту.

У березні 1924 року Всеволод Зуммер захистив докторську дисертацію у Баку. В Азербайджанському університеті він став професором³⁶.

У 1927 – Іполит Моргілевський став професором Київського художнього інституту.

Крім державних, виникло кілька громадських мистецтвознавчих структур. У травні 1917 року «гурток освічених людей», як назвав їх Андре Грабар, насамперед Сергій Гіляров, Федір Ернст та інші молоді вчені організували «Товариство студіювання мистецтв». За півтора року свого існування товариство здійснило близько 40 відкритих зібрань, на яких було прочитано до 60-ти доповідей³⁷.

15 вересня 1918 року Рада Українського наукового товариства ухвалила закласти окрему секцію мистецтва. На організаційних зборах 20 вересня голова зборів Дмитро Антонович запропонував вважати за членів секції усіх присутніх членів товариства – С. Гілярова, В. Данилевича, В. Козловську, В. Модзалевського та Д. Щербаківського. Гнат Хоткевич писав про Дмитра Володимировича: «Сам Антонович (“Муха”) належав до типу тих людей, що як стовпи придорожні: іншим дорогу показують, а самі по ній не ходять»³⁸. Того дня обрали також фахівців-мистецтвознавців, що на збори не прибули – М. Біляшівського, О. Грушевського, Ф. Ернста, В. Зуммера, В. Липинського, О. Новицького, Г. Павлуцького, В. Прокоповича, І. Свенціцького, Є. Сіцінського, С. Таранушенка, П. Холодного, Л. Чикаленка, К. Широцького, В. Щербаківського. Крім них, було об-

рано П. Курінного, Є. Онацького, Ф. Шміта, В. Щавинського та інших³⁹. Протягом 1921–1922 років, чергуючи зміну статуту, обмеження бюджету, скорочення штатів та інші чиновницькі прийоми, більшовики ліквідували Українське наукове товариство⁴⁰. Усе це застосовувалось після голоду 1919 та 1921 років.

Українська державність висунула якість наукової продукції як головний критерій у науці, а визначала хід наукової кар’єри широка гласність.

Були й інші почини тодішнього українства. Наприклад, дійсний член УАН Микола Каценко заснував у Києві на Лук’янівці акліматизаційний сад (у головній садибі 4 десятини, на чотирьох садибах разом – шість з половиною). Його роботу продовжили інші вчені, але після війни сад вирубали. За браком підтримки, передусім ідеологічної та матеріальної, Академії мистецтв і Археологічного інституту теж не стало. Але вони виникли на вимоги науки, тож справа тривала. Нова мережа совєцьких художніх інститутів, попри свої труднощі, однозначно заступила своїх попередників.

Пригадую, С. Таранушенко пишався, що у двадцятих роках був членом українського ВАКу, а сам ВАК, як підкреслював науковець, перебував у Харкові. Одного разу він показав мені документ, датований 25 травня 1928 року, де було наведено склад Секції мистецтв Експертно-кваліфікаційної комісії наукових робітників при Упрнауці НКО УСРР:

Голова проф. Козицький Пилип Омелянкович

члени: проф. Грудина Дмитро Якимович
проф. Таранушенко Стефан Андрійович
проф. Бурачек Микола Григорович
проф. Богатирьов Семен Семенович
Таран П. І.

Горбенко Павло Дмитрович (НКО)
Секретар П. Дятлів.

Турбуючись про подальший розвиток мистецтвознавчої науки, учені дбали про своїх наступників. Маємо інформаційну статтю про діяльність Науково-дослідної кафедри мистецтвознавства в Києві у 1928–1929 академічному році, коли вона складалась із трьох секцій – образотворчого україн-

ського мистецтва, музичної та театральної, а керував нею академік О. Новицький⁴¹. Під керівництвом кадрових учених тут сформувались молоді фахівці.

За названими вище мистецтвознавцями йшли вчені наступної генерації – Сергій Колос (1888–1969), Стефан Таранушенко (1889–1976), Микола Голубець⁴² (1891–1942), Федір Ернст (1891–1942), Яків Риженко (1892–1974), Костянтин Кржемінський (1893–1937), Володимир Січинський (1894–1962), Петро Савицький (1895–1968), доля яких склалася здебільшого трагічно. Не всі названі дослідники встигли опублікувати до 1917 року свої мистецтвознавчі праці, але принаймні всі (на відміну від багатьох наступників) щонайменше здобули вищу освіту. Декому з них пощастило жити за межами СРСР, де панував тоталітаризм. В. Пещанський та М. Кордуба мешкали у Західній Україні, дехто емігрував (Д. Антонович, В. Січинський, П. Савицький), тож ті й інші померли природною смертю. Натомість ті, хто залишився на Батьківщині, здебільшого відбули той чи інший термін ув'язнення, і репресії вкоротили їхнє життя (С. Таранушенко, Є. Кузьмин, Я. Риженко), дехто був просто ліквідований (Ф. Ернст, Ф. Шміт, К. Кржемінський).

Усі ці роки (за більшовиків) столицею УСРР було м. Харків, де мистецтвознавчу працю розпоростили по різних наукових установах. 18 жовтня 1926 року Президія Укрнауки, що існувала при Наркомосі, об'єднала мистецтвознавців, що входили до науково-дослідних кафедр історії української культури та історії європейської культури, утворивши з них секцію кафедри мистецтвознавства, що існувала при УАН⁴³. Керував секцією проф. Д. Гордієв. Завдання науково-дослідного характеру було накреслено для 1) Соціального музею, покладеного в основу Харківського державного художньо-історичного музею, а також 2) Музею українського мистецтва. З утворенням ще однієї підсекції, секція складалась уже з трьох підсекцій – українського мистецтва (керівник С. Таранушенко), візантійсько-кавказького мистецтва (Д. Гордієв) та мистецтва мусульманського Сходу (В. Зуммер)⁴⁴.

Зрозуміло, що сформували ці структури здебільшого на папері для демонстрації успіхів національної політики. Речові пам'ятки збирали й досліджували окремо – по музеях. Усе залежало від людей, спершу вони були одні, згодом – після масового терору, голодомору й війни, ставали іншими⁴⁵. У ті часи секція могла працювати навіть за тих умов, що до 1 квітня 1927 року лише двоє осіб – Д. Гордієв та Є. Берченко – одержували платню. Стипендію мала одна аспірантка – М. Щепотьєва, виходить, разом аж троє⁴⁶. С. Таранушенко якимось обмовився, що в Музеї українського музею, де він керував (1920–1933), посаду технічного співробітника зміг дати лише одній людині, і це був П. Жолтовський.

22 жовтня 1928 року на бланку Лаврського державного культурно-історичного заповідника у зверненні до Ф. Ернста було надруковано: «Всеукраїнський Музейний Городок цим повідомляє Вас, що в четвер 25-го цього жовтня о 12-ій год. дня в приміщенні Лаврського Музею відбудеться прилюдний захист промоційної роботи аспіранта Лаврського Музею М. О. [Марії Олексіївни] Новицької [31 VIII 1896, Москва – 12 XII 1965, Київ] на тему “Матеріяли до історії гаптарських майстерень на Україні середини XVIII ст.” Просимо прибути на згаданий захист. Директор Всеукраїнського музейного городка П. Курінний»⁴⁷. Таким чином, сформувалася нова генерація українських мистецтвознавців її органічного, сказати б, періоду, де люди ще не зазнавали принципових деформацій⁴⁸. Мали б утворювати відповідні вчені ради, проте невдовзі процес інституціоналізації гуманітарних наук було припинено, як і вихід самих досліджень.

Терор здійснювали у кілька етапів. Спершу він був психологічний та адміністративний. На початку вересня 1933 року у Всеукраїнському музейному містечку відбулася чистка радянського апарату Музейного містечка та дострокова чистка партосередку⁴⁹. З апарату було «вичищено» до п'ятдесяти «ворожих елементів» та шестеро виключено з партії⁵⁰. 8 вересня 1933 року у щоденнику Ф. Ернста з'явився запис: «Ввечері засі-

дання у В[сеукраїнському] І[сторичному] М[узеї] – наслідки чистки В[сеукраїнського] М[узейного] Г[ородка] (доповідь [Луки] Калениченка); з 10 до 12 год. засід.[ання] Оргбюро Спілки художників, доповідь [Сергія] Томаха і [Євгена] Холостенка (“Фашизм в укр.[аїнському] мистецтвознавстві”)⁵¹.

Жорсткій критиці було піддано Всеукраїнський історичний музей ім. Шевченка, що об'єднував тоді фонди Національного художнього музею України, Національного музею історії України, Музею українського народного декоративного мистецтва та Музею історії Києва. Готуючись до свого ювілею, співробітники ВІМ сподівались видати великий ювілейний збірник⁵².

6 червня 1927 року не стало Данила Щербаківського. Після А. Винницького, що очолював Всеукраїнський історичний музей, 9 серпня його посаду зайняв Ростислав Заклинський⁵³ (20 жовтня 1887, Станіславів, Зах. Україна – 18 вересня [6 серпня?] 1974, Львів). Передача цінних речей наступному директорові Всеукраїнського історичного музею М. Настевичу відбулася 20 березня 1930 року⁵⁴. Виходить, епопея з невиданим збірником припадає на директорство Р. Заклинського. Від 3 червня 1925 року до 22 жовтня 1933 року Ф. Ернст вів щоденник, дуже цінний для історії культури⁵⁵. Характерно, що в ньому немає записів між 23 лютого 1929 року та 11 лютого 1931 року. На цей час припадає і справа СВУ, і ювілей музею.

На жаль, у зв'язку з посиленням політичного терору, книжка друком не вийшла. Виявити й ототожнити рукописи цього ювілейного збірника (а там мали бути принаймні праці Ф. Ернста) – важливе завдання вчених незалежної України. Очевидно, у розширеному й доповненому вигляді до нього призначалися праці й самого Р. Заклинського, надруковані в журналах⁵⁶. Можливо й навпаки: журнальні публікації інспірували підготовку самого збірника.

У відтвореній ретроспективі залишилися інші непростудійовані зони, серед них – період наукової творчості, що передував масовому терору, та його конкретні твори. Це, на нашу думку, варто документувати докладніше. Йдеться про кількатомне

зведення «Історії українського мистецтва» (1930–1931), що залишилось нереалізованим⁵⁷. Якщо припустити, що розмови про це видання точились поволі уже віддавна, то вийти на офіційний рівень та набрати ділових форм і прискорених темпів вони мали у зовсім незручний час. У зв'язку з процесом СВУ, їхній змістовий зв'язок зробив ідею проекту приреченою на провал.

Наводимо газетне повідомлення: «ДВУ включає у свій видавничий плян на 1931 рік шеститомове видання “Українського мистецтва” (матеріяли до історії українського мистецтва, починаючи з передісторичної доби й кінчаючи 1930-м роком). До цієї праці притягується великий колектив українських мистецтвознавців. Видання буде багато ілюстроване»⁵⁸. Таке видання, що мало бути вершинним досягненням старого чи органічного (можна сказати – першого) українського мистецтвознавства, як відомо, у світ не виходило.

Тим часом, терор тривав. Через пресу й періодику було організовано обробку громадської думки. Видатну роль у цьому відіграв новопризначений ректор Київського художнього інституту, член ВКП(б) Сергій Томах⁵⁹. Допитаний як свідок у справі бойчукіста Онуфрія Бізюкова⁶⁰, 1 жовтня 1935 він заявив: «Впоследствии Бізюков поддерживал связь с б. директором художественного института Вроной, активным украинским националистом-фашистом. [...] Формализмом Бізюков маскировал украинский национализм»⁶¹. Мистецтвознавча спадщина С. Томаха зводиться до специфічних псевдонаукових публікацій. Випереджаючи китайських теоретиків часів Мао, він почав писати про початок терору як про культурну революцію, ідеологічні напрями української держави 1917–1921 років називав петлюрівщиною, вишукуючи її прояви в умовах пізніших, уже совєцьких часів⁶².

Першу скрипку у підготовці до фізичного погрому мистецтвознавчої науки зіграв мистецький критик Євген Холостенко⁶³. Належної освіти він не мав, а про першу зустріч із вченими мистецтвознавцями (1930) оповів так: «Коли я прийшов до [акад.] О. Новицького, Новицький перечи-

тував мою статтю “Про ідеалістів з української академії і мистецької критики” в “На літературном посту”, де мовилася мова й про його так звані “праці”, про махровий націоналізм і антинауковий мотлох. Певна річ, мої спроби далі вчитися скінчилися через це надзвичайно сумно. Зроблений мені “іспит” у кафедрі мистецтвознавства ВУАН під головуванням Новицького (в якому взяли участь Ернст, Гіляров, Козловська, Заклинський і ін.), звичайно, обернувся на своерідну демонстрацію й на цілком виключне глузування. Справа скінчилася для мене, зрозуміло, надзвичайно сумно, і мені було заявлено тоді в цій кафедрі, що з вашим марксизмом робити тут нічого»⁶⁴.

На жаль, Є. Холостенко також був епігоном бойчукізму, але вже пізнього, який сучасники називали младобойчукізмом. Можливо, певні комплекси «марксистських літературознавців», точніше – погромників В. Коряка й С. Щупака, сформували напрями його «творчих пошуків». Холостенкова мистецтвознавча спадщина зводиться до серії брутальних публікацій, що містили демагогічну та схоластичну критику наукових робіт⁶⁵. Природно, цим він водночас і тероризував свого вчителя, і компрометував його.

Свій «огляд» десяти кращих мистецтвознавчих видань того часу Є. Холостенко побудував на такій ноті: «За ней следует такого же типа статья – “Бронзовые украшения из села Пидгирцы на Киевщине” – Козловской, а дальше “Датированные епитрахили Лаврского музея” – Н. (sic) Новицкой, снабженная подробным списком обмеренных, общупанных (sic), обнюханных (sic) епитрахилей [...]. Буквоедство и гробокопательство здесь сияют во всей своей откровенности и убедительности. [...] Формалистско-идеалистическая схоластика, архивное гробокопательство характерны вообще для всего этого сборника. Здесь отдельные ценные замечания буквально тонут в океане всевозможных биографических подробностей, всяких мелочей quasi-научной схоластики»⁶⁶. Після такої експертної оцінки не могло не висловитись і начальство. Член ЦК КП(б)У і заступник наркома Андрій Хвиля писав: «Так, наприклад, видана в

1927 році збірка “Український музей”, що присвячена члену СБУ Щербаківському, цілком просякнута націоналістичними думками, одверто скерована проти Радянської влади»⁶⁷. Мабуть, як мало хто інший, сам А. Хвиля у текстах різного походження виглядає зовсім по-різному. Наприклад, нарком просвіти В. Затонський виставляв його, Панаса Любченко, інших боротьбистів, а заодно й самого себе як керівників антисоветського націоналістичного центру. 14 грудня 1937 року В. Затонський написав своєму слідчому Борісову: «Литературное издательство Наркомпроса также проводило политику задержки массовых изданий классиков и лучших вещей современных авторов, направляя свое внимание главным образом на роскошные издания “Украинской песни”, “Фольклора”, “Котляревского” с предисловиями Хвыли. Мне не приходилось даже инструктировать руководство издательством – Чередник, Тардов, Новицкий, достаточно было потакать ихним (sic) устремлениям»⁶⁸.

Оскільки останнім часом з’явилися публікації, де характеристика постаті А. Хвилі не відповідає історичним реаліям, наводжу факти, що при цьому не враховувалися.

Хвиля [Олінтер] Андрій Ананійович (19 серпня 1898, с. Рингач, тепер Чернівецької обл. – 8 лютого 1938) – компартійний і державний діяч. Член юнацької спілки, УПСР, боротьбист, з червня 1919 – член КП(б)У. «Хитаючись разом з лінією партії», зробив чудову кар’єру. Типовий представник homo sovieticus, він перший озвучив тезу «братерського зближення української та російської мов». Вважається, що саме А. Хвиля доніс Л. Кагановичу про плани кадрових змін, які виношував Ол. Шумський⁶⁹. У ті часи це вважалось не лише нормальним, але й заохочувалось, отож він стрімко зростає: заступник зав. агітпропвідділом (1925–1926), зав. відділу преси (1926–1928), зав. культпропвідділу та агітпроппресвідділу (1928–1933) ЦК КП(б)У. З 1927 – член ЦК і Оргбюро ЦК КП(б)У. Член ВУЦВК. У 1933–1936-тих роках – перший заступник наркома освіти Затонського, який невдовзі після самогубства Скрипника, на XIII з’їзді КП(б)У видає

йому добру атестацію: «У всякому разі зі Скрипником Хвиля ніколи не був, завжди вони ворогували»⁷⁰. У 1936–1937-тих – А. Хвиля був начальником управління у справах мистецтва при Раднаркомі УСРР. Займаючи офіційну позицію більшовицького бонзи, він дозволяв собі досить цинічні заяви. Як підкреслив його біограф Ол. Юренко, «у 1934 р., коли народ України ще не встиг ожити від страшного голодомору 1932–1933 рр., він висловлюється про одного з його головних винуватців: “І ось зараз під зміцненим керівництвом ЦК КП(б)У після приїзду Павла Петровича Постишева – Радянська Україна досягла нечуваних успіхів на фронтах соціалістичного будівництва”⁷¹. Виглядає, що він робив це демонстративно, незрозуміло тільки, з якою метою. Послідовно виступав проти антисемітизму»⁷².

Воднораз за умов нищення української культури, коли якоїсь іншої лінії він провадити не міг, А. Хвиля формально ніби боровся проти українського націоналізму, брав участь у кампанії проти шумськізму та хвильовізму. Він критикував тих, кого партійна верхівка засуджувала, проте, здається, попереду чекістів не ходив. У роки випробувань, коли це від нього залежало і він ризикував не лише своєю кар'єрою, але й самим життям, А. Хвиля виявив своє українство – систематично опікувався бойчукістами, народними митцями, ініціював видання народних пісень в оздобленні Василя Кричевського, запроваджував гобелени, ескізи яких створювали найкращі тодішні митці⁷³. Це давало людям і заробіток, і навіть певний імідж виконавців державних замовлень. Разом із давнім товаришем по партії боротьбистів Панасом Любченком, він узяв участь у порятунку Софійського собору від знищення⁷⁴. Перебуваючи на посаді заступника наркома освіти, він ініціював наведення ладу в музеях – проведення повної інвентаризації музейних цінностей України⁷⁵. Віддрукували бланки інвентарних карток, які передали музеям. На них у правому горішньому кутку було вміщено напис «Затверджено 26 лютого 1935 р. Заст. НКО – УСРР Хвиля». Невдовзі він став ворогом народу, а особливо пильні

музейники його прізвище позакреслювали.

1935 роком позначено вихід першого тому другого академічного (після єфремовського) «Повного зібрання творів» Т. Шевченка, виданий за редакцією В. Затонського та А. Хвилі, який написав величезну передмову до цього тому, датовану лютим 1934 року. Підписано книжку до друку двічі – 18 лютого та 6 березня 1935 року. Надрукована вона тиражем 15 тис. примірників у книжковій фабриці Партвидаву ЦК КП(б)У на Сінному майдані, 14 (технічний директор О. Сліпенький).

У 1936 році А. Хвиля став першим директором Інституту українського фольклору, нині – Інституту мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М. Т. Рильського⁷⁶.

Згодом він розпочав перевидання словника Б. Грінченка. У 1937 році тиражем 10 тис. примірників вийшов його перший (і останній) том⁷⁷, який подано до друкарні на виробництво 26 жовтня 1936 року. Передмова А. Хвилі датується 20 квітня 1937 року. Наступного дня, 21 квітня, книжку було підписано до друку. За кілька місяців, 13 серпня, автора заарештували.

У лютому 1938 року А. Хвилю розстріляли.

У роки, так би мовити, класичного масового терору⁷⁸ було ліквідовано чимало митців та вчених.

Студіюючи втрати в українській культурній спадщині лише за однією працею Віталія Ханка «Словник мистців Полтавщини»⁷⁹, можна зауважити, як їх багато:

Графіка й маляра Дмитра **Ангельського** (1898 р. н., м. Свенцяни Віленської губ.) розстріляли 2 жовтня 1938 року в Полтаві.

Гончара з м. Городище Лохвицького повіту Оврама **Бовкуна** (1901 р. н.) було вислано на північ, де він працював на металургійному заводі, помер у 1988 році.

Представника іншої гілки цього роду – гончара Василя **Бовкуна** (1854–1952 р. н.) розкуркулили й вислали до Архангельської обл.

У м. Моздоку на Кавказі в 1933 році помер живописець і графік Микола **Бокий**, директор Полтавської картинної галереї.

Мистецький критик Петро **Горбенко** (1897 р. н. у м. Миргороді) помер в м. Ухті Комі АРСР.

Архітектора Дмитра **Дяченка** (1887 р. н., с. Патлаївка поблизу м. Полтави) розстріляли в застінках НКВД у м. Таганрозі 1942 року.

Маляра й письменника Грицька **Коваленка** (1868 р. н., с. Липняки Полтавської губ., нині – у складі смт Баришівки Київської обл.) розстріляли 1937 року.

Мистецтвознавця Миколу **Макаренка** (1877 р. н., с. Москалівці поблизу Ромен) арештовували кілька разів, а 4 січня 1938 року розстріляли.

Живописця й графіка Никанора **Онацького** (1874 р. н., Гадяцький пов.) розстріляли 23 листопада 1937 року.

Одного з провідних бойчукістів, маляр-монументаліста, графіка й кераміста Івана **Падалку** (1894 р. н., с. Жорнокльови Золотоніського пов.) розстріляли 15 липня 1937 року.

Мистецтвознавця й етнографа Якова **Риженка** (1882 р. н., хутір біля с. Пустовійтового, нині – Глобинського району) 1931 року було заарештовано й вислано за межі України. Він помер 1974 року в Астрахані.

Археолога й мистецтвознавця Михайла **Рудинського** (1887 р. н., м. Охтирка) та його сестру Євгенію теж репресували.

Одного з провідних бойчукістів, маляр-монументаліста, графіка й кераміста Василя **Седляра** (1899 р. н., с. Жоржівка, нині Шишацького району) розстріляли 15 липня 1937 року.

Аквареліста Антона **Федоренка** (1887 р. н., м. Городищі на Київщині) розстріляли 2 жовтня 1938 року в Полтаві.

Мистецького критика Миколу **Філянського** (1873 р. н., с. Попівці поблизу Миргорода) розстріляли 12 січня 1938 року в Запоріжжі.

Мистецтвознавця й театрального критика Василя **Хмурого** (справжнє прізвище Бутенко, 1896 р. н., Гадяцького пов.) 1933 року вислано за межі України. Він помер 27 січня 1940 року в Самарі.

Живописця Люціана **Щербу** (1880 р. н., Варшава) розстріляли 9 вересня 1937 року в Полтаві.

Марксистсько-ленінське вчення мало за

мету сформувати новий тип людей – будівників комунізму, а отже – передбачало ліквідацію тієї частини населення, що не підходило для цього. Совецькі функціонери, послідовники вчення про класову будову суспільства, спрямовували масовий терор проти інтелігенції, а селяни винищували окремо⁸⁰. Не маючи продуктових карток, гончарі як прості селяни вмирили під час голодомору 1932–1933 років⁸¹. Дослідник з Національного музею-заповідника українського гончарства в м. Опішному – Віктор Міщанин відзначає: «Гончарські господарства, та зрештою як і господарства, що займалися іншими кустарними ремеслами, були приречені на голодну смерть одними з перших. Пояснюється це тим, що те чи інше ремесло, зокрема гончарство, було часто єдиним або ж основним джерелом доходів сім'ї. Свої вироби гончарі продавали або ж обмінювали значну частину на зерно та інші продукти. У часи ж голодомору посуд міняти не було на що. Тож часто гончарські родини вмирили повністю. [...] Вимерли цілі родини гончарські, цілі династії. Все це було одним із чинників, які прискорили занепад гончарства у даних осередках»⁸².

Лише на Полтавщині Віталій Ханко⁸³ зібрав відомості про таких ремісників:

Охтись **Балко** – гончар-посудник із с. Велика Грим'яча Миргородського пов.;

Іван **Балко** – гончар з м. Комишні на Миргородщині;

Пилип **Біляк** – гончар із с. Міські Млини, поблизу м. Опішного;

Іван і його син Роман **Бовкуни** – гончарі з м. Городище Лохвицького пов.;

гончар із м. Комишні Миргородського пов. Денис **Бутенко**;

гончар з м. Білики поблизу Кобеляк Ларивон **Гармаш**;

посудник Гнат **Гладиревський**;

посудник Грицько **Зозуля** з м. Біликів поблизу Кобеляк;

Дмитро **Іщенко** з м. Комишні на Миргородщині;

Панас **Їжак** з м. Комишні на Миргородщині;

різьбяр Платон **Кримпоха** з Великих Будищ;

автор традиційних народних картин

Федір **Стовбуненко** з м. Остап'я, нині – Великобагачанського р-ну;

Петро **Лускань** із м. Комишні;

Захар **Божчіло** з с. Поставмук поблизу Чорнух;

Федір **Недождій** із с. Велика Грим'яча на Миргородщині;

Митрофан **Півень** із хут. Зайців біля м. Опішного;

Павло **Сказка** із с. Великої Грим'ячої на Миргородщині;

Прокіп **Соломко** з м. Біликів поблизу Кобеляк;

Семен **Тупиця** з м. Біликів поблизу Кобеляк;

Михайло **Чумарний** з м. Комишні на Миргородщині;

Галактіон **Шиян** з м. Опішного;

Микита **Шульженко** – мисочник із с. Міські Млини біля м. Опішного ⁸⁴.

Старе мистецтвознавство більшовики ліквідували як академічну науку, що не мала нічого спільного з соціалістичним будівництвом. Вдалу характеристику культурологічних ідеалів В. Леніна дав генерал Д. Волкоґонов: «Перечислять, кого и что не любил Ленин, можно очень долго. Он не любил в е с ь с т а р ы й м и р» ⁸⁵. Але багато раніше за нього цю думку висловив Дмитро Донцов: «Як усі ці революціонери, на яких опирався, Ленін, також викинений поза рамки суспільства, не відчував до нього нічого, крім мстивої ненависти та задрісної злоби» ⁸⁶. А, як проголосив перший Анрі Барбюс, «Сталин – это Ленин сегодня» ⁸⁷.

Немає нічого дивного, що в СРСР апологетику, герменевтику, гомілетуку, патристику, патрологію й інші дисципліни богословського циклу було заборонено з першого дня совєцької влади. Відтак богослов'я дає найяскравіший приклад науки, що вийшла поза територію ⁸⁸.

Після війни, уже на еміграції, колега М. Міллера античник Андрій Коцевалов відзначав: «Придя к власти, большевики почти совсем упразднили науку о древности» ⁸⁹. Як відомо, було «згорнуто», – як нині висловлюються в таких випадках історики, дослідження з візантиністики ⁹⁰.

У 1930 році в Ленінграді вийшла бойова й провокаційна книжка Владіслава Равдонікаса ⁹¹ «За марксистскую историю материальной культуры», спрямована проти археології. Аналізуючи ідейну спрямованість цього видання, еміграційний советолог М. Міллер виявив: «Ця праця на той час вибухла, як бомба. Скрізь відбувалися гарячі дискусії, але, звичайно, компартія була по боці Равдонікаса і підтримувала його. Від цього часу саму назву “археологія” як дореволюційну було заборонено і замінено “історією матеріальної культури”» ⁹². Український археолог Петро Курінний, що також вийшов на еміграцію, додав до цього такі подробиці: «Року 1931 на археологічно-етнографічному “совещании” в Ленінграді було прийнято постанову про скасування етнографії та археології як наук (пропозиція: Биковського, І. Мещанінова, М. Марра, Б. Аптекаря, а в Україні Ф. Козубовського та академіка І. Соколова). Проте цей вияв середньовічного обскурантизму був все ж скасований [...]» ⁹³. Назву археологічної науки було відновлено лише в 1935 році ⁹⁴.

Фахівці з інших галузей називають свої приклади щодо наук, близьких їм. Сергій Пирожков і нині покійний Арнольд Перковський констатували: «В першій половині 30-х років спочатку піддавалися критиці у пресі, а потім і взагалі були заборонені дослідження в галузі антропогеографії, демографічних аспектів геополітики, евгеніки, антропології, економічної географії населення, а також припинені дослідження з історичної та загальної демографії України» ⁹⁵. Автори пояснювали: «Антропогеографія, політична географія і геополітика були заборонені в СРСР, а отже, і в УРСР, тому що розглядали етноси як суб'єкти геодемографічного процесу зі своєю суверенною територією» ⁹⁶.

Було б дивно, якби за цих умов не порушили тему історії України ⁹⁷.

Академік Михайло Грушевський, керівник науково-дослідної кафедри історії України, думаючи про перспективи історичної науки, дбав про наступників, що мали прийти йому та старшим вченим на зміну ⁹⁸. 24 грудня 1924 року до аспірантури були зараховані молоді історики Олексій Баранович, Сильвестр Глушко, Варфоломій Ігнатієнко

(його промоція не відбулась), Микола Ткаченко та Сергій Шамрай. Першим захистився О. Баранович – 24 жовтня 1926 року, останніми – Остап Павлик (14 вересня 1930 року, розстріляний) та Прокіп Нечипоренко (15 вересня 1930 року, доля невідома). Захистилися Сильвестр Глушко (5 років ИТЛ), Павло Глядківський (10 років ИТЛ, звільнений як інвалід), Василь Денисенко, Лев Окиншевич (емігрував), Оксана Степанишина (доля невідома), Микола Ткаченко (8 місяців ИТЛ), Сергій Шамрай (помер в ув'язненні) та Віктор Юркевич (помер в ув'язненні)⁹⁹.

Як розуміємо, після розгрому школи Грушевського¹⁰⁰ та менших українських історичних шкіл (Миколи Василенка, Михайла Слабченка, Олександра Оглоблина) науку «історію України» за часів більшовиків спіткала та ж доля, що й археологію, генетику, кібернетику тощо, які були заборонені¹⁰¹. На заваді історичним дослідженням стояла політична цензура¹⁰². У повоєнні роки в СРСР було заборонено: «Матеріали по Великой Отечественной и советско-финляндской войнам, боевым действиям у оз. Хасан в 1938 г. и на р. Халхин-Гол в 1939 г., а также по освободительным походам в 1939–1940 гг., содержащие сведения:

а) о боевом и численном составе – по Вооруженным Силам в целом, видам Вооруженных Сил и родам войск;

б) о потерях в личном составе и боевой технике – по Вооруженным Силам в целом, видам Вооруженных Сил, родам войск, фронтам и флотам за весь период войны или отдельную операцию [...]»¹⁰³. Виникає питання, що могло залишитись у наукових студіях за вилученням «сведень», список яких ішов від літери **а** до **я**?

Замість праць з історії України під виглядом робіт з історії УРСР певні quasi-наукові структури випустили досить багато імітацій¹⁰⁴. Натомість контрпропагандистський характер мали як окремі видання, зрештою, офіційні гуманітарні науки, і особливо – спеціальна серія відповідного відділу Інституту історії «Зарубіжні видання про Україну», що виходила під грифом «Для службового користування».

Режим політичної цензури завдав невіправних втрат гуманітарним наукам СРСР

та кожній із його колишніх складових. Річ у тім, що на зони, розбудовувані, сказати б, по інший бік ідеологічних барикад, цей режим не поширювався, і там провадили широкі наукові дослідження. Можна лише поспівчувати вченим, що жили й працювали по цей бік.

Друга світова війна двічі пройшла через Україну, пропрасувавши її спершу із заходу на схід, потім – зі сходу на захід. Втрати культурної спадщини часів війни описували протягом багатьох років. Під час евакуації і в роки німецької окупації прес цензури різко послабився. Публікації тих часів нині каталогізуються¹⁰⁵.

Пізніше, у повоєнні роки стабілізації, українських культурних діячів уже не розстрілювали, але українофобська, тобто антиукраїнська ідеологія тривала. Яскраво й цілком однозначно охарактеризувала її центральна газета «Советское искусство», де друкували визначальні документи, як от добірка матеріалів «Накануне 30-летия Великого Октября. Искусство Советской Украины». В одній зі статей «провідного мистецтвознавця», як тоді його називали, О. Пащенко, засвідчено: «Буржуазно-націоналістическое искусствоведение (Антонович, Щербаковский, Эрнст, Слипко-Москальцов, Хмурый), а также идеологи воинствующего украинского национализма, так называемой школы “бойчукистов”, прятаясь за левой революционной фразеологией (Врона, Холостенко и др.), протаскивая антинаучные теории Грушевского о борьбе двух культур – русской и украинской, пытались объяснить развитие украинского искусства влияниями буржуазного Запада. Эти антинаучные, враждебные “теории”, в которых пресмыкание перед западноевропейской буржуазной культурой тесно переплеталось с антинародными буржуазно-националистическими тенденциями в нашем искусстве, еще полностью не изжиты»¹⁰⁶. Це говорилося у контексті загалом ніби життєстверджуючої статті. Виходили публікації – навпаки – різко критичні, що передбачали погром, домагаючись нових арештів.

У повоєнні роки в Україні панував сталінізм, про який багато написано. Най-

яскравішим його виявом було правління Л. Кагановича (22/10 листопада 1893, с. Кабани Радомишльського пов. Київської губ. – 26 липня 1991, м. Москва), що входив до найближчого оточення Сталіна і був одним з активних організаторів державного терору. Саме він у березні-грудні 1947 року був першим секретарем і членом Політбюро ЦК КП(б)У, керуючи та спрямовуючи всю внутрішню політику УРСР.

Преса піддала критиці перший здвоєний том інститутського збірника «Мистецтво, фольклор, етнографія» (1947). Першою особою в Києві тоді вважався Л. Каганович, тому критика була нищівна. Автором замовної статті став провідний тоді літературознавець Семен Шаховський. Відштовхуючись від постанови, що розвінчувала «Нарис історії української літератури», він засуджував Інститут мистецтвознавства, фольклористики та етнології, мовляв, «в этом институте необходимых уроков из решений партии не извлекли. В “Научных записках” повторяются ошибки и извращения буржуазно-националистического порядка. [...] говоря о крупнейших ошибках работников института, редакция употребляет выражения: **затушевывали** вопросы единства русского и украинского народов, **преуменьшали** роль пролетариата, **мало показывали** передовые демократические элементы и т. д. Нетрудно понять, что подобные гнилые, примиренческие характеристики не имеют ничего общего с большевистской принципиальностью и остротой в борьбе с буржуазно-националистической идеологией и ее рецидивами»¹⁰⁷. Перший секретар ЦК КП(б)У персонально вимагав саме такої постановки питання та формулювань. Критики йому було мало, то чого ж домагався Шаховський? Стоячи на екстремістських позиціях, він писав далі: «Об украинских помещиках типа Тарнавского (sic), Мартоса [у статті Якова Затенацького¹⁰⁸] говорится как о “меценатах искусства и древности” (стр. 19, 21, 25, 26). Упомянув о Кулише, автор считает для себя обязательным назвать его труды “першорядными работами”¹⁰⁹ (стр. 209). [...] Выход в свет подобных (sic) “Научных записок” свидетельствует и о том, что Президиум Академии наук УССР

все еще плохо руководит Институтом искусствоведения, фольклора и этнографии и не принимает достаточно энергичных мер, чтобы искоренить (sic) буржуазно-националистические извращения в деятельности института»¹¹⁰.

Критикуючи Інститут, інший автор узяв під обстріл персонально Максима Рильського: «Все це є наслідком, – писав він, – відсутності справжнього керівництва з боку директора інституту М. Рильського, невміння дирекції правильно розставити наукові сили та доцільно завантажити їх, організувати боротьбу всього колективу за повне здійснення своїх завдань. [...] З боку директора інституту М. Рильського була навіть тенденція обмежити критику наукових співробітників, що стверджується заявою про те, що в інституті панує “гіпертрофія” критики»¹¹¹.

Зазнали критики й інші наукові структури, насамперед Академія архітектури УРСР, де з'явилося п'ять номерів «Вісника». Їхній напрям кагановичівське керівництво не влаштовував. Критикували проф. Сергія Безсонова (1885–1955) за статтю «Архітектурні зв'язки східного слов'янства в XI–XII ст.»: вчений наважився назвати київський Софійський собор пам'яткою української національної архітектури (1946, № 1), а також Марію Новицьку за дослідження «Вибійка на Україні»¹¹².

Громили також кафедру мистецтвознавства Київського художнього інституту, якою керував звільнений з ув'язнення Іван Врона. В інтерпретації Л. Владича це виглядало так: «Ярким примером подобных стремлений является доклад И. Вроны, оглашенный на научной конференции в Киевском художественном институте. Один из “идеологов” разгромленного партией “бойчукизма”, И. Врона в течение более чем двух послевоенных лет подвизался в институте в роли руководителя кафедры искусствоведения»¹¹³.

Крім установ, у повоєнні роки було погромлено їхню продукцію, наприклад, короткий курс історії українського мистецтва, який підготували в 1946 році Яків Затенацький, Борис Бутник-Сіверський, Іван Врона та ін. Як відзначав Л. Владич, вони «підготували

к печати первый том краткого очерка истории украинского искусства. Однако этот “труд”, построенный по антинародным, буржуазно-националистическим “схемам” В. Антоновича – М. Грушевского, еще до появления из печати был подвергнут суровой и справедливой критике и света не увидел. Исторические решения партии по вопросам литературы, искусства, истории, ничему, видимо, не научили авторов этого “очерка”: их дальнейшие печатные труды, публичные доклады и лекции изобилуют грубыми буржуазно-националистическими извращениями»¹¹⁴.

Замахуючись на 55-й том начебто нормативної «Большой советской энциклопедии» (перше видання) зі статтями про українське мистецтво Я. Затенацького та Б. Бутника-Сіверського, Л. Владич обстоював якісь інші ідеали. Він активно боровся проти двох українських велетнів ХХ століття. Михайла Бойчука та Георгія Нарбута, виступав проти зарахування до кола українських митців Василя Штернберга, Костянтина Трутовського, Івана Соколова¹¹⁵, критикував Володимира Бондаренка, Вітольда Манастирського, Романа Турина та інших¹¹⁶.

Вивчення погромів, вчинених проти академічних інститутів, розпочато у 1996 році в Інституті історії України, де видано двотомний збірник документів і матеріалів «У лещатах тоталітаризму»¹¹⁷.

У ці критичні повоєнні роки не було іншого виходу, як розпочати повторну розбудову українського мистецтвознавства на новій основі.

Професорів Імператорських університетів – Київського Св. Володимира – Григорія Павлуцького (+ 1924) та Харківського – Федора Шміта (розстріляний у 1937) – вже давно не було серед живих. Професора Української державної академії мистецтв М. Макаренка розстріляли в Новосибірську (1938). Професора Київського археологічного інституту та Київського художнього інституту Ф. Ернста розстріляли в Уфі (1942). Професор Київського художнього інституту І. Моргілевський помер під час німецької окупації (1942). Доктор історії і теорії мистецтв В. Зуммер (помер 16 грудня 1970 року в Острі) був ув'язнений 21 жовт-

ня 1933 року (реабілітований у 1958 році). Професор Харківського художнього інституту С. Таранушенко теж повернувся із заслання¹¹⁸. Вони оселились в Україні, але викладати їм було заборонено.

У повоєнні роки становище мистецтвознавчої науки виглядало досить печально. По суті, у 1950–1960-тих роках в Україні вчитись не було у кого. Якщо хтось зі справжніх вчених старшого покоління й залишився живим, то їхні старі наукові звання давно скасували. Нові вчені – одні ще не викладали, ставши класиками пізніше, інші мали надто одіозну репутацію й були відомі своїми, як тепер кажуть, заідеологізованими текстами.

Розвиток новітнього мистецтвознавства розпочинався досить драматично, майже з нуля¹¹⁹. Наукових керівників, опонентів – усіх треба було десь вишукувати – або поза Києвом, або й поза Україною. Ті, що мешкали в Києві, працювати за фахом, викладати не могли. Процес інституціоналізації українського мистецтвознавства, що затягнувся на кілька десятиріч, завершується, здається, лише тепер, зі створенням двох мистецьких Академій.

Досягнення українського мистецтвознавства підсумовували не одноразово. У 1925–1935 роках цикл бібліографічних оглядів уклав й опублікував Володимир Січинський¹²⁰. Пізніший період так званого застою добре характеризує те, що великий український бібліограф Федір Максименко, зібравши всі тексти В. Січинського під одну палітурку, зробив ксерокопії і виготовив три примірники книжки, яка інакшим чином вийти у світ не могла, проте в журналах його бібліографічні підсумки з'являлись.

Після війни підсумкову працю з історії мистецтвознавства (1970) виконано під керівництвом завідуючого Відділу образотворчих мистецтв ІМФЕ ім. М. Т. Рильського, д-ра мистецтвознавства й проф. Юрія Турченка.

«Матеріали до словника мистецтвознавців УРСР» упорядкувала «старший бібліограф» (так називалась її посада) Тетяна Радзієвська, яка не мала наукового ступеню чи звання, та дев'ять наукових співробітників відділу. Оpubлікована в четвертому

випуску республіканського міжвідомчого збірника «Українське мистецтвознавство», їхня праця ілюструє цей процес і характеризує добу ¹²¹.

Імен фундаторів українського мистецтвознавства Пелагеї Литвинової, Федора Вовка, навіть Олени Пчілки чи Василя Горленка тут немає. Немає й статей про Євгенію Берченко (1889? – після 1934), Євгенію Спаську (1891–1980), Марію Щепотьєву (1893–1974), Ксенію Берладіну (1894–1960), Віру Білецьку (1894–1933), Марію Новицьку (1896–1965) ¹²² та інших, справжніх учених, що опинились у вирі більшовицького терору. Не вміщено навіть статті про жодного з братів Щербаківських. Натомість знаходимо мистецтвознавців з посади, призначуваних на директорів музеїв чи картинних галерей УРСР – тодішніх офіційних мистецтвознавців, а здебільшого, за влучним виразом С. Таранушенка, «мистецтвонезнавців». Праць із науки, яку репрезентували, вони не мали. Таких було зареєстровано на той час кількадесят чоловік. Усіх разом, гарних і гірших – 159.

Доктори мистецтвознавства на 1970 рік: Яків Затенацький, Григорій Логвин, Віктор Самойлович, Юрій Турченко.

Офіційно теж мистецтвознавець, але д-р історичних наук Іван Крип'якевич. Мали також праці з мистецтвознавства д-р філологічних наук, член-кор. АН УРСР Павло Попов та д-р філології Іларіон Свенціцький.

Кандидатами архітектури на той час стали: Юрій Асєєв, Іван Ігнаткін, Микола Коломієць, Юрій Нельговський, Петро Юрченко.

Нарешті, кандидатами мистецтвознавства на 1970 рік були: Василь Афанасьєв, Юрій Белічко, Платон Білецький, Антін Будзан, Леонід Владич, Іван Врона, Роман Гарасимчук, Наталія Глухенька, Павло Жолтовський, Адам Жук, Яким Запаско, Зінаїда Лашкул, Юрій Лащук, Людмила Міляєва, Пантелеймон Мусієнко, Андрій Німенко, Володимир Овсійчук, Глафіра Паламарчук, Михайло Пекаровський, Борис Піаніда, Лідія Попова, Неоніла Рипська, Людмила Сак, Ірина Сакович, Віра Свенціцька, Олександр Тищенко, Валентина Ткаченко,

Павло Цибенко, Олег Чарновський, Федір Шапошников.

Кандидати історичних наук: Борис Бутник-Сіверський, Катерина Матейко, Любов Суха, Фаїна Штітельман.

В 1970 році Дмитро Степовик ¹²³ і Олександр Федорук були ще аспірантами.

У словнику Т. Радзієвської чомусь не відзначено наукових звань чи наукових посад (наукових чи службових) у п'ятьох: Ірини Гургули, Михайла Драґана, Федора Ернста, Вадима Модзалевського, Володимира Яринича.

Уже тепер, у роки незалежності, з'явилися регіональні огляди історії мистецтвознавства Харківщини та Полтавщини ¹²⁴.

Доля бібліографічного підсумку історії мистецтвознавства склалася трагічно.

У повоєнні роки свою багаторічну працю над бібліографією українського мистецтва розпочала відомий бібліограф Надія Дубина ¹²⁵. Її продовженню сприяла праця над спорідненою плановою темою у відділі історії українського мистецтва та народної творчості, яким керував В. Заболотний (колишня Академія будівництва та архітектури), та в Науково-дослідному інституті теорії, історії і перспективних проблем радянської архітектури в м. Києві (директор Г. Головка). На останньому етапі праця мала виразну й чітку назву «Українське мистецтво: Бібліографічний покажчик з історії образотворчого, декоративно-вжиткового мистецтва та архітектури». Загальний обсяг машинопису Н. Дубиної – 1 305 сторінок, у додатках 81 та 4 сторінки. Вважалося, що зроблено понад 9 тис. записів, разом – 40 друкованих аркушів. Високкокваліфіковані поради й матеріали надавали упорядниці бібліографи С. Костюк, Ф. Максименко, Т. Радзієвська та Н. Шеліхова. Допомогу цінними консультаціями надавали вчені зі ступенями та званнями Ю. Асєєв, Я. Затенацький, В. Касіян, П. Попов, І. Ігнаткін, Ю. Нельговський, П. Юрченко, І. Врона, О. Данченко, Г. Лебедев, Х. Саноцька, В. Свенціцька, Ф. Уманцев, а також Н. Велігоцька, С. Таранушенко та Д. Янко. Упорядниця не могла не подякувати в передмові також М. Бажанові, Є. Катоніну, К. Гуслистому та Є. Кирилюкові ¹²⁶. У 1968

році збір матеріалів було завершено. 16 грудня 1970 року в м. Острі помер колишній проф. В. Зуммер, але в передмові його не згадано. Він жив поза великими книгозбірнями і допомогти нікому не міг, тому що інтелектуально сам переживав скрутні часи. Рецензували працю П. Говдя, Н. Королевич та Л. Гольденберг. Титульними редакторами видання мали бути Я. Затенацький, Ф. Уманцев та П. Юрченко, ім'я якого, як і І. Врони, було взято в траурну рамочку.

Праця пройшла редакційну підготовку та ідеологічну перевірку в кількох установах, насамперед у Центральній науковій бібліотеці АН УРСР. Спершу в колективі співробітників упорядниці змусили подружньому (фіксую лише у двох розділах першого тому – «Загальні праці» та присвяченому Київській Русі) заклеїти описи праць емігранта В. Січинського «Конспект історії всесвітнього мистецтва» (видання 1925 та 1928 років) та «Архітектура старокнязівської доби» (Прага, 1926 та відгуків на неї М. Голубця в «Записках чину Св. Василя Великого», 1926 та М. Андрєвої у «Byzantinoslavica», 1930), надрукованих у несовєцьких журналах праць М. Гавдяка, М. Голубця та С. Щурата про Галич.

На першому, внутрішньому етапі інформаційного терору, Н. Дубиній порадили зняти описи всіх праць В. Залозецького – «Церква-мавзолей св. Бориса і Гліба у Вишгороді під Києвом» (Стара Україна, 1924), «Софійський собор у Києві» (Записки чина Св. Василя Великого, 1930), «Мозаїки церкви св. Софії у Києві» (Вісник політики, літератури й життя, 1918) та його відгуку на монографію Ф. Шміта «Мистецтво старої Русі-України» у «Старій Україні» (1919). Упорядниці довелося також акуратно позаклеювати описи праць В. Залозецького німецькою мовою.

На думку представників влади, користувачеві не можна було ознайомлюватися з книжками Францішка Равіти-Гавронського «Slady kultury starego swiata na Rusi Kijowskiej», митрополита Євгенія «Описание Киево-Софийского собора» (1825). «Описания Киево-Печерской лавры» залишилося. Підлягали вилученню праці М. Брайчевського «Коли і як виник

Київ» (1963) та його спільна з Ю. Асєєвим стаття «Археологические исследования в Переяславе-Хмельницком» (1960).

Потім рукопис пішов по цензорах від бібліографії. Мабуть, вони не погодилися б на означення своєї діяльності як цензорської. У цій країні цензором власних текстів повинен бути кожен фахівець! Судячи з почерків, працювало щонайменше троє, але вони виступали заодно, єдиним фронтом, пліч-о-пліч. Завзяті українофоби, вони робили все, щоб нашкодити культурі. Утім, помітні й відтінки. Один цензор, що писав круглішими літерами, був м'якшим, він, наприклад, пропонував замість розділів «Окремі пам'ятки» подати зведений розділ «Давньоруські споруди Києва». Таку пропозицію можна було заперечувати. «Вишгород – це не Київ, його окремо»¹²⁷. На це можна було й погодитись.

На бережках проти описів численних російських праць, присвячених давньоруському мистецтву чи загальній, тобто всесвітній історії мистецтва, хтось єхидно приписав: «Укр?», – мовляв, у праці представлено не вузькопровінційний матеріал, а отже, його слід вилучити. Такі книжки українському вченому не потрібні. На загальноісторичні праці з широким культурологічним тлом чекав такий ж кінець. Про працю Д. Ліхачова «Национальное самосознание древней Руси» (1945) було сказано: «Це ж літер[ура], а не мист[ецтво]!» З приводу праці І. Толстого та Н. Кондакова «Русские древности», спеціально про її випуск «Древности скифо-сарматские» (1889) прозвучало питання: «Навіщо давати?» – і це вже був вирок. Праця К. Широцького «Старовинне мистецтво на Україні» (1919), що разом із роботами його колег заклала підвалини національної концепції українського мистецтва, питань не викликала. Її було просто викреслено. У покажчику «Українське мистецтво» було вилучено працю А. Муравйова «Символика Софийского собора» (1898). Справді, навіщо фаховому читачеві було її знати?!

Викреслили працю В. Аскоченського «Киев с древнейшим его училищем Академиею» (1856). Мало того, що вилучили, збоку ще поставили знак питання, мовляв,

що за невіглас до покажчика про мистецтво подає основоположну працю з історії Києво-Могилянської академії?!

На переконання київської академічної цензури, книжка Е. Віоле-ле-Дюка 1879 року видання «общепонятною» російською мовою «сучасному українському вченому» була теж категорично не потрібна. Видання французькою мовою 1877 року залишилися. Хто б її там, мовляв, розшукав і прочитав?!

Посилання на третій та шостий томи «Історії України-Русі» М. Грушевського підлягали вилученню, дарма що упорядниця «рекомендувала» не весь том, а розділи про українське мистецтво. Ранні розвідки вченого «Молотовське срібло» та «Печатки з околиць Галича», як і його численні рецензії у «Записках НТШ», знімалися.

Зазнав певних утисків і Ю. Асєєв. Про працю «Архітектурні пам'ятки України» (1970) з боку цензури було вигукнуто: «Це ж не лише К[иївська] Р[усь]!», а про статтю «Архітектурно-археологічні дослідження в Криму», що нищечком розташувалась по сусідству, було резульовано, ніби вердикт: «Це ж не К[иївська] Русь!» Невеликий розділ «Михайлівський монастир» спершу було викреслено, а згодом відновлено. При цій операції виявилось, що в Ю. Асєєва вийшла стаття «Новые данные о соборе Дмитриевского монастыря в Киеве» (1960), а отже, він прийняв концепцію емігранта П. Курінного. До того ж, Дмитрівський монастир у московському журналі виглядав не так страшно, як Золотоверхо-Михайлівський, за висловом російського емігранта Федора Тітова.

Для «полегшення» рукопису з нього систематично вилучали рецензії. Вважалося, що вистачало знати думку одного рекомендованого автора. Дві думки – автора й рецензента, якщо й збігались, то не у всьому, а це викликало сумнів. Або не так просто – було три рецензії, дві вилучали, а одна залишалась. Це вже було «виважено». Із чотирьох праць Ф. Шміта без пояснень знімали дві. З цим теж було важко сперечатися. Деякі рецензії порушували ідеологічну тему – В. Пещанський писав у львівській «Старій Україні» (1925) про неоднозначно

знамениту книжку Г. Лукомського «Киев» (1923). Вилучено ще одну працю Ф. Шміта, заодно й рецензії Г. Чубінова в журналі «Христианский Восток» та К. Широцького в «Книгарі» (обидві 1917).

У 1927 році в «Ювілейному збірнику на пошану акад. Д. І. Багалія» було надруковано статтю акад. О. Новицького «До питання про походження дерев'яної української архітектури». Добросовісний упорядник її описав. Пильний цензор зазначив: «Зб[ірник] вилучений!» Систематично викреслювали дореволюційні праці авторки Наталі Полонської, яка мешкала у Федеративній Німеччині – усім знана тепер Н. Полонська-Василенко. Знімалися описи рецензій безневинних акад. Миколи Петрова та чл.-кор. Володимира Щербини на «Киев» К. Широцького (1917). Їхній «гріх» полягав у тому, що журнали «Записки історично-філологічного відділу УАН» і «Наше минуле» опинилися у спецфонді, а інші примірники мали бути знищені, адже спецфонди існували не всюди.

На 77-ому аркуші похмурий імідж цензорів набрид. Натрапивши на опис праці В. Піщанського «Київський Спас на Берестовім» у «Записках чина св. Василя Великого» (1926), він, очевидно, пожартував: «Що це таке?» На 79-ому аркуші наскочив на статтю Н. Полонської 1911 року, до якої приписав: «Автор!» На 80-тому мовчки, але гнівно викреслив просвітянську статтю М. Грушевського «Мстиславова церква в Володимирі-Волинському» («Село», 1911). Зате вже в рубриці «Галич» він відпочив душею: від праць Ярослава Пастернака, починаючи з монографії «Старий Галич» (1944), не залишилось й сліду. Перепало й Антонію Петрушевичу, й багатьом іншим. Їх просто вилучили.

Можна простежити, як від аркуша до аркуша змінювався настрій цензора. Арк. 85: «Овруч. Намагався проскочити Грушевський. Викреслити!» Рибаків, Рибаків, Смолічев викликали три короткі, як вистріли, написи: «Археол!», «Археол!», «Археол!». І знову: «Укр?»

Розшифровувати цензорські нотатки ставало дедалі цікавіше: «Це сл, а не КР», мабуть, означало «Це сл[ов'яни], а не К[иїв-

ська] Р[усь]». Цензори в СРСР були ідеальні. Знали, де початки й кінці історичних періодів!

Н. Дубина слабо й наївно боронилась. Обороняючи статтю Д. Айналова «Новый иконографический образ Христа» (Seminarium Kondakovianum. – Praga, 1928. – Вип. 2), нагадувала: «Радянський автор». З приводу студій «Францисканська кірха в Галичі» І. Шараневича 1888 року, «Церква Св. Василя та костюл поезуїтський в Овручі» А. Плуґа 1863 року, «Мініатюри кодексу Гертрудіанського» 1902 року Н. Дубина писала: «Опубліковано до 1917 р.», «Дореволюційне видання». Коли викреслили розвідку Анджея Поппе «Фундаційна композиція Софії Київської» – наважилась за протестувати – «Соціаліст[ична] країна» Польща, мовляв. На цих сторінках став зрозумілим сенс акуратних відкреслень кольоровими олівцями з цифрами: Д 9, Д 11, Д 6. Їх робила зтероризована Надія Антонівна. Так вона класифікувала літературу на «дружньому обговоренні в колективі» чи усно зроблені «зауваження».

А далі нові наполегливі відповіді упертого автора, бібліографа, представника такої мирної професії: «Радянські автори». Вона, можливо, не до кінця чи по-своєму вузько-професійно усвідомлювала, що робить, але вони розуміли все. Людина протистояла владі!

На 110-му аркуші викреслено лише одну позицію – рецензію К. Широцького. Зате всі інші записи акуратно повідкреслювано й дописано кольоровими олівцями літери Д з якимись індексами при них. Посилання на перший том і сторінки «Історії». Але біля книжки В. Лазарева знову запис твердою рукою Н. Дубиної: «Радянський автор». Її твердість доходила до того, що вона ввела розділ «Персоналія художників, які працювали за межами СРСР», де були рубрики: Архипенко О., Бринський М., Ґец Л., Грищенко О., Громницький П., Дольницька М., Дубай М., Ковжун П., Крижанівський В., Ласовський В., Маневич А., Мегик П., Паращук М., Петрук В. Половина представленого тут матеріалу в київській ЦНБ АН УРСР була або однозначно спецфондівська, або просто відсутня.

Н. Дубина описувала ці речі або С. Костюка у Львівській книгозбірні, або знаходила їх «на руках».

Заради об'єктивності зазначимо, що у покажчику описано все ж не все. Немає статті В. Січинського «Книжна графіка Роберта Лісовського» в «Бібліологічних вістях» (1927, № 2). Сам маєстро ще був живий, мешкав у м. Лондоні, а з 1976 року – у Женеві. Культуру поділили принаймні на дві частини, які не мали можливості дотикатися.

Видавництво «Мистецтво» запланувало вихід покажчика на 1971 рік і повідомило про це у пресі¹²⁸, але наступ маланчуківської реакції¹²⁹ призупинив видання. Почались арешти у справі «Блоку», яку в 1965–1972 роках реалізували, як нарікали чекістські екстремісти, лише частково. Рік виходу видання перенесли, спершу на 1973 рік. На першій сторінці першого примірника машинопису стоїть штамп «До набору». Його було заповнено лише частково. Редактор і завідуючий редакцією підписали працю 2 грудня 1972 року, але вищих підписів – заступника головної редакції, головного редактора й директора – немає. Не допоміг навіть доданий у першій теці аркуш тексту «Класики марксизму-ленізму про мистецтво», «Постанови Комуністичної партії та радянського уряду про мистецтво» та «Українсько-російські мистецькі зв'язки». На останньому етапі роботу над покажчиком було остаточно зупинено. Він не вийшов ніколи.

Право на видання рукопису Н. Дубиної придбало Київське наукове товариство ім. Петра Могили. Хочеться сподіватися, що рано чи пізно він вийде у світ.

Окрему сферу мистецтвознавчого джерелознавства¹³⁰ складають безпосередні контакти кожного вченого з родинним колом митців, героїв його досліджень. Це ексклюзивні, як тепер кажуть, відомості, повторити які за інших умов неможливо. Натомість вони ввели до наукового обігу унікальні документи, світлини й різноманітні відомості про творчість цих митців.

У 1960–1970-х роках ще були живі недобитки «Розстріляного відродження» – класик українського мистецтвознавства,

вихованець Імператорського Харківського університету С. Таранушенко, представники наступного покоління вчених – учні старих українських мистецтвознавців, серед них М. Вязьмітіна, П. Жолтовський, П. Кульженко, І. та Є. Спаські, М. Щепотьєва та ін.¹³¹

Зокрема у м. Києві мешкала маловідомий нині мистецтвознавець Катерина Білоцерківська (16 вересня 1893, С.Пб. – 4 червня 1973, Київ), вихованка Фундуклеївської гімназії та Вищих жіночих курсів. На жаль, їй не пощастило реалізувати свої дослідницькі здібності. Її розвідка «Найстаріші фаянсово-порцелянові заводи на Волині», що друкувалась у «Хроніці археології та мистецтва» (1933, Ч. 4–5), втрачена. Після війни разом із В. Левицькою (сестрою архітектора В. Заболотного) вона написала монографію про фрескові орнаменти Софійського собору, яку так і не видано. К. Білоцерківська зберегла не-

великий архів мистецтвознавця Єлизавети (Лисавети) Левицької, а також бібліографію, обов'язкову для ознайомлення аспірантів: перший аркуш з виправленнями, зробленими невідомою рукою, другий – з виправленнями Ф. Ернста. Вміщую їх у додатку. Цей матеріал розкриває джерельну базу українських мистецтвознавців кінця 1920-х років. Упорядника першого списку поки що не ідентифіковано. За тематикою за цей матеріал мав би відповідати О. Новицький, але почерк не його. З бібліографічної точки зору, робота дуже неохайна.

У наступному додатку наводжу невідомі матеріали про шеститомне видання «Українського мистецтва», що збереглися в архіві О. Новицького. Існує інший примірник, із класифікацією авторів по темах. Зіставлення його з «примірником Новицького», визначення відомих, а також подальші розшуки самих текстів шеститомника – завдання наступних студій.

1. [Список літератури для ознайомлення аспірантів Науково-дослідчої катедри мистецтвознавства в Києві. 1925–1930]

БІБЛІОГРАФІЯ ПО ІСТОРІЇ УКРАЇНСЬКОГО МИСТЕЦТВА.

- НОВИЦКИЙ А. [П.] – Курс истор[ии] рус[ского] иск[усства] Лекции, читанные на курсах истории иск[усства] и литературы в Москве 1907 г. Рукописи.
- ГРУШЕВСЬКИЙ М. С. – Історія України-Руси. Том III. [Вид. 2. Львів, 1905.] Ст. 422–452.
- ШМИТ [Ф. И.] – История древней Руси-Укр[аины]. X., 1919.]
- АНТОНОВИЧ [Дм. В.] – Скорочен[ий] курс истор[ії] укр[аїнського] мист[ецтва.] Прага, 1923.
- ГОЛУБЕЦЬ М. – Начерк історії укр[аїнського] мист[ецтва.] Львів, 1922.
- ТОЛСТОЙ И. И.] и КОНДАК[ОВ Н. П.] – Русские древности [в памятниках искусства. Вып. 1–4. СПб., 1889–1891.]
- ХВОЙКО [В. В.] – Древние обитатели Средн[его] Приднепровья. Киев, 1913.
- МИХАЙЛОВСКИЙ [И. Б.] – Русское искусство в эпоху Владимира Св[ятого]. Петербург, 1916.
- ЛАШКАРЕВ [П. А.] – Церковно-археологические очерки, [исследования и рефераты]. Киев, 1898.
- БЕРТЬЕ-ДЕЛАГАР [Д. А. Л.] – О Херсонесе. СПб., 1907.
- ПРАХОВ [А. В.] – Киевск[ие] памятн[ики] визант[ийского] русск[ого] иск[усства] – «Древности». [Т. XI. Вып. III.] 1887.
- УВАРОВ [А. С.] – Об архитектуре перв[ых] деревянных] церквей на Руси. – Труды II-го арх[еологического] съезда. [Т. I. СПб.,] 1876.
- ПАВЛУЦКИЙ [Г. Г.] – Киевские храмы домонгольск[ого] периода и их отношение к визант[ийскому] зодчеству. – Труды] XIV арх[еологического] с[ъезда.] Том II. [М., 1911.]
- НОВИЦКИЙ [А. П.] – История Русского искусства [с древнейших времен. В 2-х т. М., 1903.]
- ПАВЛУЦКИЙ [Г. Г.] – Изображен[ия] храмов на древнейш[их] южно-русских миниатюрах. – Чтен[ия] общ[ества] Нестора-Летописца. Том XIX. Киев, 1906.
- ПАВЛИНОВ [А. М.] – История русской архитектур[уры]. М.,] 1894.
- БАТЮШКОВ П. Н. – Памятники старины в западн[ых] губерн[иях] империи. СПб., 1869.
- «...» – Памятники русской старины. СПб., 1872.
- СІЧИНСЬКИЙ В. [Є.] – Архітектура в стародруках. Львів, 1925–1926.
- «...» – Архітект[ура] старокнязівськ[ої] доби. Прага 1926.
- ОТЧЕТ о раскопках в г. Киеве. 1907 (?).

- ФАРМАКОВСКИЙ Б. В.] и МИЛЕЕВ [Д. В.] – Отчет Импер[аторской] арх[еологической] ком[иссии за] 1908. [СПб., 1912.]
- ВЕЛЬМИН С. П. – Раскопки Импер[аторской] Арх[еологической] Ком[иссии] в Десятинной церкви летом 1911 г. Сбор[ник] ст[атей.] Ст. 4–7.
- ЛИННИЧЕНКО И. А. – О раскопках Хвойко в Киеве в Десятинной церкви. – Т[руды] XIV арх[еологического] с[ъезда.] Том III. Ст. 58.
- ПОЛОНСКАЯ Н. Д. – Археологическ[ие] раскопки Хвойко в Белгороде. 1911.
- ЛЕБЕДИНЦЕВ П. [Г.] – Открытие древн[их] мозаик в главн[ом] куполе Киевск[ого] Софиевского собора «Киевская Старина» 1884. IX.
- АЙНАЛОВ Д. В. – Мраморы и инкрус[тации] Киев[ского] Соф[ийского] собора и Десятин[ной] церкви. – Т[руды] XII арх[еологического] с[ъезда.] Том III.
- РЕДИН Е. К. – Киево-Софиевск[ий] собор. СПб., 1889.
- ЛАШКАРЕВ П. [А.] – Церкви Чернигова и Новгород-Северского. – Труды XI арх[еологического] с[ъезда.] Том II. [М., 1902.]
- ГОРНОСТАЕВ Ф. – Об архитек[туре] древних храмов Чернигова [домонгольского периода.] – Т[руды] XIV арх[еологического] с[ъезда.] Том III. [М., 1911.]
- АЙНАЛОВ [Д. В.] – Архит[ектура] Чернигов[ских] церквей. – Т[руды] XIV арх[еологического] с[ъезда.] Том III. Стр. 67.
- ЛЕВИЦКИЙ [О. И.] – Истор[ическое] опис[ание] Владим[ир]-Волынск[ого] Успенск[ого] храма. Киев, 1892.
- ДВЕРНИЦКИЙ Е. [Н.] – Археолог[ические] исследов[ания] в [г.] Владим[ире-] Волынск[ом] – «Киевск[ая] старина». 1887. № 1.
- ЛАШКАРЕВ П. [А.] – Остатки древн[его] храма в Переяславе. – «Киевск[ая] старина». 1889. № 1.
- А. Т. [Твердохлебов.] – Покровск[ая] цер[ковь] в Переяславе – «Киевская старина». 1883 г. № 7.
- ПОКРОВСКИЙ [Н. В.] – Стенные росписи – Т[руды] VII арх[еологического] с[ъезда.] М., 1890.
- ПРАХОВ А. [В.] – Фрески Киево-Кирил[овской] церкви XII в. – «Киевск. старина» 1883 г. № 5.
- АНТОНОВ В. П. – Киево-Кириллов[ская] Троицк[ая] церк[овь.] – Т[руды] III арх[еологического] с[ъезда] Том II. Стр. 1
- СОБОЛЕВСКИЙ [А. И.] – [?] фрески в старой Польше. М., 1916
- СТАСОВ В. В. – Замечания о миниатюрах Остр[омирова] Еванг[елия] // Стасов В. В. Собрание сочинений. Т. 2. СПб., 1894. С. 127–136.]
- АЙНАЛОВ Д. В. – Миниатюра сказания о Св. Борисе и Глебе. СПб., 1911 г.
- ГРУШЕВСЬКИЙ [М. С.] – Київські мініатюри при псалтирі Записки наук[ового] товариства ім. Шевченка.
- Гр. БОБРИНСКИЙ] – Киевск[ие] миниатюры XI в. СПб., 1902
- КОНДАКОВ Н. П. – Изображение русской княжеской семьи в миниатюре XII в. СПб., 1896 г.
- «...» – Русские клады. СПб., 1896
- СТАСОВ В. [В.] – Славянский и восточный орнаменты. СПб., 1884.

2. [Список літератури для ознайомлення аспірантів Науково-дослідчої катедри мистецтвознавства в Києві. 1925–1930]

УКРАЇНСЬКЕ МИСТЕЦТВО XVII віку ЗАГАЛЬНА ЛІТЕРАТУРА

- Г. ВЕЛЬФЛИН. Ренессанс и барокко. СПб. 1913.
- Д. [В] Антонович. Скорочений курс історії українського мистецтва. Прага, 1923. Ст. 72–190.
- Ф. [Л] ЕРНСТ. Українське мистецтво XVII–XVIII в.в. К., 1919. Стр. 5–17.
- Łozinski. Życie polskie w dawnych wiekach. Lwów, 1912. Str. 1–83.

ДЖЕРЕЛА

- Пав[ел] АЛЕППСКИЙ. Путешествие Антиохийского патриарха Макария. Вып. II. М., 1897 Стр. 1–94; вып. IV. М., 1898. Стр. 182–195.

АРХІТЕКТУРА

- Г. [К.] ЛУКОМСКИЙ. Галиция в ее старине. Петроград, 1915.
- В. ВЕРЕЩАГИН. Старый Львов. Петроград, 1915.
- « » Альбом старого Львова. Петроград, 1917.

- Г. [К.] ЛУКОМСКИЙ. Волынская старина. – Искусство в Южной России. – К., 1913. № 7–8.
 «...» Луцкий замок. Петроград, 1917
 «...» Вишневецкий замок. – Старые годы. – 1912, март [і окремо].
 Ф. [Л.] ЕРНСТ. Реставрація церков князівської доби у Києві в XVII столітті. – «Київ та його околиця» під ред. акад. М. ГРУШЕВСЬКОГО. Київ, 1926.
 Д. [М.] ЩЕРБАКІВСЬКИЙ. Українські деревляні церкви. Короткий огляд розборки питання. – Збірник секції мистецтв. К., 1921.
 Г. [Г.] ПАВЛУЦКИЙ. Древности Украины. К., 1905.
 «...» О происхождении форм украин [ского] церковн[ого] зодчества. – Труды XIV Археол[огического] с[ъезда]. – Т. II. М., 1908.
 А. П. НОВИЦКИЙ. Черты самобытности в украинском зодчестве. – Труды XIV Археол[огического] с[ъезда] Т. II. М., 1908.
 Г. [Г.] ПАВЛУЦКИЙ. Деревянное церковное зодчество на Украине. «Истор[ия] русск[ого] искусства» И. ГРАБАРЯ. Т. II. Стр. 337–359.
 И. [Э.] ГРАБАРЬ – Деревянное церковное зодчество Прикарпатской Руси [// Грабарь И. История русского искусства. – М., 1910. – Т. 2С. – 361–376: илл.]
 В. [М.] ЩЕРБАКІВСЬКИЙ. Старое искусство в Галиции. «Искусство». К., 1911. № 10.
 Ф. [И.] ШМИТ. – Мистецтво старої Русі–України. Х., 1919.
 В. [М.] ЩЕРБАКІВСЬКИЙ. Деревляні церкви на Україні і їх типи. – Зап[иски] Наук[ового] т[овариства] ім. Шевченка у Львові. – Т. 74. Льв., 1906. Кн. VI.

МАЛЯРСТВО

- Н. И. ПЕТРОВЪ. Южно-русскія иконы. Альбомъ Церк[в]-арх[итектурн] Музея при Киев[ской] Дух[овной] Ак[адемии.] – «Искусство». 1913. № 11–12
 Д. [М.] ЩЕРБАКІВСЬКИЙ. Символіка в укр[аїнському] мистецтві. «Збірник Секції мистецтв». К., 1921.
 Н. [И.] ПЕТРОВЪ. Древняя стенопись въ Киев[ской] Спасск[ой] на Берестове церкви. «Тр[уды] Киев[ской] Дух[овной] Ак[адемии]» К., 1908 № 2; Чтен[ия] Церк[овно-]арх[еологического] о[бщест]ва. 1908. Кн. 9 [і окремо – К., 1908].
 Н. [Ф.] БЕЛЯШЕВСКИЙ. Церковные предметы XVI–XVII в.в. из Волынской губ. «Археол[огическая] лет[опись] Южн[ой] Россіи.» 1900. Т. II. Стр. 90–93.
 Е. [М.] КУЗЬМИН. Украинская живопись XVII века. – История русск[ого] искусств[ва] И. ГРАБАРЯ. Вып. 22. [// Грабарь Игорь. История русского искусства. Том VI. Живопись. // Грабарь И. История живописи. Том I. До-петровская эпоха. – С. 455–480.]
 В. [К.] ПРОКОПОВИЧ. Христос-Отроча у Київській Псалтирі 1697 року. – «Наше Минуте». 1918, № 2. Стр. 107–119.
 Д. [М.] ЩЕРБАКІВСЬКИЙ. Український портрет до кінця XVIII ст. – «Український портрет XVII–XX ст.» Вид. Всеукр. істор. музею. К., 1925.
 И. [М.] ХОТКЕВИЧ. О портретах Богдана Хмельницкаго. – «Искусство». К., 1913. № 3. Стр. 150–162.
 Е. [М.] КУЗЬМИН. Несколько соображений по поводу уничтож[енных] и уцелевш[их] памятников [// Искусство и художественная промышленность. – 1900/ – № 17. – С. 223–240.] – 1909. – № 12.
 С. [П.] ЯРЕМИЧ. Памятники XVI и XVII ст. в Киево-Печ[ерской] Лавре. «Археол[огическая] летопис[ь] южной] Россіи». 1900. Июнь.[С. 378–390.]
 [С. П. ЯРЕМИЧ]. Еще о памятниках искусства К[иево-] Печ[ерской] Лавры. [// Киевская старина. – 1900. – № 3. – С. 145–147.] Ст. 171–180 [; Археологическая летопись. – 1900. – № 10. – С. 171–180].

КНИГА

- Ф. [И.] ТИТОВ. Очерк по истории русского книгописания и книгопечатания. Вып. I. Русск[ое] книгопис[ание] XI–XVIII в.в. «Искусство». К., 1910 [і окр. – К., 1911].
 Н. [И.] ПЕТРОВ. Старинные южн[о]-русск[ие] гравиров[анные] доски. «Искусство». 1914. – № 3–4.
 «350 років українського друку» – Ювіл [ейне] число «Бібліолог[ічних] вістей» К., 1924 (статті С. МАСЛОВА, П. ПОПОВА, М. МАКАРЕНКА, Д. ЩЕРБАКІВСЬКОГО.)
 «Труды Укр[аїнського] наук[ового] інстит[ута] книгознавства». Т. I. – «Українська книга XVI–XVIII стор.» К., 1926 (статті С. МАСЛОВА, П. ПОПОВА, Д. ЩЕРБАКІВСЬКОГО, П. КУРІННОГО).

**За-Зв. Матеріали про видання «Українське мистецтво: Матеріали до історії», 1930–1931.
За. Відношення Київської філії ДВУ до акад. О. П. Новицького, 21 квітня 1930 р.**

Державне Видавництво України
21 квітня 19[30]
Київська філія

До акад. Новицького

Додаючи до цього плян видання «Українське мистецтво», просимо СПІШНО (до 23-го квітня ц[ього] р[оку] – вранці) подати Київській філії ДВУ пропозицію щодо авторів, яких треба притягнути до праці над окремими частинами і темами «Українського Мистецтва».

ДОДАТОК: План.

<печатка:> Державне Видавництво України. А. Глев[...]
Київська філія

**Зб. План видання, перед 21 квітня 1930 р.
ПЛЯН ВИДАННЯ.
«УКРАЇНСЬКЕ МИСТЕЦТВО»
(Матеріали до історії)**

**ТОМ I
МИСТЕЦТВО ДОБИ ПЕРЕДІСТОРИЧНОЇ**

ПАЛЕОЛІТ. (Камінь. Різьба по кістці).	ГУНИ. (Дерев[’яне] буд[івництво,] металеве виробн[ицтво].)
НЕОЛІТ. (Камінь. Кераміка)	АВАРИ, ХОЗАРИ. (Метал.[еве] виробн[ицтво], кераміка).
ТРИПІЛЬСЬКА КУЛЬТУРА (Будівля, кераміка, скульпт[ура])	ПОЛОВЦІ. (Кам’яна скульптура).
МІДНО-БРОНДЗОВА ДОБА. (Кераміка, орнамент[ування] металу)	ТАТАРИ. (Будівля, кераміка, метал[еве] і ювелірне виробн[ицтво,] кістка).
СКИТО–САРМАТИ. Грецькі колонії. [Метал[еве] виробництво, ювелірне, керамічне]	СЛОВ[’]ЯНЕ. До X-го стол[іття] (будівля, кераміка, метал[еве] виробн[ицтво,] текстиль).
ГОТИ. (Метал[еве] виробн[ицтво,] інкрустація).	

**ТОМ II
МИСТЕЦТВО ДОБИ РАНЬОГО ФЕОДАЛІЗМУ. (X–XIII стол.)
(Візантійсько-романське мистецтво)**

Архітектура.	Емалеве й чернове виробництво
Малярство монумент[альне] й станкове.	Золотарство. Металеві вироби.
Мозаїка.	Кераміка. Шкло.
Скульптура й різьбярство.	Тканина.
Мистецтво книги. Мініатюра.	Кістяне виробництво.

**ТОМ III
МИСТЕЦТВО ДОБИ ПІЗЬОГО ФЕОДАЛІЗМУ Й ЗАРОДЖЕННЯ ТОРГОВЕЛЬНОГО
КАПІТАЛІЗМУ (XIII – ½ – XVII стол.)
(Впливи готики й ренесанса).**

Архітектура кам’яна.	Металеві вироби. Ливарництво. Чеканка.
Малярство монументальне й станкове.	Тканина і шиття.
Скульптура.	Кераміка.
Мистецтво книги й гравюра. Початок друкарства.	Селянське мистецтво.

ТОМ IV
МИСТЕЦТВО ДОБИ ТОРГОВЕЛЬНОГО КАПІТАЛІЗМУ

ЧАСТИНА I.
½ XVII – XVIII ст.)
(МИСТЕЦТВО БАРОКО)
Архітектура кам'яна. // дерев'яна.
Малярство монументальне й станкове.
Скульптура й сніцарство.
Мистецтво книги й гравюра.
Золотарство.
Текстильне виробництво.
Шитво.
Кераміка.
Шкло (гути).
Кістяне виробництво.
Мебля.
Одяг.

ЧАСТИНА II.
(кін. XVIII – ½ – XIX ст.)
(Клясицизм)
Архітектура кам'яна. // дерев'яна.
Малярство монум[ентальне] й станкове.
Скульптура.
Мистецтво книги й гравюра.
Золотарство. Ливарництво.
Кераміка (фабрична).
Шкляне виробництво.
Мебля. Одяг.
СЕЛЯНСЬКЕ МИСТЕЦТВО (Будівництво.
Малярство. Різьбярство. Золотарство
й метал[еве] виробництво. Гончарство.
Тканина. Шитво. Писанка).

ТОМ V
МИСТЕЦТВО ДОБИ ПРОМИСЛОВОГО КАПІТАЛІЗМУ
(серед. XIX – поч. XX стол.)
(Еклектизм, натуралізм, реалізм)

Архітектура.
Малярство.
Скульптура.
Графіка. Гравюра.
Мистецтво книги.
Театр. Кіно. Фото.
Ювелірне виробництво. Золотарство.

Писанина [правдоподібно – тканина]. Одяг.
Шитво.
Кераміка.
Мебля. Обробка дерева та інших матерія-
лів. Транспорт.
Сільське мистецтво.

ТОМ VI
МИСТЕЦТВО ДОБИ РЕВОЛЮЦІЇ (1917–1930)
ЧАСТИНА I. МИСТЕЦТВО РАДЯНСЬКОЇ УКРАЇНИ

Архітектура.
Малярство.
Скульптура.
Графіка. Гравюра. Мистецтво книги.
Поліграфія.
Театр ([о]формл[ення]). Видовища,
рев[олюційні] свята. Походи.
Кіно, фото.
Кераміка.
Тканина. Одяг.

Мебля. Обробка дерева та різних інших
матеріалів (оформлення побуту). Транспорт.
Самодіяльне мистецтво робітництва і
селянства.
Виставки, музеї, екскурсії.
Мистецька школа.
Мистецтвознавство і мистецька критика.
Об'єднання та угруповання.
Біографії. Іконографія.
Бібліографія.

ЧАСТИНА II
МИСТЕЦТВО ЗАХІДНЬОЇ УКРАЇНИ (Підрозділи ті ж самі)

ПЛЯН СКЛАЛИ: Ф.ЕРНСТ. М.МАКАРЕНКО. І.ВРОНА.
Зв. Лист акад. Ол. Новицького до Київської філії ДВУ, 22 квітня 1930 р.
До Київської філії ДВУ.

Ознайомившись тепер детально з планом видання «Українське мистецтво», я не можу не висловитися, що його треба ще дуже й дуже обробити: в сучасному свому стані, він не тільки має багато помилок і неув[?] язок, як[.] наприклад[.] селянське мистецтво з'являється в т. III, в IV-ому Част. I зникає, щоб з'явитись знову в част. II. в т. III зникає чомусь шкло, зникає золотарство і т. д. Том I-й краще було б скласти не по етнографічній групіровці, а за ознаками соціологічними.

Але поки-що[.] одержуючи більш-менш термінологію цього пляну, я пропонував би розподілити роботу по I-му тому так: Палеоліт доручити М. Я. Рудинському, неоліт – О. С. Федоровському, Трипільську культуру – П. П. Курінному, мідно-бронзову добу – С. С. Гамченкові, Грецькі кольонії – М. Ф. Болтенкові і С. С. Дложевському; скитів – М. О. Макаренкові, сарматів – В. Ю. Данилевичу, поля похоронних урн – В. Є. Козловській, гун[ів], аварів і хазарів – О. С. Федоровському, половців – М. О. Макаренкові, татар – В. Ю. Данилевичу, слов'ян – К. М. Антон[ов]ич-Мельник, П. І. Смоличеву, О. С. Федоровському й С. С. Магурі.

Щодо дальших томів, то я думав би поділити роботу між дослідниками не в хронологічному порядку, а по змісту, – так[.] наприклад[.] архітектуру я розподілив би так: кам'яну церковну архітектуру – І. В. Моргілевському, деревляну – С. А. Таранушенкові, цивільну – Ф. Л. Ернсту, новітню – Павленкові М. С., а я охоче взяв би на себе фортеці.

Малярство поділив би між Ф. І. Шмітом, М. П. Сичовим, В. М. Зуммером, Д. П. Гордієвим і Лисичевським¹³² – це старовинне, а новітнє – між І. І. Вроною, А. І. Тараном, Ю. С. Михайловим, Л. Ю. Крамаренком, Л. А. Левицькою та О. Гебель, Івановою-Артюховою¹³³, на себе я взяв би охоче добу передвижників; золотарство і емаль [доцільно поділити] між А. Ф. Середою й П. П. Курінним;

Мистецтво книги, мініатюри і графіку доручити А. Ф. Середі;

Селянське мистецтво поділити би між В. Г. Кричевським, К. В. Мощенком, Т. А. Мішківською і Л. Д. Мулявкою;

Тканину й шиття (разом із селянським) між М. О. Щепотьєвою, М. О. Новицькою і Н. А. Коцюбинською;

кераміку – між Є. Ю. Спаською, К. І. Білоцерківською та М. В. Венгрженівською.

19 22 / IV 30 р.

Ол. Новицький.

¹ Див.: *Дмитриев Ю.* Теория искусства и взгляды на искусство в письменности древней Руси // Труды Отдела древнерусской литературы [Института русской литературы АН СССР]. – М.; С.Пб., 1953. – [Т.] IX. – С. 97–116. Про нього див.: *Смирнова Э.* Памяти Ю. Н. Дмитриева // Сообщения Государственного Русского музея. – С.Пб., 1964. – [Т.] VIII. – С. 131–133.

² *Mańkowski T.* O poglądach na sztukę w czasach Stanisława Augusta // Prace Sekcji historii sztuki i kultury Towarzystwa naukowego we Lwowie. – 1929–1932. – Том II. – Str. 1–96; *Степовик Д., Кілессо С.* Мистецтвознавство // УРЕ. – К., 1984. – Вид. 2. – Т. 11. – С. 263, 264.

³ Про нього див.: *Павловский И.* Краткий биографический словарь ученых и писателей Полтавской губернии с половины XVIII века. – Полтава, 1912. – С. 10; *Ротач П.* Полтавські краєзнавчі видання XIX ст. та їхні автори // Відкритий арх: Щорічник. – К., 2004. – Т. I. – С. 138, 139.

⁴ *Арандаренко Ник.* Записки о Полтавской губернии, составленные в 1846 году. – Полтава, 1846–1852. – Ч. I–III.

⁵ Про нього див.: *Быков П.* Добавления к «Справочному словарю о русских писателях и ученых» г. Геннадии // Древняя и новая Россия. – 1877. – № 10. – С. 177; *Павловский Ив.* Краткий биографический словарь. – С. 22, 23; *Ротач П.* Полтавські краєзнавчі видання XIX ст. та їхні автори. – С. 139–142.

⁶ Памятная книжка Полтавской губернии за 1865 год, изданная Полтавским губернским статистическим комитетом / Сост. членом-секретарем Комитета П. Бодянским. – Полтава, 1865. – С. 89.

⁷ *Модзалевский Б.* Список членов Императорской Академии наук, 1725–1907. – С.Пб., 1908. – С. 2.

⁸ *Васильчиков А.* Семейство Разумовских. – С.Пб., 1880. – Т. 1. – X, CIV с.; *Горностаев Ф.* Дворцы и церкви Юга. – М., 1914. – С. 30; *Різниченко (Різников) В.* Проект українського університету в Батурині. – К., 1916. – 16 с. Про автора див.: *Білокінь С.* Краєзнавець і патріот Батурина Василь Різниченко // Видатні діячі Батуринського краю: Матеріали наук.-практ. конф., присвяч. 230-й річниці з дня народж. Петра Івановича Прокоповича. – Ніжин, 2005. – С. 106, 117.

⁹ *Окиншевич Л.* Генеральна Старшина на Лівобережній Україні XVII–XVIII вв. // Праці Комісії для вивчення історії західньо-руського та українського права. – К., 1926. – Вип. 2. – С. 84–175; *Крупницький Б.* Доба козацько-гетьманської держави // Енциклопедія українознавства в двох томах / Під гол. ред. проф. д-ра Володимира Кубійовича і проф. д-ра Зенона Кузеля. – Мюнхен; Нью-Йорк, 1949. – [Кн.] II. – Т. 1. – С. 443–466; *Gajecy G.* The Cossack Administration of the Hetmanate. – Cambridge, 1978. – Vol. 1–2. – (XV, 1–394), (XII, 395–789, 1) с.; *Жарких М.* Бібліографія Старої України, 1240–1800. – К., 1998–2002. – Зошити 1–10.

¹⁰ *Вольценберг О.* Библиография изобразительного искусства: Указатель литературы на русском языке по вопросам теории, истории и практики изобразительных искусств. – С.Пб., 1923. – Ч. I. – Вып. 1. – [1] с.; Вып. 2. – [1] с.; *Валицкая А.* Русская эстетика XVIII века: Историко-проблемный очерк про-

светительской мысли. – М., 1983. – Пор.: [Дрема В. Развитие эстетики в Литве в 1770–1832 гг. (с точки зрения теории искусства)] // Vilniaus V. Kapsuko vardo universitetas. Mokslinė biblioteka. Metrastis. – Vilnius, 1972. – S. 47–133.

¹¹ Русские эстетические трактаты первой трети XIX века / Сост., вступ. статья и примечания Захара Абрамовича Каменского; Тексты подготовила к печати Н. В. Пашкова. – М., 1974. – Т. 1–2.

¹² Чернишов А. Олена Пчілка // Чернишов А. Невмирущі: Статті та розвідки. – Х., 1970. – С. 208.

¹³ Фридлендер М. Знаток искусства. – М., 1923. – С. 13.

¹⁴ Пучков А. Материалы к биографии Г. Г. Павлуцкого // Теория та історія архітектури і містобудування. – К., 1998. – Вип. 2. – С. 168–179; *Сторчай О.* Мистецька освіта в Київському університеті (1834–1924 рр.). – К.: Щек, 2009. – 335 с.

¹⁵ Бонь О. Академік Олекса Петрович Новицький: наукова та громадська діяльність. – К., 2004. – 219, [1] с.

¹⁶ Філіппенко Р., Куделко С. Є. К. Редін – професор Харківського університету. // Харків. нац. ун-т ім. В. Н. Каразіна. – Х., 2008. – 228 с.

¹⁷ Січинський В. Михайло Грушевський, 1866–1934 // Мистецтво. – 1936. – Чис. 1.

¹⁸ Афанасьев В. Федор Иванович Шмит. – К.: Наукова думка, 1992. – 215 с.

¹⁹ Щербакієвський Д. Козак Мамай: Мистецько [мистецтвознавчо]-етнографічні праці // Упорядкув., передм., комент. та прим. М. Волкової; За заг. ред. А. Ярещенко. – Х.: Факт, 2008. – 512 с.: іл.

²⁰ Іваневич Л., Трембіцький А. Кость Широцький (у працях істориків і дослідників-мистецтвознавців України Євфимія Січинського та Володимира Січинського). – Хмельницький, 2004. – 32 с.

²¹ Палій В., Храмов Ю. Національна академія наук України: Персональний склад, 1918–2003. – К.: Фенікс, 2008. – 5-е вид., доп. і випр. – 352 с.

²² Широцький К. Национальное искусство и задачи искусства на Украине // Украинская жизнь. – 1912. – № 3. – С. 47.

²³ Там само. – С. 53.

²⁴ Там само.

²⁵ Эренбург И. Понедельник // Киевская жизнь. – 1919. – 11 / 24 сентября. – № 14. – С. 1.

²⁶ Академію було відкрито 22 листопада / 5 грудня 1917 року в приміщенні Центральної Ради. Її ректором було обрано Федора Кричевського, після нього – графіка Георгія Нарбута. Див.: Ернст Ф. Георгій Нарбут. Життя й творчість // Георгій Нарбут: Посмертна виставка творів. [Каталог. – К.,] 1926. – С. 11–86; Білокін С. До історії вищої художньої освіти на Україні // Вісник Київського університету. Серія історії. – К., 1973. – № 15. – С. 52–60; Кричевський В. Нарбут в Українській Академії мистецтв // Образотворче мистецтво. – 1997. – Чис. 1. – С. 54–57; Чис. 2. – С. 17–19: іл.; Білокін С. Каталог 2-ї звітної виставки Української державної Академії Мистецтв (УДАМ). Осінь 1921 року // Студії мистецтвознавчі. – 2007. – Чис. 3 (19). – С. 84–96; Білокін С. Початки Української державної Академії мистецтв // Студії мистецтвознавчі. – 2007. – Чис. 1 (17). – С. 159–190, 16 табл.

²⁷ Державний Вістник. – К., 1918. – 22 листопа-

да. – № 73; Кульчицький С., Павленко Ю., Руда С., Храмов Ю. Історія Національної академії наук України в суспільно-політичному контексті, 1918–1998. – К., 2000. – С. 95. Цю дату було вміщено на малій печатці Академії (Історія Національної Академії Наук України, 1929–1933: Документи і матеріали. – К., 1998. – С. 523).

²⁸ Перше організаційне засідання членів-засновників відбулося 27 жовтня 1917 року. Див.: Український Археологічний Інститут ім. В. Антоновича в Києві // Вперед. – 1919. – № 138; *Константинеску Л.* Традиційна археографія в курсах Київського археологічного інституту: Інформативне повідомлення // Матеріали ювілейної конф., присвяченої 150-річчю Київської археографічної комісії. – К., 1997. – С. 120, 122; *Матяш І.* Перший вищий навчальний заклад архівного профілю в Україні // Український археографічний щорічник. Нова серія. – К., 1999. – Вип. 3/4. – С. 264–290.

²⁹ Збірник праць комісії для вироблення законопроекту про заснування Української Академії Наук у Києві. – К., 1919. – С. 1.

³⁰ Там само. – С. Х.

³¹ Звідомлення за 1921 рік / Всеукраїнська Академія наук. – Берлін, 1923. – С. 22.

³² Шмит Ф. Археологічний Комітет // Звідомлення Всеукраїнської Академії наук у Києві за 1923 рік: (3 нагоди п'ятирічного існування Академії 1913 [sic] – 1924). – К., 1924. – С. 66, 67.

³³ Бонь Ол. Академік Олекса Петрович Новицький. – К., 2004. – С. 28.

³⁴ Звідомлення Всеукраїнської Академії наук у Києві за 1923 рік. – К., 1924. – С. 68–70.

³⁵ Звідомлення про діяльність Української Академії Наук у Києві до 1 січня 1920 року. – Без вих. даних. – С. XXII–XXIV; *Чередниченко А.* Київський період наукової діяльності І. І. Соколова // Лаврський альманах: Зб. наук. праць. – К., 2005. – Вип. 14. – С. 209–216.

³⁶ В. Зуммер (1885–1970). – К., 2005. – С. 41.

³⁷ [Ернст Ф.] Товариство студіювання мистецтв (Общество исследования искусств) в Києві // Наше минуле. – 1918. – Листопад-грудень. – № 3. – С. 139, 140. Докладніше див.: Білокін С. В обороні української спадщини: Історик мистецтва Федір Ернст. – К., 2006. – С. 37–41.

³⁸ Хоткевич Г. Єфименкова // Зб. наук.-досл. катедри історії української культури. – Х., 1930. – Т. X. – С. 38.

³⁹ Ернст Ф. Секретарь секції мистецтв. Протоколи засідань Секції мистецтв Укр. наукового т-ва в Києві // Зб. Секції мистецтв. – К., 1921. – Т. I. – С. 154–166. Тут опубліковано протоколи 26 засідань за 20 вересня 1918 р. – 25 грудня 1920 р.

⁴⁰ Докладніше див.: Білокін С. Нові студії з історії більшовизму. – К., 2007. – I–VIII. – Вид. 2. – С. 34, 35.

⁴¹ Щелотьєва М. Науково-дослідча катедра мистецтвознавства в Києві в 1928–29 акад. р. // Хроніка археології мистецтва. – К., 1930. – Ч. 2. – С. 86–88.

⁴² Микола Голубець: Бібліографічний покажчик / Уклад. Степан Костюк; Передм. Тарас Стефанишин. – Л., 2005. – 150 с.: іл.

⁴³ Звіт про діяльність секції мистецтва у Харкові науково-дослідної катедри мистецтвознавства у

Києві з 18 жовтня 1926 р. до 1 квітня 1927 р. // Наука на Україні. – Х., 1927. – № 2–4. – С. 177–179.

⁴⁴ Мистецтвознавство: збірник. – Х., 1928–1929. – [Т.] І. – С. III; Наукові установи та організації УСРР / Держ. планова комісія УСРР. – Х., 1930. – С. 253.

⁴⁵ Білокінь С. Масовий терор як засіб державного управління в СРСР, 1917–1941 рр. – К., 1999. – 447 с.

⁴⁶ Звіт про діяльність секції мистецтва в Харкові науково-дослідчої катедри мистецтвознавства в Києві з 18 жовтня 1926 року до 1 квітня 1927 року // Наука на Україні: Бюлетень Укрнауки. – 1927. – № 2–4. – С. 177.

⁴⁷ НАФРФ ІМФЕ ім. М. Т. Рильського НАН України. – Ф. 13–3, од. зб. 114, арк. 25.

⁴⁸ Ширші міркування на цю тему див.: Білокінь С. Перший том «Українського музею» (1927) // Український музей. Зб. 1. Репринтне перевидання [книжки] 1927 року. – К., 2007. – С. 4–23; Білокінь С. Київський будинок вчених, його члени й гості // Київ і кияни: Матеріали щорічної наук.-практ. конф. – К., 2008. – Вип. 8. – С. 95–114.

⁴⁹ Геппенер-Лінка Н. Всеукраїнське музейне містечко: Спогади // Пам'ятки України. – 2003. – Чис. 1–2 (138–139). – С. 112–145 (31 примітка; укр. переклад Ол. Неживого); Геппенер-Лінка Н. Спогади про Всеукраїнське музейне містечко 1929–1939 рр. // Лаврський альманах: Зб. наукових праць. – К., 2003. – Вип. 11. – С. 142–175 (70 приміток; рос. оригінал).

⁵⁰ ДАМК. – Ф. р-323, оп. 1. № 712, арк. 18 зв.

⁵¹ НАФРФ ІМФЕ. – Ф. 13–1, № 7, арк. 123. 8 жовтня 1933 чистили партосередок Київського художнього інституту (Арк. 126 зв.).

⁵² Ювілейний збірник Всеукраїнського історичного музею // Пролетарська правда. – 1930. – 10 січня. – № 8 (2523). – С. 4.

⁵³ Національний художній музей України. Наук. арх. – Оп. 1, № 29, арк. 10.

⁵⁴ Національний художній музей України. Наук. арх. – Оп. 1, № 90, арк. 7.

⁵⁵ Щоденник Ф. Ернста, 1925–1933 // ІМФЕ ім. М. Т. Рильського НАН України. – Ф. 13–1, од. зб. 7. Див.: Білокінь С. Щоденник Федора Ернста як пам'ятка української культури 1920–1930-х років // Північне Лівобережжя та його культура XVIII – початку ХХ століття: Тези доповідей та повідомлень наук. конф., присвяченої 100-річчю від дня народження історика мистецтва Федора Людвіговича Ернста. – Суми, 1991. – С. 49–52; Анисимов А. Скорбное бесчувствие: На добрую память о Киеве, или Грустные прогулки по городу, которого нет. – К., 1992. – С. 154, 159, 161.

⁵⁶ Заклинський Р. З історії Всеукраїнського історичного музею ім. Т. Шевченка // Життя й революція. – 1928. – № 3. – С. 173–178; Заклинський Р. Музейне будівництво: З приводу ювілею Всеукраїнського історичного музею ім. Т. Шевченка // Життя й революція. – 1929. – № 12. – С. 148–153.

⁵⁷ Пор.: Білокінь С. Про видання, заборонені на стадії верстки, або тиражі яких було знищено, 1920–1941 // До джерел: Зб. наук. праць на пошану Олега Купчинського з нагоди його 70-річчя. – К.; Л., 2004. – Т. II. – С. 554–602, 132 примітки.

⁵⁸ «Українське мистецтво» // Літературна газета. –

К., 1930. – 12 травня. – № 9 (75). – С. 8.

⁵⁹ Томах Сергій Іванович – ректор Київського художнього інституту початку 30-х років, член ВКП(б). Докладніше про нього див.: Ханко В. Словник мистців Полтавщини. – [Полтава,] 2002. – С. 187; Білокінь С. Музей України (Збірка П. Потоцького): Дослідження, матеріали. – К., 2006. – Вид. 3. – С. 209.

⁶⁰ Бізюков Онуфрій Терентійович – живописець. Син білоруського теслі. Закінчив Миргородську художню школу (1917). Вчителював у с. Івахниках Лохвицького пов. та у м. Веліжі. З 1923 року мешкав і навчався в Києві. Закінчив Київський художній інститут (1929). Був ув'язнений одним із перших – 23 травня 1935. 15 листопада спецколегія Київського обл. суду засудила його до 3 років таборів «за те, що серед художників проводив антирадянську агітацію, вихваляв мистецтво буржуазних країн». В останні роки життя опрацьовував теоретичні засади бойчукізму, писав теоретичні трактати. Щоб обмежити його вплив на зацікавлених осіб, що підтримували з ним контакти і в нього консульгувались, відповідні підрозділи КГБ поширили чутку, що він помер. Реабілітований посмертно (1999).

⁶¹ Галузевий державний архів СБУ. – № 30535, ФП, арк. 88, 89.

⁶² Томах С. За культурну революцію на селі // Пролетарська правда. 1928. – 5 серпня. – № 181 (2093). – С. 3; Петлюровщина под вывеской советского издательства // Книга и пролетарская революция. – 1933. – № 7. – С. 8. Подп.: Е. Холостенко, З. Толкачев, С. Томах, В. Овчинников.

⁶³ Холостенко Євген – живописець і мистецький критик початкового періоду терору. За часів Томаха (з 1930) – заступник директора Київського художнього інституту. Разом із Толкачевим, Томахом та Овчинниковим (секретарем парторганізації КХУ) уфундував організацію «Жовтень» (Галузевий архів СБУ. – № 38490).

⁶⁴ До перебудови образотворчого фронту: Стенограми доповіді й виступів на першому пленумі Оргбюро Спілки радянських художників і скульпторів УСРР 27.XI.–2.XII.–33 р. / За ред. Є. Холостенка і М. Шапошнікова. – [К.] 1934. – С. 81.

⁶⁵ Холостенко Е. «Музейные» искусствоведы Украины // Печать и революция. – 1930. – № 4. – С. 80–86; Холостенко Е. Последний букет из оранжей идеализма // Книга и революция. – М., 1930. – № 23–24. – С. 53; Холостенко Е. Против «возродителей» и реставраторов // Молодая гвардия. – М., 1930. – № 5. – С. 101–104; Классовая борьба на изофронте УССР // Литература и искусство. – 1931. – № 5–6. – С. 150–153; Холостенко Е., Толкачев З., Томах С., Овчинников В. О петлюровско-кулацкой вылазке на фронте искусствознания и археологии // Книга и пролетарская революция. – 1933. – № 4–5. – С. 28–34; Холостенко Е., Толкачев З., Томах С., Овчинников В. Петлюровщина под вывеской советского издательства // Книга и пролетарская революция. – 1933. – № 7. – С. 6–14.

⁶⁶ Холостенко Е. «Музейные» искусствоведы Украины // Печать и революция. – 1930. – № 4. – С. 85.

⁶⁷ Хвиля А. Про музеї // Образотворче мистецтво. – К.; Х., 1934. – Альманах 2. – С. 22. Див.: Кубайчук В. Хронологія мовних подій в Україні: зовнішня історія

української мови. – К., 2004. – С. 86–95.

⁶⁸ Галузевий архів СБУ. – № 49834, ФП, т. 1, арк. 149.

⁶⁹ *Майстренко І.* Історія Комуністичної партії України. – Б.м., 1979. – С. 107, 128.

⁷⁰ ЦДАГО України. – Ф. 1, оп. 1, № 491, арк. 123.

⁷¹ Реабілітовані історією. – К.; Полтава, 1992. – С. 289.

⁷² Див.: *Юренко О.* «Він залишився переконаним комуністом...» // Реабілітовані історією. – К.; Полтава, 1992. – С. 283–292.

⁷³ Див.: *Новицька М.* Тематичний килим Радянської України // Вісник Академії архітектури УРСР. – 1948. – № 4. – С. 24–32.

⁷⁴ *Білокін С.* Соціальна революція в СРСР і пам'ятки Золотоверхого Києва // Пам'ятки України. – 2004. – Чис. 2 (143). – С. 96–106.

⁷⁵ ЦДАГО України. – Ф. 1, оп. 20, № 6457, арк. 80.

⁷⁶ *Табачник Д.* Сторінки біографії першого директора Інституту українського фольклору Академії Наук України // Народна творчість та етнографія. – 1998. – № 4. – С. 62–68; *Скрипник Г.* Інститут мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М. Т. Рильського // Енциклопедія історії України. – К., 2005. – Т. 3. – С. 494.

⁷⁷ *Грінченко Б.* Словник української мови / За ред. А. А. Хвилі. – К., 1937. – Т. I. – XX, 501, [3] с.

⁷⁸ Політичні репресії в Україні (1917–1980): Бібліогр. покажчик / Упорядники: С. Калитко, О. Рубльов, Р. Подкур, Л. Шевченко. – К.; Житомир, 2007. – 456 с.; Репресії в Україні (1917–1990): Науково-допоміжний бібліографічний покажчик / Автори-упорядники Є. Бабич, В. Патока. – К., 2007. – 519 с.

⁷⁹ *Ханко В.* Словник мистців Полтавщини. – Полтава, 2002. – 232 с.

⁸⁰ Голодомор в Україні 1932–1933 рр. / Упоряд.: Л. Бур'ян, І. Рікун. – О., 2001. – 656 с.; Голод 1932–1933 років в Україні: причини та наслідки. – К., 2003. – 888 с.; Голодомор 1932–1933 років в Україні: Док. і мат / Упор. Р. Пиріг. – К., 2007. – 1128 с.

⁸¹ *Мищанин В.* Гончарні осередки малобудищанської сільської ради в період голодомору 1932–1933 рр.: сторінки історії // Полтавський краєзнавчий музей: Зб. наук. ст. 2004 р.: Маловідомі сторінки історії, музезнавство, охорона пам'яток. – Полтава, 2005. – С. 122–134.

⁸² Там само. – С. 128, 129.

⁸³ Віталій Ханко: Біобібліогр. покажчик. – К., 2007. – 220, [12] с.: іл.

⁸⁴ *Білокін С.* На шляхах інституціоналізації: До соціальної історії гуманітарних наук в Україні, XX ст. – К., 2009. – 40 с.: іл.

⁸⁵ *Волгогонов Д.* Семь вождей: Галерея лидеров СССР: В 2-х книгах. – М., 1995. – Кн. 1. – С. 26.

⁸⁶ Літературно-науковий вістник. – 1924. – Кн III–IV. – С. 326.

⁸⁷ *Барбюс А.* Сталин: Человек, через которого раскрывается новый мир. – М., 1936. – С. 344.

⁸⁸ *Флоровский Г.* Пути русского богословия. – Париж, 1937. – [10], 574 с.; *Зернов Н.* Русские писатели эмиграции: Биографические сведения и библиография их книг по богословию, религиозной философии, церковной истории и православной культуре, 1921–1972. – Boston, 1973. – xli, 182 с.

⁸⁹ *Коцевалов А.* Кризис науки об античной древ-

ности в Советском Союзе // Вестник Института по изучению СССР. – 1957. – Январь-март. – [Т.] 1 (22). – С. 72.

⁹⁰ *Чередниченко А.* Становлення та розвиток візантології в Україні (початок XX-го ст.) // Укр. іст. зб. 2003. – К., 2004. – (Вип. 6). – С. 417–435.

⁹¹ Равдонікас Владіслав Іосіфович – фахівець з історії первісного суспільства. Див. про нього: *Мезенцева Г.* Дослідники археології України: Енцикл. словник-довідник. – Чернігів, 1997. – С. 24.

⁹² *Міллер М.* Доля українських археологів під Советами // Зб. на пошану українських учених, знищених більшовицькою Москвою / Ред. Марія Овчаренко. – Париж; Чикаго, 1962. – С. 114 (Див. також: ЗНТШ. – Т. CLXXIII).

⁹³ *Курінний П.* Історія археологічного знання про Україну. – Мюнхен, 1970. – С. 138.

⁹⁴ *Міллер М.* Доля українських археологів під Советами. – С. 114.

⁹⁵ *Пирожков С., Перковський А.* Екстремальні ситуації і демографічні катастрофи в Україні 1920–1930 // Пам'ять століть. – 1997. – Травень-червень. – № 5 (8). – С. 110.

⁹⁶ Там само.

⁹⁷ *Полонська-Василенко Н.* Історична наука в Україні за советської доби та доля істориків // Зб. на пошану українських учених, знищених більшовицькою Москвою. – Париж; Чикаго, 1962. – С. 7–111. (Див. також: ЗНТШ. – Т. CLXXIII).

⁹⁸ *Юркова О.* Діяльність науково-дослідної кафедри історії України М. С. Грушевського, 1924–1930. – К., 1999. – 433 с. Тираж 100 прим.

⁹⁹ Див. ширше: *Білокін С.* Нові студії з історії більшовизму, I–VIII. – К., 2007. – Вид. 2. – С. 27–40; *Білокін С.* Українська гуманітарна наука в період більшовицького режиму // Проблеми державного будівництва в Україні // Ін-т інновац. технологій і змісту освіти Мін-ва освіти і науки України; Київ. міжнар. ун-т. – К., 2007. – Вип. 13. – С. 9–23.

¹⁰⁰ *Полонська-Василенко Н.* Історична наука в Україні за советської доби. С. 7, 10–15, 17–19, 22–25, 27, 28, 31, 32, 35, 41, 44, 45, 47, 64, 78–80, 106, 107 (Див. також: ЗНТШ. – Т. CLXXIII); *Заруба В.* Розгром і знищення київської школи історії Михайла Грушевського // Укр. історик. – Нью-Йорк, etc, 1991–1992. – Ч. 3–4 (110–111); 1–4 (112–115). – С. 147–168.

¹⁰¹ Против реакционного менделизма-морганизма: Сб. ст. – М.; С.Пб., 1950. – 351 с.; *Miller M.* Archaeology in the U.S.S.R. – New York, 1956; *Міллер М.* Доля українських археологів під Советами. – С. 112–126 (Див. також: ЗНТШ. – Т. CLXXIII).

¹⁰² *Федотова О.* Політична цензура друкованих видань в УСРР-УРСР (1917–1990) / Ін-т політ. і етнонац. досліджень ім. І. Ф. Кураса. – К., 2009. – 362 с.

¹⁰³ Перечень сведений, запрещенных к опубликованию в открытой печати, передачах по радио и телевидению / Главное управление по охране государственных тайн в печати при СМ СССР. Секретно. – М., 1970. – С. 19, 20.

¹⁰⁴ Пор.: *Юркова О.* Документи про створення і перші роки діяльності Інституту історії України АН УРСР, 1936–1941. – К., 2001. – 210 с.

¹⁰⁵ *Курилишин К.* Українська легальна преса періоду німецької окупації (1939–1944): Іст.-бібліогр. до-

слідження: У 2 тт. – Л., 2007. – Т. 1. – 640 с.; Там само. – Т. 2. – 592 с.

¹⁰⁶ Пащенко А. Творческий рапорт // Советское искусство. – (М.), 1947. – 18 октября. – № 42 (1078). – С. 3.

¹⁰⁷ Шаховский С. На ложном пути // Правда Украины. – 1947. – 27 сентября. – № 208 (2660). – С. 4.

¹⁰⁸ Затенацький Я. Невідомі твори Василя Івановича Штернберга (1818–1845) // Мистецтво, фольклор, етнографія: Наукові записки. – К., 1947. – Т. I–II. – С. 16–24; Бутник-Сіверський Б. Художня школа В. І. Григоровича в Києві: До історії нездійсненого проєкту // Мистецтво, фольклор, етнографія... – С. 25–32.

¹⁰⁹ Попов П. «Дні і місяці українського селянина» М. О. Максимовича: Неопубл. частина // Мистецтво, фольклор, етнографія... – С. 206–254.

¹¹⁰ Шаховский С. На ложном пути. – С. 4.

¹¹¹ Березов В. Домогтися корінної перебудови роботи Інституту мистецтвознавства // Київська правда. – 1948. – 5 березня. – № 46 (7056). – С. 2.

¹¹² Петров Л. Апологети буржуазного націоналізму // Київська правда. – 1948. – 9 січня. – № 6 (7016). – С. 2.

¹¹³ Владич Л. Трубадури формалізму і «єдиного потоку» // Сталинское племя. – 1948. – 26 августа. – № 170 (2116). – С. 3. Див.: Рубач М. Реакційна суть націоналістичних «теорій» безкласовості та «єдиного потоку». – К., 1955.

¹¹⁴ Владич Л. Трубадури формалізму і «єдиного потоку». – С. 3.

¹¹⁵ Там само.

¹¹⁶ Владич Л. В плену реакційної декадентщини // Сталинское племя. – 1947. – 20 ноября. – № 223 (1918). – С. 4.

¹¹⁷ У лещатах тоталітаризму: Перше двадцятиріччя Інституту історії України НАН України (1936–1956): Зб. док. і мат. У двох частинах / Упор. Р. Пиріг (керівник колективу), Т. Гриценко, В. Мазур, О. Рубльов. – К., 1996. – Ч. I (1936–1944). – 144, [4] с.; Там само. – Ч. II (1944–1956). – 245, [3] с.; Інститут літератури ім. Т. Г. Шевченка НАН України, 1926–2001: Сторінки історії, 75. – К., 2003. – 589 с.; Інститут історії України НАН України, 1936–2006. – К., 2006. – 818 с.

¹¹⁸ Докладніше про репресії проти музейників і мистецтвознавців див.: Білокінь С. Репресії проти музейників у ряду різних типів терору // Музейна справа та музейна політика в Україні ХХ століття. – К., 2004. – С. 27–35; Білокінь С. Музей України: (Збірка П. Потоцького): Дослідження, матеріали. – К., 2006. – Вид. 3. – 476 с.; Білокінь С. Терор проти київських музейників // Київ і кияни: Матеріали щорічної наук.-практ. конф. – К., 2009. – Вип. 9. – С. 111–153.

¹¹⁹ Маньковська Р. Репресії серед музейних працівників в кінці 20–30-х рр. // З арх. ВУЧК–ГПУ–НКВД–КГБ. – 1997. – № 1/2. – С. 263–271; Маньковська Р. Музейники в лещатах тоталітаризму // Історія України: Маловідомі імена, події, факти: (Зб. ст.). – К., 2000. – Вип. 11. – С. 389–398; Білокінь С. Про видання, заборонені на стадії верстки, або тиражі яких було знищено, 1920–1941 // До джерел: Зб. наук. праць на пошану Олега Купчинського з нагоди його 70-річчя. – К.; Л., 2004. – Т. II. – С. 591, 592; Білокінь С. Повсякденні турботи повоєнних книгознавців: за листуванням Федора Максименка // Зб. пам'яті українського бібліографа Федора Максименка. – Л., 2008. – С. 54,

59, 75–80. До ідеї двох періодів чи двох витків мистецтвознавства мене підштовхнула Л. Міляєва.

¹²⁰ Січинський В. Нові видання по українському мистецтву, 1920–1925 // Стара Україна. – (Л.), 1925. – [Кн.] VII–X. – С. 178–181; Видання з українського пластичного мистецтва за 10 років, 1917–1927 // Бібліологічні вісті. – 1927. – № 2 (15). – С. 115–120; Література з українського пластичного мистецтва за 1926 рік. Бібліогр. огляд // Книголюб. – 1927. – Кн. 1. – С. 25–32; Кн. 2. – С. 38–45; Ukrainische Veröffentlichungen über plastische Kunst in den letzten zehn Jahren, 1917–1927 // Zeitschrift für slavische Philologie. – Leipzig, 1927. – Bd. 4. – № 3/4. – S. 201–212 (підп.: Sičynskyj V.); Українське пластичне мистецтво // Україна. – 1928. – Кн. 6 (31). – С. 128–134; Українське пластичне мистецтво // Україна. – 1929. – Вересень (36). – С. 135–143; Українська література за роки 1929–1931 // Мистецтво. – 1932. – Чис. 2–3. – С. 66–68; Література з українського плястичного мистецтва за роки 1932–1934 // Наша культура. – 1935. – Чис. 5. – С. 284–295.

¹²¹ Матеріали до словника мистецтвознавців УРСР // Українське мистецтвознавство. – (К.), 1970. – Вип. 4. – С. 96–127.

¹²² У нинішні часи їхню спадщину розпочали каталогізувати, див.: Шудря Є. Подвижниці народного мистецтва: Біобібліогр. нариси / За ред. М. Селівачова. – К., 2003–05. – Зошит 1 (Тираж 300). – 64 с.; Там само. – Зошит 2 (Тираж 500). – 64 с.; Шудря Є. Дослідники народного мистецтва: Біобібліогр. нариси / За ред. М. Селівачова. – К., 2008. – Зошит 3 (sic) (Тираж 500). – 116 с.

¹²³ Тимошик М. Дмитро Степовик: Життя й наукова діяльність. – К., 2008. – 656 с.: іл.

¹²⁴ Лобожій С. З історії українського мистецтвознавства. – Суми, 2005. – 184 с.; Ханко В. Мистецтвознавча думка на Полтавщині. – Полтава, 2007. – 136 с.

¹²⁵ У виданні «Українські бібліографи: Біографічні відомості; Професійна діяльність; Бібліографія» (2008) статті про Н. Дубину не подано.

¹²⁶ Представники тодішньої номенклатури М. Бажан, В. Касіян, П. Попов, Я. Затенацький та Є. Катонін 12 січня 1970 року підписали листа до заступника голови Комітету по пресі при Раді міністрів УРСР Григорія Шаблія з проханням запланувати видання на 1971 рік. З фінансового боку воно було важке. За тиражу три тисячі примірників його збитковість мала складати 11 тис. крб. Щоб частково зменшити це число, пропонували збільшити тираж до 10 тис., розраховуючи на реалізацію протягом кількох років.

¹²⁷ Тут і далі цитати з машинопису, що зберігається в архіві автора статті.

¹²⁸ Нова праця українських мистецтвознавців // Вісті з України. – 1969. – 16 жовтня. – № 42 (583). – С. 7; Бібліографічний покажчик «Українське образотворче мистецтво та архітектура» // Друг читача. – 1969. – 2 грудня. – № 49 (503). – С. 5; Для шанувальників мистецтва // Літературна Україна. – 1969. – 23 грудня. – № 102 (2695). – С. 3.

¹²⁹ Лозицький В. Політбюро ЦК Компартії України: історія, особи, стосунки (1918–1991). – К., 2005.

¹³⁰ Білокінь С. Проблеми мистецтвознавчого джерелознавства // Образотворче мистецтво. – 1990. – Січень-лютий. – № 1. – С. 31, 32.

Гончаров В. К. Древній Галич. - "Вісник АН УРСР", 1956, № 1, с. 61-67.

Грабовецький В. і Арсенич П. Галич. Львів, "Каменяр", 1964. 74 с., іл. /Вивчай рідний край/. Бібліогр.: с. 69-70.

Каргер М. К. Галицько-Волынська експедиція. - "Краткі повідомлення Ін-та археології АН СРСР", 1960, вип. 79, с. 100-101.

Каргер М. К. Основне итоги раскопок древнего Галича в 1955 г. - "Краткие сообщения Ин-та археологии АН ССР", 1960, вып. 81, с. 61-71.

Крип'якевич І. Княжий город Галич. Львів, 1924. 16 с. іл. /Іст.-озна "Просвіти". Ч. 2/.

Левинцький В. Пам'ятки старого Галича. - "Світ", 1926, № 5, с. 3-5, іл.

Левинцький В. Старинний Галич. - "Світ", 1925, № 15-16, с. 3-6, іл.

Пастернак Я. Галицька кафедра у Крипосі. /Дружеске повідомлення з розкопів у 1936 і 1937 р./ - "Записки Наук. т-ва ім. Шевченка", 1937, т. 154, с. 1-XXI.

Пастернак Я. Старий Галич. Археологічно-історичні дослідження 1850-1943 рр. Краків-Львів, 1944. 239 с., іл.; ХІІ с. іл. Бібліогр.: с. 207-217.

Пастернак Я. Як найшлася кафедра Осьмомисла. - "Новий час", 1937, № 191, 28/УІІ, с. 8-9.

Грушевський М. Ілюстрована історія України. Київ-Львів, 1911. 556 с., іл.

Зем. Вид. 2-а. Київ-Львів, 1912. 528 с., іл.

Відгуки:

Дорошенко Д. - "Украинская жизнь", 1912, № 1, с. 128.

Грушевський М. Історія України - Русі. Т. 6. Мите економічне, культурне, національне ХІУ-ХІІІ віків. Київ-Львів, накладом Наук. т-ва ім. Шевченка, 1907. 667 с.

Про мистецтво ХІУ-ХІІІ віків, с. 368-388, 616-622.

Грушевський М. Культурно-національний рух на Україні в ХІІ-ХІІІ віці. Київ-Львів, 1912. 248 с., іл.

Зем. Вид. 2-а. /Б.м./, Дніпропетровськ, 1919. 248 с.

Відгуки:

В.П. Искусство старой Украины в новом труде проф. М.С.

Грушевского. - "Искусство", 1912, № 7-8, с. 301-303.

Гришинський В. - "Українська хата", 1912, № 6, с. 362-365.

Дорошенко Д. - "Украинская жизнь", 1912, № 9, с. 106-109.

Дорошенко В. - "Мит.-наук. вісник", 1912, № 5, с. 296-298.

М.С. - "Гадя", 1912, № 143.

"Русское богатство", 1912, № 11, с. 392-393.

Т.З. - "Сніг", 1912, № 23-24, с. 16.

Жолтовський П. М. Визвольна боротьба українського народу в пам'ятках мистецтва ХІІ-ХІІІ ст. К., Вид-во АН УРСР, 1958. 148 с., іл. /АН УРСР. Український держ. музей етнографії та худож. промислу/.

Жолтовський П. Образотворче мистецтво в українській літературі ХІІ-ХІІІ ст. - В кн.: Українське

Бібліографічний покажчик Н. Дубині в процесі проходження «фахової» цензури (1970-ті роки)

Петрушевич А. С. Сводная галицко-русская летопись с 1600 по 1700 год. Львов, 1874. 700 с.
 Петрушевич А. С. Дополнение по сводной галицко-русской летописи, изданной во Львове 1874 года. Львов, 1891. 989 с.

Тихомирнов М. Н. Исторические связи русского народа с южными славянами с древнейших времен до половины XVII в. - В кн.: Славянский сборник. М., 1947, с. 125-201.
 Херлампович К. В. Малороссийское влияние на великорусскую церковную жизнь. Т. 1. Казань, 1914. XVII, 880, XVI с.

АРХИТЕКТУРА
ЗАПАДНІ ПРАЦІ

Антонович В. Б. Археологическая карта Волынской губернии. - В кн.: Труды XI археологического съезда в Киеве. Т. 1. М., 1901, с. 1-133, 1 карта.
 Окреме вид.: М., 1900. 130 с.; 1 карта.

Відгуки:
 Доманицький В. - "Записки Наук. т-ва ім. Шевченка", 1902, т. 50, кн. 6, с. 7-10. /Бібліографія/.
 Батюшков П. Н. Белоруссия и Литва. Исторические судьбы Северо-Западного края. СПб., 1890. XVII, 376, 183 с., илл.

Верещагин В. Альбом старого Львова. Пг., 1917. 2 с.; 50 л. илл.
 Верещагин В. А. Старый Львов. Пг., 1915. 142 с.; 65 л. илл. Библиогр.: с. 133-134.

Відгуки:
 Свенцицкий І. - В кн.: Український науковий збірник. Вип. 2. М., 1916, с. 114-118.
 Грушевский М. - "Голос минувшего", 1916, № 9, с. 239-243.
 Карашевич О. - "Шляхи", 1917, № 9-10, с. 600.

Гребеняк В. Картины з історії руського Львова. - "Ілюстрована Україна", 1913, № 2, с. 4-5, іл.; № 3, с. 6-8; іл.
 Грушевський М. Опис Львівського замку з р. 1495. "Записки Наук. т-ва ім. Шевченка", 1896, т. 12, с. 1-12.
 Гудзович М. Л. Пам'ятники ренесансу у Львові. -

"Архитектура Ред. України", 1939, № 11, с. 31-38, іл.
 Гулеватий С. Є., Дудник Н. А. і Коробін Ю. С. Місто чудових архітектурних традицій. - "Архітектура Рад. України", 1940, № 11, с. 3-6.

Земцов С. М. Львов. М., Госстройиздат, 1956. 119 с., илл. /Окровища водчества народов СССР/.
 Карпович В. Старый Львов. Церкви. І. Неискупчі. - "Стара Україна", 1925, № 1-2, с. 15-16.

Карпович В. Старый Львов. Церкви. ІІ. На території княжого городу. І. Княжа церква св.Миколая. 2. Монастирська церква

Бібліографічний покажчик Н. Дубині в процесі проходження «фахової» цензури (1970-ті роки)

¹³¹ Білокін С. На зламах епохи: Спогади історика. – Біла Церква, 2005. – 335 с.

¹³² Помилка. Мабуть, О. Новицький не був із ним знайомий. Лесючевський Володимир – музейник, мистецтвознавець. Навчався у Петербурзі в гімназії Лентовської. З лютого 1919 був членом Спілки художників м. Києва. З 1919 до 15 жовтня 1921 року завідував секцією охорони пам'яток старовини й мистецтв, зав. секцією образотворчого мистецтва і зав. музеєм при відділі народної освіти в м. Ніжині. З 1 грудня 1920 до 15 жовтня 1921 року викладав малювання у Ніжинській школі № 29. У листопаді 1924 – закінчив факультет суспільних наук Ленінградського університету. У 1921–1931 роках працював у Російському музеї. Автор праць про змійовиків та вишгородський культ Бориса та Гліба (повідомлення І. Спаського у листі до мене від 28 жовтня 1978).

¹³³ Артюхова Аделаїда – мистецтвознавець, музейний працівник. Дочка вчителя, із дворянського роду. Закінчила КІНО (1924). Працювала у відділі феодалізму Всеукраїнського історичного музею ім. Шевченка, помічниця Ф. Ернста. Промоційна робота «Соціальні коріння паралелей і розходжень між українською літературою і малярством доби промислового капіталізму» (Державний архів Київської області. – Ф. р-742, оп. 1, № 175, арк. 11). Вивчала українську графіку ХІХ–ХХ ст. – твори Трутовського, про якого видала монографію, та Ол. Кравченка. Брала активну участь у виявленні в російських музеях українських пам'яток для України. Друкувалась у журналі «Бібліологічні вісті». Виконала екслібрис Ол. Оглоблина. Звільнена за наказом директора музею Костюченка в 1933. Ув'язнена 03.11.1935. Свідок Ол. Гайденко 13.11.1935 розповідав: «Я говорив о том, что украинцы должны знать своих людей и поддерживать один другого. Артюхова в знак согласия со мной вынула какой-то кусочек материала и показала мне, как она передавала передачи арестованным украинцам и как они переписывались. На этом лоскутке материи была написана благодарность за беспокойство» (ЦДАГО

України. – Ф. 263, оп. 1, № 64684, ФП / кор. 1818, т. 1, арк. 48 зв.). У постанові помічника прокурора у слідчих справах УССР Диковського від 03.02.1936 зазначено, що справу Артюхової не можна передавати до суду з оперативних міркувань – «свид[етель] Гайденко в прошлом секретный сотрудник» (Там само. – Арк. 70). Разом із тим, на допиті 11.01.1936 Артюхова розповіла про виявлений у неї лист, який вона написала до вигаданої особи: «Этим письмом я хотела скрыть от [Полины Тимофеевны] Николаенко свою службу и показать ей на свою близость к украинским националистическим кругам» (Там само. – Арк. 36). Рішенням Окремої наради при НКВД СРСР від 09.03.1936 була ув'язнена в ИТЛ на 3 роки. Відправлена до Маріїнська. Достеменно її подальша доля невідома. У 1960–1970-тих роках ніхто з моїх численних знайомих українознавців 20-х років не згадував її ні серед живих, ні серед мертвих. Тому мене й вразила звістка, ніби вона померла 1993 року (Історія Національної Академії Наук України, 1924–1928: Документи і матеріали. – К., 1998. – С. 615). Думаю, що це помилка. Вірогіднішу дату смерті назвав Я. Бердичевський. Чоловік – Сергій Титаренко. Після конфіскації його друкарні на розі Хрещатика й Фундуклеївської – головний редактор видавництва «Книгоспілка». Він засвідчив, що А. Артюхова мешкала в будинку на вул. Боричів Тік, 33, пом. 4 (1919), згодом на вул. Івана Франка, 26, пом. 10. Там бували письменники-неокласики та мистецтвознавці (Ф. Ернст та інші). Ім'я С. Титаренка згадується в «Неокласичному марші». Він був ув'язнений в 1929 році у зв'язку зі справою СБУ, засланий до Воронежа. Під час війни виїхав на еміграцію. Джерела: Зозуля Ол. На вигнанні // Нові дні. – (Торонто), 1982. – Червень. – С. 6–8; Історія Національної Академії Наук України, 1924–1928. – С. 98, 219, 220; Білокін С. Музей України: (Збірка П. Потоцького): Дослідження, матеріали. – К., 2006. – С. 49, 194, 235; Ханко В. Полтавщина: плин мистецтва, діячі, мистецтвознавчі праці. – К., 7515 (2007). – С. 257, 269.

РЕЗЮМЕ / SUMMARY

Публікація проспекту невиданої шеститомної праці з історії українського мистецтва (1930–1931). Матеріали зберігаються у фонді акад. Олекси Новицького (Інститут рукопису Національної бібліотеки України ім. Вернадського).

Інтелектуальні параметри нездійсненого видання визначають його як вершинне досягнення українського мистецтвознавства першої половини ХХ ст. Щоб ствердитись у цій тезі, авторі довелося простежити процес його інституціоналізації як науки. Остання формувалась поступово: автор запропонував поділ вчених за поколіннями. На зміну першого з них, до 1861 року, прийшли ті, що посіли перші посади в навчальних закладах та музеях, тобто в науці ще до 1917 року. Самостійна держава принесла з собою створення трьох найвищих наукових структур – Українську державну академію мистецтв (її заснувала Центральна Рада), Українську Академію наук та Київський археологічний інститут (їх заснував гетьман), що надавали звання професорів (М. Макаренко, Ф. Ернст, С. Таранушенко, до них приєдналися В. Зуммер та І. Моргілевський) та академіків (М. Біляшівський, Ф. Шміт та О. Новицький). У роки державності утворились також Товариство студіювання мистецтв та Секція мистецтв

Українського наукового товариства. У роки розстріляного відродження Наркомос України заснував у Харкові Експертно-кваліфікаційну комісію наукових робітників (ВАК).

Для наступного періоду неминуче доведеться звертатись до соціальної історії науки. Доля останнього передреволюційного та наступного покоління мистецтвознавців склалася здебільшого сумно. Більшість учених, що залишились на території, були репресовані. Молоді дослідники, що прийшли після війни, шукали для своїх праць наукових керівників та опонентів поза Україною.

Ключові слова: мистецтвознавство, історія науки, соціальна історія.

Publication of the draft of not published six-volume work on history of Ukrainian art (1930–1931). Materials are stored in archive of academic Oleksiy Novytskyi (Institute of Manuscripts of the Vernadsky National Library of Ukraine).

Intellectual parameters of the unperformed edition define it as a top achievement of the old Ukrainian study of art. To make sure of this statement, the author had to carefully study the process of its institutionalization as a science. The latest was formed gradually: the author has suggested to divide scientists accordingly to generations. To replace the first generation (born before 1861), came those ones who have got the highest positions in educational institutions and museums, in other words, in science, before 1917. Independent State has created three highest science structures – Ukrainian State Academy of Arts (founded by the Central Rada), Ukrainian Academy of Sciences and Kyiv Archeological Institute (both founded by hetman), that were awarding titles of professors (M. Makarenko, F. Ernst, S. Taranushenko, later on joined V. Zummer and I. Morgilevsky) and academicians (M. Biliashivskyi, F. Shmit and O. Novytsky). During the years of «derzhavnist» there was also founded Society of Art Studies and Section of Art of the Ukrainian Learned Society. During the years of «Executed Renaissance» Peoples Comissar of Education has founded in Kharkiv Expert-Qualification Commission of scientific manpower (VAK).

For the following period it's inevitable to apply to the social history of science. Destiny of the last before the revolution and the following generation of art critics was mostly sad. Those scientists who had stayed in the country were repressed. Young researchers who stepped in after the Second World War were searching for their scientific advisers and opponents outside Ukraine.

Keywords: art studies, the history of science, social history.

Публикация проспекта неизданного шеститомного труда по истории украинского искусства (1930–1931). Материалы хранятся в фонде акад. Олексы Новицкого (Институт рукописи Национальной библиотеки Украины им. Вернадского).

Интеллектуальные параметры неосуществленного издания определяют его как вершинное достижение украинского искусствоведения первой половины XX в. Чтобы утвердиться в этом тезисе, автору пришлось проследить процесс его институционализации как науки. Последняя сформировалась постепенно: автор предложил распределение ученых по поколениям. На смену первому из них, до 1861 года, пришли занявшие свои первые должности в учебных заведениях и музеях, то есть в науке еще до 1917 года. Украинская государственность 1917–1921 гг. принесла с собой создание трех высших научных структур – Украинскую государственную академию искусств (основала ее Центральная Рада), Украинскую Академию наук и Киевский археологический институт (их основал гетьман), предоставлявших звания профессоров (М. Макаренко, Ф. Эрнст, С. Таранушенко, к ним присоединились В. Зуммер и И. Моргилевский) и академиков (Н. Биляшивский, Ф. Шмит и О. Новицкий). В годы украинской государственности возникли также Общество исследования искусств и Секция искусств Украинского научного общества. В годы расстрелянного возрождения Наркомпрос Украины основал в Харькове Экспертно-квалификационную комиссию научных работников (ВАК).

Для последующего периода неминуемо приходится обращаться к социальной истории науки. Судьба последнего предреволюционного и последующего за ним поколения искусствоведов сложилась трагически. Ученые, оставшиеся на территории, были в большинстве репрессированы. Молодые ученые, пришедшие после войны, искали для своих трудов научных руководителей и оппонентов за пределами Украины.

Ключевые слова: искусствоведение, история науки, социальная история.

КЛИМЕНТ РЕДЬКО І ЙОГО АВТОБІОГРАФІЧНА ПОВІСТЬ «ЗІНИЦІ СОНЦЯ»

Сергій Папета

У коментарі до публікації 18-го розділу повісті К. Редька «Зіниці сонця» подаються біографічні відомості про автора, висвітлюються обставини й історія написання твору.

Ключові слова: авангард, мистецтво, формалізм, художник, електроорганізм, футуризм, конструктивізм.

The story of writing of K. Redko's autobiographical story «The Apples of Sun's Eyes» is submitted in the article.

Keywords: avantguard, arts, formalism, artist, electroorganism, futurism, constructivism.

Климент Миколайович Редько народився в місті Холм (сучасне польське місто Хелм) 15 вересня 1897 року. Навчався в іконописній школі Києво-Печерської лаври (1910–1914), Рисувальній школі Товариства заохочення мистецтв у Петрограді (1914–1918), Українській академії мистецтв (1919), ВХУТЕМАСі (1920–1922). Перебуваючи в Києві в 1918–1920 роках, обертався в колі художників-авангардистів. Серед його знайомих і колег тих років – М. Бойчук, О. Богомазов, В. Чекригін, П. Челіщев, С. Нікрітін, О. Тишлер та ін.

У Москві на формування творчої особистості К. Редька передусім вплинули В. Кандинський, К. Малевич, В. Татлін. На початку 1920-х років він визначився із власним напрямом у живопису, який отримав назву «електроорганізм» (невдовзі був перейменований у «люмінізм»). Захоплення технікою, характерне для футуристів і конструктивістів, у К. Редька фокусується на енергіях, які дають їй «життя». Зокрема, це електроенергія, що нечутно струменить венами й артеріями заводів, машин, будинків. Програмними творами цього часу є «Динаміт», «Швидкість», «Електроорганізм», «Час», «Світло й тінь у симетрії».

Подією, що вивела мистецтво К. Редька на європейський кін, стало його відрядження Наркомпросом РСФСР до Франції. Протягом 1927–1935 років художник перебував у Парижі. Тут він познайомився і час від часу спілкувався з П. Пікассо, П. Синьяком, Р. Делоне, А. Глезом та багатьма іншими відомими митцями паризького кола авангардистів, підтримував також зв'язки з російськими та українськими митцями,

що в той час мешкали у Франції. З-поміж українських митців це були К. Коровін, О. Бенуа, В. Кандинський, Н. Альтман, В. Баранов-Россіне та ін. За дев'ять років свого перебування в Парижі К. Редько відкрив чотири персональні виставки. Про нього писали такі авторитетні критики, як Андре Сальмон, Вольдемар Жорж, міністр освіти Франції Анатоль де Монзі. Про творчість художника було видано невелику монографію зі статтями А. Луначарського й А. Сальмона.

Після повернення з Франції ставлення до К. Редька в Радянському Союзі було недоброзичливим. Його не приймали до Спілки художників, забороняли персональні виставки. Художнику довелося перебиватися тимчасовими заробітками. Тільки 1945 року його нарешті прийняли до Московської спілки художників, проте вже в 1948 виключили за формалізм. Помер К. Редько 1956 року від гіпертонічної хвороби.

Протягом майже всього життя К. Редько вів щоденники, які на сьогодні є безцінним свідченням тієї доби. У них відображено не тільки факти життя самого художника, а й безліч відомостей про видатних митців і політичних діячів України, Росії, Франції. Згодом у художника виникла ідея – за матеріалами щоденникових записів створити автобіографічну повість, яка зрештою дістала назву «Зіниці сонця». Роботу було завершено, головним чином, у Франції, тож у повісті описано події до середини 1930-х років.

По смерті К. Редька його вдова Тетяна Федорівна зробила три друковані (на машинці) копії рукопису. Після передруку обсяг повісті склав близько 1000 сторінок. Один

примірник вона передала до Центрального державного архіву літератури й мистецтва в Москві, другий – до Центрального державного архіву-музею літератури й мистецтва в Києві, третій подарувала українському мистецтвознавцеві Дмитру Горбачову.

Пропоновану публікацію частини автобіографічної повісті К. Редька здійснено за примірником, який зберігається в архіві Д. Горбачова. Це 18-й розділ – «Мистецтво і громадянська війна», у якому відтворено події 1918–1920-х років, коли К. Редько перебував у Києві. Автор точно відбив загальну атмосферу тривожних часів міжвладдя, іноді оживляючи розповідь яскравим етюдом з натури. Навіть моторошні епізоди громадянської усобиці він умів подати крізь призму художнього бачення, що трохи пом'якшує оголену жорстокість реальності.

Особливу цінність розділу надають документальні свідчення про мистецьку атмосферу тих часів. Автор з об'єктивністю хронікера відтворює характер стосунків нової влади і митців, яскраво й емоційно змальовує окремі епізоди праці над замовленнями

нових господарів. У цій оповіді раз по раз виникають образні психологічні характеристики митців, з якими стикався К. Редько в Києві.

Публікації, де вперше було використано матеріали щоденників і автобіографічної повісті К. Редька, з'явилися наприкінці 1960-х років. У 1972 році журнал «Всесвіт» опублікував спогади художника про П. Пікассо. Парадоксально, що про живого тоді П. Пікассо «згадував» уже померлий Редько. 1974 року в Москві побачила світ книга: *Климент Редько. Дневники. Воспоминания. Статьи / Составитель и автор вступит. статьи В. И. Костин.* – М., 1974., яка містить також окремі розділи з повісті «Зіниці сонця». Частини повісті було опубліковано в московському журналі «Смена» у 1987 році, журналі «Україна» 1988 року, у книзі «Українські авангардисти як теоретики і публіцисти» в 2005 році. Пропонована публікація містить повний текст 18-го розділу «Зіниць сонця» на відміну від значно скороченого тексту цього розділу, уміщеному у виданні 1974 року.

УДК 82-311.6“1918/1920”

ЗРАЧКИ СОЛНЦА АВТОБИОГРАФИЧЕСКАЯ ПОВЕСТЬ

Климент Редько

ИСКУССТВО И ГРАЖДАНСКАЯ ВОЙНА (Глава 18)

Вступление в Киев войск с красным знаменем коммунистической партии ознаменовал вскоре объявленный праздник – день Красной Армии. Народные массы всего пролетариата и крестьянства должны знать: только Советская власть, Красная Армия – подлинные выразители и защитники бедноты от класса капиталистов.

Победоносность оружия Красной Армии должна быть выражена средствами искусства. Нужно, чтобы все площади и улицы отобразили в монументальных размерах, в динамических формах, в ярких цветах борьбу с белыми врагами: помещиками,

генералами и попами. Нужно показать, как возрастают силы Красной Армии с освобождением каждого города и деревни. Показать на плакатах, что Красная Армия – оплот и первый удар мировой революции. В этот день, выходя организованно на улицы, надо чтобы каждому было весело смотреть на наше искусство, пусть все почувствуют в нем историческое значение Красной Армии. Она залог полного торжества и светлой будущности, объединяющей все народы под знаменем Маркса и Энгельса, под знаменем Ленинского 3-го Интернационала.

Враги в лице контрреволюции уже хорошо знали, что полученные нами лозунги – не пустые слова.

Украинская Академия Художеств должна приспособиться, подчиняясь постановлениям учреждений коммунистической власти. Принять участие в создании плакатов приглашены все художники. По выполнению заказов, как центр, используется помещение Академии Художеств. Состав профессиональных сил разбивается на группы с одним ответственным художником в каждой. Заведующие хозяйственной частью доставляют нам сколько угодно красок, кистей и кипы белого полотна. Работа закипает, творческое воображение разгорается. Революция опьяняет. Борьба за коммунистический идеал человечества зажигает чувства энтузиазмом.

Мной овладели мелодии, испытанные в Петрограде в день Первого Мая на Зимней площади. В сердце какого автора-живописца родилось тогда это новое огненное солнце, которое он от имени рабочих водрузил на площади так, чтобы через него рождался новый мир.

Я взял кусок фанеры. И в той мастерской, откуда был удален петлюровским профессором, в несколько часов составил гимн-эскиз. В моём произведении выступили творцы революции в лице рабочего, крестьянина и красноармейца. На следующий день под знаком пятиконечной красной звезды, серпа и молота для письма разостланы полотна. День Красной Армии начал получать воплощение в существующих направлениях искусства и в единой воле правящей партии.

Кто же они – эти скромные молодые и уже сложившиеся мастера? С кем по выполнению государственного заказа счастливые обстоятельства позволили встретиться и испытать дарование в коллективном устремлении? С кем предстояло встретиться и учиться друг у друга, вкладывая приобретенный опыт в новую ступень нашего развития? С кем надлежало стремиться к единой мечте – испытывать глубокие наслаждения культуры, быть награждённым результатами удававшегося достижения в искусстве? Кто носил

самые гордые идеалы современности? Кто был самый отличный из нас, какая плеяда воплощений выдвинулась в формах искусства, выражая великую революцию? Молодые энтузиасты, таланты и герои. Кто они, повинующиеся массам – воспевающие их и ведущие к добру, к красоте?

На выполнение общественного заказа явился Вася Чекрыгин. – Из принципа, – сказал он мне при первой встрече, – не желаю заходить в мастерскую Академии. Меня интересуют плакаты, а не ученические полотна, написанные с обнажённой натурщицы.

В этот период Чекрыгин проявлял себя более как мыслитель-теоретик, чем живописец. Он продолжал близко дружить с декоратором Исааком Рабиновичем, который создал к празднику огромного размера замечательный кубический плакат.

С первой же встречи мое внимание привлёк Зёма Никритин. В нём постоянно чередовалась серьёзность и улыбка. Худенький, с черными блестящими глазами. Неудивительно, что к нему с особым вниманием относился Максим Горький.

С солидным и любезным видом хлопочет Шифрин. Нервно работает ответственный начальник одной из передовых групп – Богомазов. Часто слышится имя Прахова. Над огромным стилизованным конём революции работает Рабичев. С большой лёгкостью Хвостенко рисует украинские типы на фоне орнаментальных подсолнухов. Смело и беспорядочно театрально фантазирует Петрицкий. Рыбак, со всем порывом темперамента, со всем знанием формального прогресса живописной культуры Парижа пишет для арки фигуры пролетариата. С шумом дает о себе знать ревнивый, размашистый и на вид неряшливый, но упорный Минчин. Чарует лиричностью и достоинством Тышлер, с большой энергией, с раздувающимися ноздрями, как у породистого скакуна, мчится женственный Челищев к высоким достижениям искусства. Выступает со всем академическим авторитетом Кричевский. Не устоять в пределах профессорских обязанностей при академии графику Нарбуту. У большевистского котла особо выделя-

ется группа М. Бойчука. За молодыми бойцами, созданными на главенство, активно следуют художники Седляр, Падалка и другие, сплоченные в идее украинского национального творчества.

Работа кипела над первым государственным заказом, какого ни при одной власти столица Украины не знала. Помимо вышеупомянутых имен, ко дню Красной Армии работало большое количество других художников и учеников.

Праздник должен быть всенародным, и поэтому к работе были привлечены силы ещё из другого сектора: скульпторы, архитекторы, артисты театров, музыканты и поэты, писатели.

Для работ по оформлению некоторых правительственных зданий были установлены лестницы пожарных команд. Как всегда, не хватало ещё одного дня – последнего. Над выполнением плана работали всю ночь. На утро город преобразился. Изобразительное искусство торжествовало в сюжетах борьбы и чисто декоративных украшениях:

– Искусство – широким массам народа, искусство – на улицы.

Мы все стали ещё больше учиться, как нужно выявлять новые социальные запросы быта. Перед нами возникали проблемы искусства организации пространства, для которых крышей является бесконечное небо.

День праздника – смотр наших профессиональных сил. Это праздник синтеза. Кто-то из нас грубо в плакате изобразил буржуев, жарящихся в кастрюле. Но революция, жестоко расправляющаяся с классовыми врагами, рядом вывешивает другой идиллический плакат каких-то австралийских птиц, мирно сидящих на ветках и созерцающих красоту природы. Центральная улица Крещатик – во власти самого передового авангарда живописцев. Здесь, в противоположность Софийской площади, почти нет сюжетных элементов. Поперёк улиц параллельными рядами висят разноцветные в оригинальных формах скомпонованные стяги. Эстетика абстрактных форм. Элементы кубизма, но не машинная динамика футуризма.

Данный район украшений был выполнен группой под руководством художницы Экстер и Меллера.

Смотрю на изменившееся лицо Киева. Давно ли здесь был убит немецкий главнокомандующий Эйхгорн. Еще не засыпан след брошенной бомбы у входа в здание Украинской рады. У городской Думы не убран ещё опрокинутый памятник убитому Столыпину. С шеи бронзовой статуи не снята толстая петля. Предпринята сложная работа по снятию с высокого шпиля над крышей городской Думы золотого архангела Михаила с мечом и щитом в руках.

– Как решено в революционном комитете озаглавить это место – красным флагом или звездой, – спрашивают прохожие. Привычный взгляд отмечает исчезновение памятника Александру II с барельефом верноподданных, с барельефом Великороссии и Малороссии. Памятник исчез, словно игрушка. Сметена с площади и статуя Ольги. Перед красными знаменами победного торжества, организованного рабочими массами движущихся колонн, в день Красной Армии должны быть снесены все препятствия угнетённых всего мира – в победе коммунизма.

Так роскошно, блестяще и шумно, под революционные песни и музыку, прошёл праздник событий будничных дней, раскрывающих, чем даётся победа.

– Между прочим, – говорит мне Анна Сергеевна, – хотя теперь зима и никто не ездит в Дарницу, но я хотела бы побродить по лесу. Вы большой любитель природы, Клим Николаевич, не хотите ли поехать?

Я дружил с этой бесстрашной женщиной. Поедем с удовольствием, – говорю в ответ, – Дарница не так уж далеко. Затем там сейчас не только пустынный лес, там многочисленное население. Туда так же часто ходит трамвай, как здесь по улицам.

Едем. О да! Природа не знает гражданской войны. Глядя на снежное поле, можно ли подумать, что под ледяным слоем лежат трупы людей. Возможно ли это? Когда мы вот только что миновали шумный базар со всеми доказательствами товарного предложения и спроса. Верно, уж по привычке не спрашиваешь, почему так много бродит

по базарной площади людей в солдатской одежде. Эти люди за годы войны испытали всё. Стали невольными грабителями и ворами. Они воевали за царя, гетмана, отстали от Петлюры и гуляют, как дети, пока не попадут в ряды сознательной советской дисциплины.

– Не веришь мне, – кричит один из них своему товарищу, – на, возьми мое заряженное ружье и стреляй в меня.

– Хорошо же, я убью тебя как собаку. И второй товарищ берёт ружьё к прицелу. Отстаивающий честность своих слов становится на коротком расстоянии от дула, выпрямляется, гордо поднимает высоко голову и, не обращая внимания на толпу, приказывает:

– Стреляй! – товарищ задумывается и опускает ружьё.

– Ага! Значит собака теперь ты! – говорит обидевшийся недоверием своего товарища.

– Думал, испугаюсь!

Мы пока свидетели простой солдатской шутки. Иначе говоря, это игра в миниатюре от избытка сердечных чувств – игра в смерть.

После этой сцены не прошло и часа, и о ней можно легко забыть. Трамвай остановился в нужном для нас месте. Анна Сергеевна весело переходит дорогу. В Дарнице она знает не только все улицы, но и дома. Что же это? В недоумении, стараясь быть спокойным, показываю моей спутнице на труп, лежащий посередине улицы. И тотчас же беспокойный взгляд улавливает ещё двух человек впереди. Вид новых убитых еще ужаснее. Мёртвым телам даже снег не оказал милости – целиком не погрёб их под собой.

Где же мы! Зачем же здесь стоят дома, зачем же ходят здесь и равнодушно смотрят эти люди – словно так и нужно. Впрочем, нашей целью были не обследование окрестности Киева и анализ действия людей, а простая прогулка в лес. Но впечатление от увиденной картины было очень гнетущее, тяжёлое.

Мы уже немало с Анной Сергеевной совершили прогулок вместе. Она рассказывает мне свое пережитое, и часто испы-

тывая искренность её чувства, подкупающую простоту, я хочу решиться выйти из моего весьма сдержанного к ней отношения. С туманом в голове, с опьянением думаю и анализирую, но женщина, привлекающая жадные взоры мужчин, для меня – источник, из которого я не пью, а смотрю и слушаю его.

По пустынной санной дороге мы углубляемся в лес. И чем дальше, тем более непроницаемой становится тайна покрытых мхом стволов. Что если, нехотя думаю про себя, вдруг из-за стволов, как из-под занавеси, нам преградит дорогу блуждающая шайка одичалых людей или разведка красных войск, а то и засевших поблизости петлюровских банд. Но стоит ли думать о самом страшном. Допустим, эти люди могли бы обойтись с нами и не как стая волков. И я машинально беру мою спутницу под руку. В пространстве остро чувствуются громадины леса; и так же остро я чувствую теплоту, хранимую в нас. Что ж, пойдём ещё дальше или уже довольно. Лес стал редеть. Навстречу нам хлынуло столько ослепительного света, что мы не могли сразу отличить вспыхнувшую пулемётную стрельбу. По лесу торжественным эхом широко раскатился гул орудий и разбудил застывший воздух. Но это было всё же далеко.

Видим раскинувшееся поле и поблизости маленькую деревню. Нам туда незачем. Возвращаемся в сторону Дарницы уже по другой дороге – надеемся найти наш трамвай. Как будет легко снова унести в город, до нашего слуха доносится стук топора. Кто это – дровосек или сооружается укрепление? Следы ведущей дороги исчезают. Открывается вид на широкий овраг. На дне протекает речка. Не странно ли: там в лесу, далеко от жилищ, всюду незапятнанная природа, а здесь спиной к дереву, как живой, сидит убитый человек. И мы слышим не одиночный стук топора, а их уже несколько, жители Дарницы мирно рубят дрова. С ними дети. И никто из них, казалось, кроме нас не видит весь овраг от края и до края с противоположной стороны, никто не замечает кладбища трупов. Мертвецы разуты – кто в одном

белье, а вот сплошная масса – груды голых тел. Голые белые, синие и красные. Во мне возникает взгляд художника, и я захвачен этим никогда невиданным сочетанием человеческого тела и форм его органов, затерянных, перемешанных чистым снегом, хранящим нетленно признаки павших.

Давно ли на улицах голодного Петрограда собаки рвали трупы лошадей? А здесь, где косили пулемёты, они слетаются со всех дворов и, должно быть, человеческое мясо кажется их вкусу нежней всякого другого. Увлечённые хищной операцией, собаки и между ними стаи ворон не замечают, когда мы проходим вблизи от них. Мясная еда послана им необъяснимыми путями. Они ничуть не смущаются тем, что объекты их питания те же существа, которым они горячо преданы. Не будет ли теперь им суждено жить так до тех пор, пока они не переедят всех людей.

– Идёмте, довольно, – хватает за руку меня Анна Сергеевна. – Лучше не останавливаться и не смотреть на этот ужас. О чём же думают здешние жители! Какое безразличие. В какое время мы живём. Где же Правительство! – со слезами восклицает моя спутница.

Правительство! Но кто скажет, надолго ли овладели Киевом большевики. Знаем ли мы, как и в каком составе сил расположены сейчас воюющие стороны. И знаем ли мы, что сможем беспрепятственно вернуться сегодня в город. И если вернёмся, то под какое правительство? Без оглядки назад!

Советская власть энергично вела пропаганду, вводя через партийный аппарат постановления о коренном социальном переустройстве. Шёл интенсивный учёт классового состава населения и материальных средств. Новыми организационными силами проводилась общественно-культурная работа. И этот подъём горел в непосредственном тылу позиций и на полях битвы. При таком лихорадочном действии, организации революционных сил и беспощадном подавлении противного течения, казалось, об уходе коммунистов не могло быть и речи. Советская власть не выпустит из рук столицы Украины. Создался какой-то момент, что большевики стали

эвакуироваться, но тактически или стратегически на полях сражений была снова победа, и город с тремястами тысяч людей стал опорой красных бойцов.

Художники знали и убедились на деле, что только у правительства большевиков для нас всегда есть работа. Уверенные явились в губернский военный Комиссариат получить заказ к празднику Первого Мая. Молодой комиссар спрашивает товарищей художников, понимают ли они, какая ответственная, большая, творческая работа должна быть выполнена ими?

– Получите столько материала, сколько нужно будет для украшений по выполнению нашего плана. Вы знаете, какие здания у нас и как они должны быть оформлены.

День Первого мая – день трудящихся всего мира. Значение торжества, этот день впервые получил начало не у нас, а в Чикаго двадцать девять лет назад.

Товарищу комиссару ответ дали по существу. Люди мы все молодые. Быстро разбились на группы сообразно количеству районов. На следующий день наша артель заняла помещение Печерского ипподрома. Эта огромная часть города, прежде наполовину аристократическая и пролетарская, принадлежала нам. Накануне я до поздней ночи делал у себя эскизы. На одном из них – красивый всадник на вершине полукруга саблей рассекает чёрную стихию. Плакат получился самый большой у меня. Коня и всадника далеко можно было разобрать. Он был в позе наивысшего напряжения, весь устремлён вперёд. Вокруг всю плоскость я залил игрой цветов. Плакат вышел яркий. Красок у нас было сколько угодно – я пользовался ещё умеренно.

Талантливый Вайсблат, наш товарищ в коллективном соревновании, воспринимал взаимную интенсивность и тонкость чувств, действовавших в нас интуитивно, мы постигали цветную концепцию Матисса. С ненасытным упоением принялся я рисовать кистью головы людей величиной в мой рост. Земледельцев, молочниц и типы различных профессий. Так же появились у меня птицы и цветы. В постижении природы фантазия работала в состоянии какой-то расслабленности и того ощущения, когда

в детстве лепишь что-то ещё вроде из баловства или, пожалуй, можно сравнить это с различными танцами.

Идея и размах работы меняются. Все, конечно, должно быть отдано дню Первого Мая. И творческая природа вдруг внушает желание чертить на фанере знаки с закрытыми глазами. Я делаю это и получаю высокое наслаждение. Получаются напряжённые чистые линии, выраженные композиционно так, как их продиктовал заряд нервного тока. Это можно сравнить с музыкантом, играющим с закрытыми глазами. Разница только в том, что средства, действующие на восприятие чувств, иные и не всякий может получить одинаковое эстетическое наслаждение: слушая музыку и в той же степени любуясь отвлечённым рисунком.

– Для чего вы выводите такую пляску чистых линий? – спрашивают товарищи. – Для испытания подсознательного чувства, – смеясь, отвечал я. Если хотите, это просто прекрасное упражнение и для развития силы и гибкости руки. Сколько же было тогда испорчено нами фанеры. Рисовать с закрытыми глазами, какая нелепость, порча материала, какие получаются грубые и бессмысленные вещи. И всё же данный опыт показал, кто обладает лучшей техникой и подлинным творческим увлечением, если с закрытыми глазами способен выразить некий художественный смысл.

По соседству с нашей группой над тем же заказом, но для другого района работали другие художники. По причине того, что нас отделяла одна стена, с открытым широким проходом и между нами была существенная разница – в смысле соревнующегося состава сил, у них возникла к нам с самого начала глухая вражда. Мы заканчивали работу, а у них она двигалась гораздо медленнее.

После внезапно вспыхнувшей словесной перебранки, юноша атлетического сложения из враждебной группы схватил полено и хотел ударить им одного из наших товарищей, отличающегося острым языком. Момент, и мы почти остолбенели. Атлет, и к тому же с тяжёлым поленом идёт на безоружного. Казалось, он искалечит на-

шего товарища и понесется в бешенстве на нас, под злой хохот своей компании. А если бы он оказался в затруднительном положении, то за ним последовала бы вся группа. Но на наше счастье мы все вмиг отметили смелость и благородство поступка: один из нашей группы, Грановский, выступил вперёд. Он не искал, какой предмет ему взять в руки. Ему достаточно было уверенности в свои железные мускулы. Противники вцепились взглядами. Зачинщик почувствовал превосходство Грановского, идущего на него с одними сжатыми кулаками. Затевавшему драку, стыдно, как же теперь его авторитет в глазах своих единомышленников – может пострадать! Противники стали расходиться и маневрировать на расстоянии, подготовляя столкновение.

Всех нас поразила смелость безоружного нашего товарища и ослабляюще подействовала на врага.

– Обойдусь и я без полена, – подчёркивает вид нападавшего. И затем мы видим, как в один миг Грановский бросился напрямик, выхватил полено из руки противника и, отбросив его сторону, произнёс:

– Ну, а теперь, трус несчастный, что будешь делать? Тот, оказавшись дураком, оцепенел – гневный взгляд пытался отстоять свое поражение. Но продолжать нападение, значит окончательно превратиться в ничтожество. За нашим интеллектуальным превосходством, как группы, прибавился фактор физический.

Мы принялись за доставку плакатов на места. Следуя за подводами, весело пели. Пели от сознания, что для всех людей выполняем работу, необходимую как пища. Наши плакаты мы везли в военные учреждения.

Народные типы, созданные мной, красовались на каменных воротах, а красный всадник увенчал стену у входа в военную школу. Во время трудной развески, вышло одно неудобство, характеризующее привычку старого быта:

– Господа, – произнёс один из наших художников, – красного всадника надо укрепить прочно, чтобы его не снёс первый же порыв ветра.

– Как, – изумлённо возразил коммунист из школы, принимавший наши украшения, – мы думали к нам приехали с плакатами товарищи, а не господа.

Конечно, в группе художников находились и господа, произносившие это обращение в течение гражданской войны ещё долгое время. Господам, безусловно, хотелось остаться в этом господстве, а пока они зарабатывали на революции. Всё же наш товар с господским запахом, выставленный на солнце на виду народных масс, пленял цветами там, где постоянно угнетало всё серое и грязное.

Вскоре один из наших товарищей Вайсблат, принимавший самое активное участие в выполнении заказа к 1-му Мая, умер от туберкулёза. Его ушедшая жизнь, родившая в ту весну изумительно яркие цвета – выраженные в простых строгих формах, хранит и теперь к нему, как к живому, самое нежное и горячее восхищение. Худенькая фигура юноши Вайсבלата в поднявшуюся бурю революции послужила ей на пользу и служит до сих пор тем, что его живущие товарищи, храня о нём память, работают и будут работать вдохновенно, служить ей в искусстве до конца своих сил.

Последние дни наших встреч соприкасались с музыкой на симфоническом концерте, в опере «Фауст».

– Я слушаю композицию, – говорил Вайсблат тоном, переполненным глубокого смысла. Затем в другой раз, встретившись в саду, мы горячо обсуждали бессмертную Шехерезаду. В этот день вечером давали концерт, в программе: «Прометей» Скрябина. Но Вайсблат на нём уже не присутствовал.

У выхода из театра я заметил группу малознакомых мне лиц, среди которых находился Павел Челищев. С ним вместе мы несколько раз рисовали в академии. Челищев показался мне возбуждённым. Мы смотрели друг на друга, взаимно угадывая открывающийся смысл наших натур. Вскоре представился случай: мы очутились вместе, прохаживаясь по улице, говорили друг другу приятное, но не забыли и раскритиковать каждый себя. Одним словом, отмечено было очень мно-

го серьезных недостатков. Надо их исправлять, но как? Конечно работой и работой над собой. Незаметно и сладко пролетел этот необыкновенный час беседы – восходящий до невыраженного вслух объяснения в любви. Наша дружба началась с момента этой прогулки. Оставаясь наедине, я думал-мечтал о Павле Челищеве. Он хорошо рисовал и, главное, смело. В нём виден был мастер, ищущий и должный превосходить.

Теперь мы вчетвером работаем над скромным заказом: борьба с туберкулезом. Смысл работы доказывает, до какой степени должна быть улучшена жизнь – вернейшее средство сохранения людей. А пока что культурное просвещение было не дающим внутреннего результата.

На одном плакате следовало написать: пейте кипячёное молоко. Наш старший художник Богомазов человек семейный, выполняя этот плакат, иронизирует – было бы хотя сырое ежедневно. У него ребёнок.

Нормальный подвоз продуктов из деревни прекратился. Молоко достать не так легко. Кое-как ещё едим почти один хлеб. Однако мы вчетвером пишем плакаты, уничтожаем на них бактерии, микробы и прочие невообразимые простому обывателю вещества. Бичуем неряшливых к чистоте, наставляем, как соблюдать гигиену – истинный прогресс человечества. Очень достаётся от нас и алкоголизму. Затем пусть знают все – культура человека определяется количеством потребляемого мыла.

Из суммы всех мероприятий по здравоохранению, мы создаем искусство. Рядом со мной выполняет свою часть Павел Челищев. Он работает ловко и упорно, но с уклоном в технику. Иллюстративную задачу выполняет в стиле журнала Сатирикон. Эта манера меня отталкивает, но я знаю, у Челищева нет опыта делать какие бы то ни было плакаты. Знаю, так же он способен и преобразиться, если мы будем выполнять в будущем другой заказ. Мы пишем лихо-радочно третий день. С каждым новым плакатом Челищев совершенствуется со скоростью растущей ржи. Линейная чернота слабеет, и у него появляется больше полноты и сочности в цвете.

Мастерской является двор. Земля почти

всюду покрыта травой. За забором гряды огорода, а дальше маленькие окраинные дома.

– Давайте-ка теперь, мы расставим наши полотна-плакаты. Посмотрим, как получилось.

Живо сторона дома, сараи и заборы приняли на себя листы фанеры.

– Наши плакаты закончены, – объявляет Богомазов. Деловитым взглядом обводим нашу выставку.

– У вас, – говорит мне Богомазов, – получились самые яркие.

– Да, сознаюсь, красок не пожалел. Я находился ещё под впечатлением моего первомайского красного всадника. Власть ощущений, вызванных работой над ним, и общность вкуса и декоративного соревнования в выявлении цвета с Вайсблатом, продолжали развиваться все с большей полнотой. «Расскажите вы ей цветы мои», повторяю я часто мотив из «Фауста». Кого я люблю, так это искусство. Люблю страстно эти фанеры, изображавшие туберкулёз, – губитель жизни. На одном плакате я изобразил участь пьяниц. Вся их душа – в бутылке с водкой.

– Этот нужно вывесить на видном месте у Городской Думы, – говорит наш старший товарищ, Богомазов.

Материал распределён на нескольких площадках. Челищев и я едем на Бессарабку и Печерск. Несколько плакатов сдаем в базарную контору. Едем дальше на Печерск. Улица – пустынная полудорога. С одной стороны валы киевской крепости.

Мой новый друг, на всё смотрящий сейчас глазами живописи, не знает ещё, чем в прошлом для меня были эти грозные полузаброшенные укрепления. Не знает, сколько я выстрадал под их прикрытием в шайке бездомных беспризорных под началом главаря кривого Ваньки.

Лошадь медленно тащит в гору наши произведения. Направо в саду – цветущие деревья. Мы мечтатели живописи. Но я внезапно под влиянием зрелища. Говорю ему: как бы я хотел сейчас в этом саду держать в объятиях девушку. Такое желание не вяжется с любимой живописью. Мой друг удивлён оборотом результата, вызванного

наслаждением цветущего сада. На минуту он поглощается какой-то мыслью и затем, смотря на меня большими карими глазами, говорит: «Ай, ай, Клим вот вы какой!». Я сам серьёзно задумываюсь над тем, что сказал. Если б я знал, где её встретить.

– Разве нам сейчас нехорошо вдвоём? – с молчаливой улыбкой как будто спрашивает Павел, беспокойно смотря вперед.

Когда въехали в район крепости, я увидел группу знакомых акаций. Здесь помещается фельдшерская школа – когда-то я пытался поступить сюда учиться. Напротив помещается лазарет. Переехав висячий мост, мы с туберкулёзным материалом очутились внутри двора. Гуляющие больные и сестры с вопросительным безразличием рассматривают какие-то намалёванные фанеры. Что за диковина? Для чего эти вещи и куда их?

– Товарищи, Отдел Здравоохранения устраивает день туберкулёза. Нам, художникам, поручено на основании имеющегося у нас документа, развесить наши плакаты в лазарете.

– Что ж, пожалуйста, – отвечает подошедший дежурный.

Так куда же теперь их прикрепить? Работу, за которую нам платят деньги, неудобно приставить куда-нибудь у дверей. Будут ходить, может помешать, и работы повалятся в грязь.

– А вы прибейте её на столбах, – даёт нам совет возникший. Хорошо, что оказались электрические столбы. С этого момента начал официально существовать день туберкулёза. Мы удалились, испытывая большую облегченность. А неприятная вещь эта грубая реальность. Она сильно бьёт по нервам – по обратной стороне чувств.

Будем надеяться, что вскоре советская власть поручит нам другую работу. Забывая неудобные положения, в главном мы удовлетворены. У нас была возможность испытать наши силы. С какой уверенностью мы примемся выполнять будущую работу. Ценней всего это то, что она увлекает в творчество. Никто не вмешивается, как пишем. Нам доверяют. И мы не только пишем, мы в то же вре-

мы ищем, мы революционеры искусства. Вступаем в его мировой авангард с поддержкой и помощью коммунизма.

Согласен ли Павел со мной полностью? Думаю, нет. В искусстве мы единые. Оно сделало нас друзьями, но благодаря советской власти – революции. Челищев барин – столбовой дворянин. Я же все то, о чем пытаюсь рассказать на страницах этой книги. Я пролетарий. Моим богатством было всегда всё то, чем законно владели другие. У Челищева отнято всё, кроме самого главного – жизни. Владеть тем же бесценным даром природы, который заложен в человеческом естестве Челищева, наступившая революция открыла для меня все двери настежь и на благо, на счастье моё и счастье подобных мне – даёт всё, только учись – трудись! Она даёт и Челищеву, но он из гордости не может или не хочет принять. Мы с Челищевым не разбираем ни существенные, ни юридические принципы данной эпохи. В душе мы только сходимся, когда он на прощанье говорит:

– Вы серьёзный и сильный художник. Надеюсь, мы будем друзьями. Приходите ко мне. Будем часто встречаться и вместе работать.

– На наши плакаты смотрят сейчас тысячи людей, – говорю я в ответ. – До свидания. И мы крепко жмём руки.

Весна была в расцвете. Проходя ежедневно по большой Васильковской улице, я привык встречать на ней людей, отличающихся характерными особенностями. Например, в трамвае работала группа воров. Они при мне начисто обчищали карманы, в особенности крестьянам, приехавшим за покупками. Но объявить в вагоне во всеуслышание: граждане будьте осторожны, между нами по карманам работают воры, я не мог. Эти сильные вооруженные бандиты знали меня в лицо и конечно за донос не оставили бы в покое.

Власть боролась с хищниками, но какие люди проникали в ее учреждения, контролировать было трудно, всё же высшая мера наказания расчищала атмосферу. А чтобы население знало врагов ответственности – спекулянтов и прочих ещё

не сломленных врагов революции, подрывающих ее действия, на улицах на каждом шагу расклеивались списки лиц, расстрелянных по таким-то мотивам Чека.

Весна всё это знает, знает и то, как молодой пианист Дубянский – влюблённый в жену своего друга, на этой почве покончил жизнь самоубийством. Кто слышал игру музыканта, не мог не пожалеть погибшего большого таланта.

Наряду с катастрофическими явлениями, в ту эпоху кое-кто был уверен – будто революции жить осталось недолго.

Весна, отмеченная 1919 годом, отразилась в нашей жизни светлые явления. Мы с Челищевым приглашены работать по устройству грандиозного детского праздника. В то время, когда взрослые ведут кровавую борьбу, дают ли себе дети отчет, кто такой адмирал Колчак и генерал Деникин.

Помню в 1904 году, когда я был маленьким, проходя по базарной площади, купил у еврея за полторы копейки портреты: генерала Куропаткина и коменданта порта Артура Стеселя. Наедине долго рассматривал их загадочные лица, а придя домой, решил уверить мать, что они присутствовали на празднике в нашей школе.

Как дети представляли себе генералов, командовавших белой армией, мне не представилось случая наблюдать. Но в периоде их возраста произошёл перелом и, вместо «Царю небесный» или «Боже царя храни», они стали петь «Вставай проклятьем заклеймённый».

Для детей мобилизованы лучшие актёры и музыканты. Известно, что главный центр праздника будет в купеческом саду с открытой сценой для симфонических концертов. В этом саду художникам предстоит показать значение Советской власти для детей. Дети должны знать, как прежде всего большевики заботятся о поколении, в молодых сердцах должна запечатлеться героическая борьба за идеалы пролетариата. Для них и армия художников разбилась на группы. Для них мы берёмся сделать иллюстрации к произведениям знаменитых писателей. Иллюстрации необыкновенные. Они представляют книги-колоссы из листов фанеры. Каждую такую книгу, поставлен-

ную перед детьми на сцене, перелистывая, будет декламировать актер.

Наша работа закипает в помещении школы. По глиняным горшкам рассыпается краска, порошок. Разводится столярный клей. Приготовлены пачки новеньких кистей. Каждый для себя раскладывает на полу фанеру и с эскиза, набросанного на клочке бумаги, начинает выявляться картина про жизнь бедного зайчика Александра Блока. Произведение Блока иллюстрирую я. Зайчик на первом же листе получился похожим на откормленного поросёнка. Зато он радуется цветами красок и технички выполнен для работы такого временно назначенного – слишком хорошо.

Глядя на него, дети скажут, что всё же это зайчик, и он грызёт лист капусты. И надо надеяться, с ним примирятся. Дальнейшее развитие поступков зайчика пошло у меня много опытнее. Я развил творческую опьяняющую интенсивность. Она сопровождается всеми украинскими и русскими песнями. Удивительно, как они в такие вдохновенные часы легко возникают в памяти и легко поются, сколько же их успелось выучить на земле родной и повсюду.

– Когда вы хорошо пишите, – говорит мне милым голосом жена Богомазова, – то непременно начинаете петь.

А хорошо ли это? – задаю себе вопрос. Не отвлекает ли моё пение других и меня от главного – живописи. Но видно годы такие. Иначе нельзя. Живопись это песнь души. Одна плоть. Песнь, как свет, в которой рождаются цвета.

Наплодил я ещё детям косолапых и мохнатых медвежат. В заключение, написал на последнем листе лицо, похожее на паутину, изображающую скупую, злую старуху. Это портрет. Когда я был совсем маленьким, около меня одну зиму возилась такая старуха. Более всего она была невыносима постоянным кашлем, сопровождая его сплевыванием и сморканием в горшок. При взгляде на эту воспроизведённую рожу, у всех проходил по коже мороз и подёргивало члены. Многие принимали мою старуху за символизированную монархию. Когда на празднике очередь до-

шла до неё, дружным хохотом разразились советские дети.

Первую книгу для сбора переплёта можно направить столярам. Весть, что книгу первым сделал я, живо доносится к другим группам. Рекорд скорости и добросовестности в выполнении работ побит мной. Победа стоила затраты сил. Но сколько их в организме, которому нет ещё двадцати пяти лет. На какое же тогда быстрое восстановление и прогрессивность способен молодой организм. Творческий процесс, пережитый над созданием детской книги, вывел меня на уровень нового сознания. Я завоевал область, над которой достоинство человека – художника будет и должно трудиться. Нужно быть способным, зрелым, чтоб сказать: я могу творить. Моя заветная мечта быть художником никогда не казалась столь возможной и реальной как теперь.

Великан-книга родилась на второй год Октябрьской революции. Только в обстоятельствах тех дней, кажущихся фантазией, создали нам возможность проявить себя столь лихорадочно и с размахом в искусстве. Самая культурная часть, проводивших передовые течения французского искусства, оценила мою книгу, как влияние Руссо и Матисса. Это звучало похвально, но я еще тогда сознался себе, они были правы не в точном смысле. Создавая листы, я не следовал доктринам этих живописцев в смысле прохождения дисциплины. Единственно, что сблизило меня с ними, это общее ощущение природы, преображенной мною для плакатной упрощённой техники. Проникаясь настроением поэзии Александра Блока, я переносился в детский мир. В нём воссоздавалось пространство вне измерений. Искусство простоты достигалось без вкладывания научного знания. Насколько мне удалось, я пережил в этих листах детскую непосредственность, делающую примитив из искусства ценным, в смысле претворения видимого и воображаемого в чистый неподражаемый оригинал. Сказки, созданные поэтами для детей, располагали живописца к свободе наиболее синтезирующей человеческое естество во всех его периодах развития

с вечно молодой, неиссякаемой природой. Это этап внутренней лаборатории искусства, приведённого в действие духом времени, в котором рождаются и борются формы, претендующие на универсальный объём и выразительность.

С каким охватом и с какими отклонениями внутри наследственности культуры укреплялась дружба с Челищевым. Наш рост, отмеченный теми месяцами исканий, совершенствования, был отождествлен с динамичностью социальной войны.

В гражданской битве побеждающей стороне искусство нужно было, как гранаты и снаряды. Все средства культуры были централизованы многоликим лицом к фронту. В этом столкновении наше искусство создавало картины: женщины с ребёнком, отдыхающей в тени наклонённых к её лицу веток яблони. Нас вдохновляет вид красных яблок, в окружении которых женщина становится ещё более очаровательней, она же и как мать вдвойне объясняет нам эстетические и физические законы. Здесь чистая девственная и плодovitая земля в свете голубых, зелёных и красных цветов, здесь трава с цветами, птицами. Нужно видеть и знать всё живое, без которого глаз созерцателя не мог бы сделать чёрточки на полотне. Да, это здесь мы учимся творить, находясь перед загадкой, насыщенной гармонией, которую наши условные органы ощущений полностью никогда не впитывают.

В Александровском саду мой друг, работая часами над пейзажем, проявляет исключительное упорство. Вдали вершина холма с домами – на переднем плане дерева.

Из всех предыдущих его работ, я не видел влияния Дерена. Если б современный мастер мог подойти в данный час и посмотреть, как пишет Павел, он бы выразил ему похвалу. Павел сильно бьётся за строгую, кажущуюся неискусной форму, – осваиваясь ее жаркими и тёплыми, мягкими тонами. Это влияние Дерена. А может быть французский мастер выразил бы порицание моему другу, сказав: у меня данный период миновал, зачем же вы стараетесь повторять его. И всё же, зная деликатную

сущность переживания Челищева, я восхищаюсь его восходящей дерзостью, его волей, претворяющей серую концепцию в репродукции Дерена, в живописный темперамент молодого мастера. Его личность всегда входит в ожесточенную схватку с теми препятствиями, которые причиняет ему неподдающаяся живая сущность постоянно меняющейся природы. В этой схватке он зорко следит за положением и всеми своими движениями, всегда предпочитая восходящее направление. Он обладает выдержкой, сосредоточивающей силу и развязывающей стеснения в овладении техникой.

Теперь мы почти постоянно работаем бок о бок. Нас разлучает одна лишь ночь, и то в течение сна мы в мыслях соединены искусством и нетерпеливым желанием немедленно встретиться утром.

Нам позирует его младшая сестра Лена. Она стойко не возмущается видом своего портрета. У неё есть чуткость, а главное доверие. Но в семье и в среде их знакомых негодуют: – как это можно позволить себе так уродовать, изображая на полотне милое и доброе лицо девочки.

В данном случае, говоря о моём современнике, ему не все сочувствуют в нужном для его интеллектуального замысла способе видеть такой Лену. Во-первых, на картоне он сделал ее голову во весь размер в три раза больше натуральной величины. Уже от одного этого она выглядит ненормальной. Но это при втором зрительном обстоятельстве сошло бы, если б глаза, нос, рот и все прочее было построено по-человечески правильно. Эту привычную иллюзию построения форм лица, он наоборот разбивает.

Все черты лица разносит во все стороны, вешает и устанавливает, сажает и ложит, куда ему вздумается, это получается ужасно, уродливо – кричат возмущённо зрители. Но не кажется ли художнику, что зрители, мол, глупые и ничего не понимают, надо их учить видеть, надо им долго привыкать и только потом они сумеют оценить произведение. Таким героем выказывал себя мой друг – постоянный энтузиаст в создании оригинального.

Подобными подходами и средствами требовалось расчищать засоренное, упадочное и официально академическое искусство. Требовалось произвести сложный возврат творческого интеллекта к истокам народных примитивов, в которых подлинная, эпическая монументально-объективная красота. Надо было проникнуться простыми формами искусства, основными элементами законов архитектурного строения. Поэтому лицо Лены напоминало формы доисторической каменной скульптуры или было похоже на искусство современных первобытных африканских народов. Таким путем, духовно воссоздавая чистоту принципов искусства, в глазах несогласных, мы превращались в цивилизованных дикарей. Пусть так – думали мы, но это в нас искренне. Правда-то, как говорится, в двух концах. Клеймит же буржуазия пролетариат варварами, уничтожающими культурные ценности прошлого. Но это от ярости, от слабосилия, от личной и от классовой заинтересованности в материальных богатствах. Новая культура, вся будущность и мощь страны в руках рабочих и крестьян.

Мы охвачены желанием работать, всё знать и усвоить кистью или карандашом интересующее нас. Мы не остаемся безразличными к Софийскому собору, смотрящему на нас из глубин XI века. И архитектура, мозаика, акустика и фреска действуют, загадочно возбуждают воображение, переносят мысль к самим творцам памятника. Это строгое искусство, возникшее на религиозном энтузиазме, вызывает высокое восхищение и преклонение. Наша интуиция, подавленная великолепием, впитывает древнее мастерство. Часами в безотчётном состоянии под влиянием глубокой тишины, внутри собора, мы отдаемся созерцанию отражающихся свойств золота, в противоположность мозаичным синим камням – сильно, просто и широко выраженной богемности. Византийская пышная цивилизация, – думали мы, – докатилась до Днепра и вот создала Киев. Ведь Софийский собор – это ли не Киев? А находящийся в нём резной иконостас – выразитель украинского барочного искусства.

– Нарисуйте для печатного издания несколько характерных частей иконостаса, – предложили нам. И мы с усердной принимаемостью выполняем заказ. Требуется сухой технический рисунок. Да, думаю, нарвался на работу из мелких деталей сплошь из завитушек. У Челищева дело идёт веселей, он выбрал капитель по форме простую. У него отчеканенный рисунок на отчётливом контрасте света и тени. У меня же расплывчато. Рисую, помещаясь в полумраке. Как же мне добиться необходимого эффекта? Придумал сделать к орнаментам фон. Это было излишне для документального рисунка, но почему бы мне не взглянуть на него как на картину. С этого момента я почувствовал в себе приток свежести, увлечения, позволившего добиться в короткий срок хорошего результата. Наше соревнование: кто лучше нарисует, вызвало оценку, равную сторонам одной монеты.

На Николаевской улице в помещении бывшего богатого магазина разместилась агитационно-плакатная мастерская. Сюда мог каждый прийти испытать свои способности на пользу великого дела.

– Если вы проникнуты коммунизмом и создаёте решительный час, который должен обязательно дать нам победу, тогда вы сами найдёте сюжет для плаката. Если вы работаете так, как бьёт стрелок – без промаха, каждый ваш осуществлённый замысел – ценная помощь для товарищей, с оружием сражающихся с белыми врагами. Если вы ещё недостаточно опытни, работайте, как можете, и из всего, что будет вами сделано, выберется лучшее, годное служить агитационным целям.

Кто из нас не пользовался свободными принципами данной мастерской. – Искусство для политики. – Да, но эта формула не насильственная, она скорее не сразу всем доступная. Искусству тоже нужна революция. Легко ли или трудно, но когда возьмешься за агитационный лозунг, показывающий в искусстве проклятых буржуев, добивающихся во что бы то ни стало с помощью иностранных наёмников погубить завоевание рабоче-крестьянской революции, – такой лозунг получает осу-

ществование. Его ценность как искусства не всегда представляет удельную оригинальность. Но посмотрите на весь арсенал агитационного мастерства, на наших вдохновлённых красноармейцев. На сцены сражений. На локомотивы революции. На физиономии врагов. И на различные сюжеты, выраженные символически в действиях животных, птиц, пресмыкающихся. В них средства искусства выразили хищные ядовитые начала. Вскрыты в реализме и аллегорически все адские, тёмные силы, под разными видами старающиеся обмануть народ и вернуть себе старое могущество.

Самые удачные оригинальные плакаты воспроизводились в сотнях, тысячах экзemplаров и рассеивались по всем углам и на всех просторах гражданской войны. В особенности доставалось тогда от нас адмиралу Колчаку, пока он вскоре не был разбит.

С юга нарастала угроза добровольческой армии. Что это за армия, руководимая Деникиным, вскоре мы должны были испытать и оценить. Пока же Киев советский. У нас работы хоть отбавляй. Спешно требуется расписать вагоны для проведения кампании по мобилизации воинских сил. День и ночь в трамвайных парках кипит работа художников. Работа признаётся очень ответственной – находится в ведении Чека. Ряд вагонов расписан, их уже можно видеть на уличных рельсах.

Способствовал ли наш труд результату притока новых свежих сил влившихся в ряды бойцов? Несомненно. И наша пропаганда увеличивается во всех областях общественной деятельности.

Некоторое время мы заняты по выполнению оформления дня культуры. Затем, у кого было желание, тот мог взяться за роспись пароходов. Выясняется, мы хотим и распишем всякий предмет, сооружение и если надо все улицы. И наша группа принимает на себя плавучих великанов. Судна должны призывать население городов и деревень, расселенных у берегов всего Днепра, бороться за советскую власть.

Наш общественный долг мы выполняем

в пламени революции. Но не особенно романтичны предстоят условия по выполнению государственного заказа. «Бытие определяет сознание» провозглашает марксистская наука.

Прибытия партии живописцев наши пароходы дожидаются у Труханова острова. Ежедневно ранним утром моторная лодка перевозит нас туда через всю ширину реки. Зачарованные течением, мы любимся видом на холмистый правый берег. В восторженном порыве наш товарищ – художник Тышлер, оскалив красивые зубы, спрашивает: « почему же все поэты воспевают солнце?»

А светило в этот ранний час, искупавшись в Днепре, бодро, свежо идет вглубь всей Украины.

Причалив к песчанному берегу, заросшему кустами вербы, принимаемся за работу. На каком же просторе проходит наш ненаглядный рабочий день. Пароход превращаем в писанку и в мощное орудие пропаганды.

– Вы слышали, как выступала Колонтай на митинге? Это о ней поют в частушках наши поварихи вместе с матросом Дыбенко.

Наша новая приятельница Чекеруль-Куш с замечательно подражательным искусством передаёт голос, мимику и в особенности жесты популярной большевички Колонтай. Чекеруль-Куш говорит нам:

– Жалко, вы не присутствовали и не видели, с каким усердным вниманием схватывает толпа ее речь о разбойниках международного капитализма.

Как артистка, Чекеруль-Куш не может не восторгаться зрелищем бурного боевого митинга, а как общественная единица не может всецело разделить энтузиазм тех, кто поднял и организует революцию. Она, пожалуй, готова согласиться признать идеалы будущего коммунистического устройства, но не переносит грубости способов достижения – ужасается крови.

Польские аристократки – сестры Ростисhevские, в тех случаях, когда между нами возникает разговор о политике, взяли себе за правило слушать с иронией и холодной надменностью.

В таком еще сохранившемся домашнем уголке мы часто с Челищевым проводим досуг. Чекеруль-Куш вызывает во мне живой интерес к своей темпераментной оригинальной личности. Она выучила «Двенадцать» А. Блока. Превосходно декламирует: «Мы на горе всем буржуям, мировой пожар устроим».

Не понимая практической сущности, на которой строится новая власть, обеспечиваемая действием Чека, она отталкивается от себя, но ради искусства готова отдать ей жизнь. Надо видеть, как Чекеруль-Куш читает Блока и поёт свои любимые песни в пролетарских клубах и в театре во время устройства дня Культуры.

Вот так скраивается жизнь, скраивается на различные углы и лады. Чекеруль-Куш хорошо поёт, отлично декламирует и в голове носит идеи. Если б не возник Ленинский 3-й Интернационал, они могли бы здесь до сих пор считаться самыми передовыми. Достаточно посмотреть на заглавия нескольких книг в её библиотеке, чтобы убедиться, кто их владелец.

Переживаемые катастрофические события, как раз были вызваны томами книг специально составленной единственной на весь Киев библиотеки. Возникновение марксизма, его история здесь собраны, хорошо переплетены и уложены в дубовых установках и закрывающихся витринах.

Маркс, Энгельс, Плеханов, Ленин, Коутский, Вандервельде и прочие имена генеалогии социалистических естественных и философских наук.

– Мой муж, будучи адвокатом, собирал эти книги и брошюры в течение многих лет. Он считается одним из первых – сделавших труднейший перевод Маркса на русский язык.

Чтобы такая задача могла быть выполнена, нужно быть самому учёным марксистом и деятелем революционной политической мысли. Для меня сразу открылась завеса. Пережитое и усвоенное до сих пор – благодаря ораторам, статьям в газетах и лозунгам, предстало передо мной во внушительнейшем собрании книг – сохраняющих мозг авторов в результате их былого творческого состояния.

Я впервые взял в руки том капитала Карла Маркса. Вчитывался в лирического Энгельса, которого знал до сих пор только рядом с Марксом на портретах.

– Все, о чём они так много толкуют и присваивают только себе, – говорила Чекеруль-Куш, – нами давно уже было изучено и сделано здесь. Это мы революционеры. Здесь заключается наше теоретическое наследство и результаты, доказывающие о практических действиях.

– И за это вас хотят теперь выселить из квартиры и конфисковать книги для клубных библиотек, – возмущается польская аристократка.

– Да, сюда приходили и не однажды. Что поделаешь, люди простые хотят попользоваться добром богачей, это делается в общем порядке революционной законности. Но, должна вам сказать в порядке той же законности, я добиваюсь защиты.

В случае крайней необходимости угрожаю оповестить Москву. Приходит какой-нибудь мальчишка комиссар и говорит: «мы хотим взять для пользования коммунистической ячейки хранящуюся здесь литературу.» В таком случае, хотя он комиссар и при оружии, я кричу на него и, знаете ли, в словах не стесняюсь. Он хорошенько выслушает меня и смущенно скажет: «Хорошо, мы подумаем» . Уйдёт и не возвращается.

Библиотека Анны Чекеруль-Куш! Вспоминаю о ней с восторгом, преклонением, нежностью!

– Ты не читал, – спрашивает меня Павел, – жизнь Витторио Альфиери? Прочти обязательно!

Но с большим интересом я прочёл жизнь Бенвенуто Челлини. Из библиотеки, как исключение, позволялось брать книги на дом только нам с Павлом.

Классическая и современная литература здесь также занимает почетное место. Но из всех мировых богатств, для нас самое ценное – отдел искусства. Тома книг на всех существующих языках Европы истории искусств. В дорогих изданиях сверкает репродукциями Италия. Чем больше всматриваешься в произведения, усваивая в памяти особенности эпох и

отличительные достоинства имен, сила мечты о прошлом и о далекой Италии властно влечёт к себе. Хочется проникнуть в глубь веков, чтобы побольше узнать о их состоянии. Их отражение можно видеть в искусстве, не в этом ли цель молодости, и разве не счастье отдаться изучению мастерства, открывающего наивысшее возносящее наслаждение?!

Забывая мгновениями, что в родной стране потоками льется кровь за идеалы всего человечества, я даю себе обещание ехать, бежать туда – где рукой Джотто воспроизведён Данте. Но это только кабинетная романтика.

Пояс событий военного коммунизма затягивается все повелительнее. Революция под смертельной угрозой. Впереди надвигается самое худшее. И в то же время под впечатлением кажущегося спокойствия обеспеченных дней, гражданской потребностью является не только перенести все лишения, но и хочется любить, как велит природа, наслаждаться доступными благами, отдыхать и созерцать под звуки музыки.

Если «Двенадцать» А. Блока и ряд стихотворений В. Маяковского отражали гордые замыслы Октября, в десять дней потрясшего весь мир, то в музыке тому же соответствовал Скрябин – умерший накануне революции. Одни названия его капитальных сочинений / 3-я симфония – «Божественная поэма» 1904 г., «Поэма экстаза», 1907, «Прометей», «Поэма огня», 1910 / были выразителями и предвестниками переосознания человечества.

Слушая скрябинские диссонансы в помещении городской оперы или Александровском саду, мы видим, как на площади перед оперным зданием выстроился батальон латышских стрелков – надёжнейшие части Красной Армии. Сегодня им торжественно вручается знамя пролетариата, а завтра они будут в бою.

Симфонический оркестр исполняет «Прометей». В рокоте и раскатах грома произведения я слышу – столкновение битвы.

Тем временем во дворе в доме Гинзбурга выстроились мобилизованные коммунисты. Они получили новую одежду и

продовольственные пайки. При них нет оружия, но из речи комиссара, призывающего не щадить жизни за дело рабоче-крестьянского правительства, становится понятно, где им суждено проявить себя завтра.

Музыка – живой источник, без неё обойтись невозможно. Кто же эти музыканты, с кем власть бережно считается, несмотря на то, что Киев охвачен огненным кольцом контрреволюции. Здесь авторитетный Блюменфельд – композитор и воспитатель поколения музыкантов. Известный композитор Глиэр. Теоретик и профессор Яворский. Скрипачи: Коханский, Турчинский. Пианисты: Нейгауз, Гинзбург, Мелих, Бюцев. Киевская консерватория выводит на эстраду старших воспитанников прекрасных музыкантов.

Вспоминается один концерт Моцарта, открывший мне смысл чистой музыки. В окна зала – через зеленую листву, проникал солнечный свет. Звуки души Моцарта в моем сознании больше всего соответствовали цветам природы. Голоса инструментов наполняли весь зал несравненной музыкой. Но для нас, включивших свой разум в динамические направления искусства, ведущего к абстрактному выражению, тогда особенно был близок Бах. Мы стремились к чистой живописи через формальное разложение. Этой цели никто иной не мог соответствовать и вдохновлять примером чистой ценности музыки, как фуги Себастьяна Баха. Искусство, передающее свойство психологического состояния, волнует человека. Совершенство выраженного мастерства, доводящего переживание до того уровня, когда звук мелодии содержит в себе всё, охватывая один из законов гармонии. Музыка может принадлежать к закону выражения индивидуального и эпического свойства. В первом радость и страдания. Во втором – высшая стихия, вечная механика, над одним и другим. В произведениях Баха мне представляется отражение движения гармонии астрономических светил.

В чьих же гигантских сердцах разрастающаяся эпопея революции находит нужную опору? Кого обратила к себе её

красота в предшествующей революции? Через кого создала героизм народных масс, кипящих гневом из-за порабощения брата братом? Кем может быть подхвачено Красное знамя, вокруг которого сейчас падают сраженные? Бетховен – титан человеческих чувств, отражает это полностью. В его музыке звучат элементы, свойственные системе революции. По величине, глубине и силе захвата выразительности, в строении гениальных произведений, отражается человеческий род. Страдание и мечту об идеале добра, вот что сближает органический Бетховен с красотой и верой начала коммунизма.

На основании закона естественного подбора, марксистская доктрина в советском действии централизует все находящиеся культурные ценности. Природа революции чутка ко всему наследию, где проявился новый творческий дух. На красном знамени серп и молот – пятиконечная звезда. Красное знамя не есть нечто пространственное, ограниченное. В нём сосредоточен весь земной шар, где музыке Вагнера находится подходящее место.

Искания, пережитые ранее композитором синтеза всех искусств, – проблема, ведущая к глубокому переустройству и выражению эстетических свойств природы. Проблема этического действия искусства мистерии, осуществила только в идеале синтеза. Гордый ум, страстный темперамент Вагнера похитил для своего времени огонь с неба, но возможностей синтеза для вечности не исчерпал. Для нас его музыка с предельной оркестровкой инструментов звучит преломлением света звезды, доходящей к простому восприятию глаз. Вне критики объективные результаты, в плане и музыке Вагнера в его индивидуальной самоуверенности не предвещается ли осуществлению синтеза – синтез политики коммунистического интернационала. В перестройке общественных начал на коллективных основах музыка Вагнера – источник вдохновения масс, стремящихся к данной победе.

Кого бы ни исполняли камерные или большие симфонические оркестры, опьянительный подъём активно борющихся

сторон передавал музыку в смысле и значении переживаемой эпохи. Чайковский, Мусоргский, Римский-Корсаков, Бородин, Глазунов, Рахманинов. Не забывался Стравинский. В программе были Дебюсси и другие французы и итальянцы.

Однажды, придя к певице Бутомо-Названовой, я застал у неё Нейгауза, ежедневно упражняющегося к концерту, готовившего программу из произведений польского композитора Шимановского. В её квартире пианист Мелих играл Шопена с напряжённо уравновешенным тонким проникновением в сущность музыки. У меня навсегда счастливо запечатлелся редкий образ совершенства. Вообще же после хорошей музыки остаётся неиспаряемый аромат. Надо добавить – этим ароматом было пропитано все – то время нашей эпохи. Мы жили для красоты и ее воссоздавали коллективно.

В эту же эпоху летом из недр событий появилось всеобщее военное обучение – сокращённо всеобуч. Это означало, что готовится бой с контрреволюционной армией, перед которой вынуждены наши красные войска отступить. Возможно, в предстоящем столкновении артиллерией будет снесён Киев. Но до сих пор, несмотря на обстрелы, уличные бои – где шрапнелями и пулеметами столько было уложено молодых людей, еще не все тополя изуродованы на бульварах. Что же будет дальше?

Населению надо выдать оружие. Всех обучить строевому уставу – закону. А художники должны развить кампанию. Нужно показать в цветах, кто может и должен выполнить гражданский долг в наступающий решительный час.

Контрреволюция не сдаётся. Пройденный ею путь покрыт виселицами, – расстрелами рабочих и крестьян.

Мастерам форм и цвета картина ясна. Нужно создать в средствах искусства всеобуч. Нужно вдохновить массы слиться телами с нашей Красной Армией.

В древней Спарте сражалось всё население. Опояшемся и мы обоймами патронов. За светлое будущее! За коммунизм!

На Софийской площади архитекторы

занялись устройством арок, трибун и цоколей для всеобща. Туда свозили свеженький лесной материал, который зажегся бы как спичка. Сотни столяров выполняли план украшений, готовили место плакатам.

Наша группа живописцев разместились в балетных залах городской оперы. Молодые балерины под наблюдением балетмейстера как стая птиц вспугнуты появлением непрошенных людей. Этот мир знает своего Дега, но мы не интересуемся грацией, тренировкой классического танца, мы художники суровой действительности. Смотрите, кого и как только мы не выводим нашей кистью. От малого до большого – всё население под ружьем. Вы узнаете типы киевских граждан. Вот хозяин бакалейного магазина, подрядчик, профессор, приказчик, аптекарь. Взятые под ружье и женщины неопределённых занятий: домашние хозяйки, женщины-кондуктора, машинистки, прачки и уж, конечно, все работницы.

С моим неразлучный другом Челищевым работаем бок о бок. Пишем лихорадочно, – вдогонку на превосходство личности. Я поражаюсь серьезности и упорности соратника. Меня восхищает его кипучая, неутомимая энергия. И если б он знал, что чувствуя около себя и наблюдая взлёты его успеха, я испытываю гордую нежность к нему. Ведь и я несусь с ним в эту высь творческих небес. С какой легкостью возникают на моих листах фанеры – людские фигуры. Мой взор опьянен воображением и результатом. Я прикован коллективной силой создающейся атмосферы всеобща и невыразимо свободен над самим собой и над событиями.

На третью ночь сломленные беспрепятственным напряжением труда, мы ложимся спать на недописанных фанерах. Чтобы согреться, инстинктивно плотно прижались друг к другу. Но ночь для сладкого сна коротка. Надо вставать. Челищеву дописывать гражданский бой, а мне создать еще новую любопытную фигуру попа. Ведь он тоже должен быть мобилизован на равных правах перед революцией. Павел делает движение повернуться на другой бок, но что-то мешает. – За гвоздь, что ли, зацепилась одежда.

Спросонья глаза как следует не видят, но откинутая рука попадает во что-то мокрое. Так оказалось, мы проспали в столярном клее. От какого-то коварного движения во время сна, ведро с жидкостью опрокинулось. И нам пришлось приклеиться.

На четвёртый день наш всеобщ ученик написан. Мой мобилизованный поп вызывает недовольные, растерянные взгляды некоторых недружественных лиц.

– Это выглядит кощунственно и кажется дико, поп на стороне Красных войск и должен стрелять в офицеров.

Но что поделаешь, творчество художника сопровождает азарт. Да и обстоятельства самые простые, неизбежные – не церемонятся, диктуют свою в данном случае неповторимую волю. Надо всем защищать Киев. Логика революционной необходимости чрезвычайно ясна. Её сильно испытывает художник и к тому же, если ему дано задание: претворить жизнь в искусство.

Прошел день смотра резервов всеобщего военного обучения. И как первый день, он прошёл с праздничным подъёмом. Оркестры музыки не умолкали. Красным знаменам не было видно конца.

Рука об руку, как ходят мальчики или влюбленные, я шёл с Павлом любоваться нашими плакатами, как бы то ни было, а прежде всего они наши. На них смотрят десятки тысяч глаз, но это не сглаживает нашей ревности к ним. Да, вот где они теперь! На виду солнца, всего города и всех людей!

На каменной стене произведения Челищева: «Бой красных с белыми», «Бой артиллерийский». Снаряды разрываются в стадии крайней интенсивности. Затем почти в центре площади колоссально-монументальное сооружение громадной формы. От земли к её центральному основанию с четырёх сторон ведут широкие ступени. В высоте неба взгляд охватывает острую верхушку четырехугольной пирамиды. На расстоянии между её нижней и верхней крайностями прикреплены с востока, юга, запада и севера мои резервисты всеобщего военного обучения. По моим жилам кровь струит горячую радость.

Не счастье ли видеть, что твоя работа удостоилась такого места. Великое, значит, дело искусство. С улыбкой восхищения проверяю эффект своих результатов. Какова их ценность как искусства? Что выражает вложенное в них искание? Достижение в искании должно быть как египетская или ассирийская скульптура – должно выражать все то лучшее в законах природы, сведенное к одному – простоте. Должно быть формами и цветами тех, кто создал революцию и доведет её к полной победе. В нём проблема стиля коммунистического общества.

Вне себя я сдал руку Павла в своей руке, говоря: эта фигура лучшее достижение, найденное нами, значительнее из всех написанных полотен, висевших на площади. Я был рад и горд. Мой же друг примолк. Он разделял мое чувство и не находил слов для возражения. Мы проходили место очень величественное – центр живых сил всего города.

Повозка, запряженная парой лошадей, повинувшись общему соотношению сил, отступает на северо-восток. Над пулеметом ожесточённый мадьяр ловко отстреливается от невидимого врага. Если б было побольше таких молодцов, как этот мадьяр, возникает у меня мысль. Затем всё скоро утихает и кажется, этим происшествием ограничивается сдача Киева. Но нет. Никакую операцию нельзя предугадать. Во всём неизвестность.

Снаряд рвется, гулко ударившись в центре улицы. Его огонь неожиданно резко мелькает у меня в глазах. На секунду припадаю на колени и моментально взглядом из-под руки вижу, как группа проезжающих кавалеристов разлетелась в стороны. На месте убит всадник – лошадь пытается встать. Я в страхе бегу. Снаряды падают параллельными рядами. Когда, наконец, вбежал в свой двор, жильцы только что отделались от удара. В углу дома свежая дыра. Пыль ещё не улеглась. Проход завален кусками камней и досок. Чей-то случайный взгляд обнаруживает в раковине у водопроводного крана упавший туда не разорвавшийся снаряд. Что делать? Как убрать его оттуда? Не без тяжелого

колебания находится смельчак, сосед сапожник. Засучив рукава рубахи до локтя, осторожно замыкает в пальцах невинный драгоценный и грозный снаряд. Мы следим за храброй душой – нашим избавителем, а вдруг его разнесёт? Он бросает снаряд на траву по другую сторону улицы. И тотчас же, как будто нарочно, нам послано новое наказание: вдруг появились откуда-то пулеметы. Ещё царит день, но ощущение у всех будто не видно ни зги. И только из подвала слышно, как пули искалывают каждый камень во всем дворе. Вот каким градом пуль расчищают себе путь соединённые силы старого порядка.

Пришла томительная нудная ночь. Если б можно было собрать в один фокус всё то, что происходило в эту долгую и короткую ночь. Какой силе взрыва его можно бы уподобить? С каким зрелищем сравнить?

В помещении милиции комиссар уложил из револьвера изменника, отказавшегося отступить с коммунистами. А дальше, дальше воображение, факты, которые откроются в ближайшие часы и дни.

В утреннем свете с юга входили галицийские войска. Такой тип людей киевляне не привыкли видеть. Красивые блондины в сдержанной, замкнутой выправке, хорошо одетые, сытые и снабжённые всем новым снаряжением, – вот это войска! Только что-то немногочисленные. Они первые прошли в центр города. Где же добровольческая армия? Неужели она уступила триумфальный вход в Киев украинским войскам? На балконе городской Думы выставлен жёлто-голубой флаг. Значит, власть принадлежит украинцам.

Другая часть населения, мечтающая о бывшей единой, неделимой России – думает о другом. Этой толпе известно: хотя галицийские войска вошли первые, но эта победа и честь овладения столицей Украины, принадлежит не одним им. Победа над большевиками одержана благодаря российской добровольческой армии во главе с генералом Деникиным. Появление добровольцев ждут с часу на час. На улицах опять люди с признаками привилегированного положения: кокарды, золотые погоны, ордена и медали. Буржуазные женщины

в белых платьях. Нет, это не рабочие массы стекаются в центр приветствовать с цветами в руках армию, это пришли встречать в лице победителей: офицеров и генералов. В разгаре дня ух! Наконец, выжидательное напряжение толпы вырывается в криках ура! Вот он явился долгожданный архангел, избавитель христианских душ – от красной чумы.

На площади у городской Думы офицер на коне держит трёхцветный флаг царской империи. С тротуаров все бросаются к нему. Еще несколько минут, и его с конем подхватывают на руки. Ур-р-а! Ур-р-а! Раздается пение: «Боже царя храни».

Мой неразлучный друг Павел не выдерживает. Он не может подобно мне спокойно, стоя на углу тротуара, только смотреть туда, где, по моему мнению, происходит не радостное событие. Павел бросился в толпу, где плакали и смеялись от счастья. Я же, не двигаясь с места, испытал уже в себе нечто ещё новое. Здесь налёг пласт тяжести на моё чувство к Челищеву. Мы были разные и по-разному разделили событие, ему оно несло жизнь, а мне тяжёлую тоску и страдания.

Встреча посланника из штаба главнокомандующего достигла затем неожиданного инцидента. Пока же происходило ожидание и ликование. Украинский флаг занимал уже господствующее место на балконе Думы. Это многих приводило в недоумение: что за желто-голубой флаг? Всякому старому сердцу, в котором бьётся по-прежнему символ единой России, трёхцветный флаг – говорит многое.

На балконе немедленно появились представители добровольческой армии. В самое короткое время все могли наблюдать союзническое единение флагов – бывших на фронте вместе, против красных войск, вплоть до вступления в город. Но потом между флагами возникла вражда. Украинцы на балконе хотели держать только свой национальный, а русские, исходя из закона, кто сильнее и из принципа сохранения старой государственности, потребовали главенства: не жёлто-голубого, а бело-сине-красного. На этой почве возникла стычка, и по аплодисментам, и по вновь

раздавшимся крикам «ура», видно было: галичане сняли свой флаг в негодовании. В тот же день они порвали с Деникиным и покинули город Киев.

После этого горожане бросились открывать следы красных. О, революция оставила следы катастрофические.

Контрреволюция неистовала, побеждала на отдельных участках фронта, Чека подкашивало её силы на своей территории. Должно быть, с того часа, когда накануне отступления красный мадьяр отстреливался с пулеметом в руках, решила и участь заключённых. В гаражах во дворе всюду лежал человеческий мозг. В саду из общей ямы вытащены их тела. Черепные коробки снесены разрывными пулями, но по остаткам лиц узнают родных и знакомых. Все они принадлежат к сословию, армия которых надеется теперь уничтожить большевиков. Коммерсанты, домовладельцы, директора училищ и прочие высокие гражданские и военные титулы – известные или по ошибке попавшие в число врагов революционной власти, все нашли место в большой яме. Большая яма со свежей рассыпчатой землёй объявляется братской могилой. Священник начинает панихиду за упокой убиенных. Ему вторит плач и рыдание уцелевших.

В семье Челищевых нервно потрясена девочка Лена, она неутешно плачет больше всех. В ночь перед уходом власти, чекисты расстреляли своего служащего, бывшего офицера.

– Он решил быть добросовестным сотрудником в столь грозном учреждении в течение всего периода, пребывания Красной армии в Киеве, так за что же его убили? – недоумевала маленькая Лена. Молодой офицер, опекаемый заботой любимой жены, взаимно счастливый, отличался ласковым обращением со всеми жильцами. Они жили в доме, заселенном знатными беженцами изнутри России.

С приходом в город одной из добровольческих частей, прибыл и обрадованный хозяин дома с немецкой фамилией, немедленно явился в свой дом узнать, всё ли благополучно. Тут же установил каждой семье квартирную плату.

– Бог даст, скоро возьмём и Москву, – заявляет он самоуверенно. – Коммунистический Интернационал во главе с Лениным тотчас же вздёрнем на виселице. Вся Россия из кремля и Красной площади увидит справедливый божий и народный суд и управу над ними.

– Да покарает их господь бог, – вставляет своё слово старенький с беленькой бородкой камергер двора его величества. Он такой добренький и ласковый. Только не выносит, когда его молодая жена любезничает с молодыми мужчинами. А она его терпит, надеясь, что победоносная армия вернёт ему владения. Пока же они и прочие бывшие министры, сенаторы, помещики понемногу распродают золото и бриллианты.

В вихре необычайных впечатлений у меня внезапно возникла забота, как же быть с моим портным. Вернее, портной на месте и заказанный чёрный костюм с жилетом для манишки и воротничка с галстуком сшит. Хочется, не взирая ни на что, одеться как следует и в новое, какая аппетитная мечта. Как же быть? Чем платить за него? От заработанных денег на всеобщее осталось около двух тысяч рублей. Из них рублей пятьсот думал отдать портному. Какими же деньгами расплачусь теперь за костюм. Советскими старейший еврей не возьмёт. Но на моё счастье он питал доверие к этим деньгам, и хотя на них нельзя было всюду покупать, тем не менее костюм оказался на мне. Очень довольный возвращаюсь домой. Навстречу мне по середине Владимирской улице ведут человека с окровавленным лицом. Кто такой, коммунист?

– Да, и какой ещё попался. Сам Богуславский – председатель Чека, – охотно отвечает один из толпы.

Как могло случиться? Видимо, решил остаться в подполье. Его, наверное, проследили, донесли и арестовали, Богуславского только что извлекли из-под автомобиля. Он бросился под него на ходу, но его немедленно вытащили с израненной головой. И, как добычу чрезвычайной важности, ввели внутрь двора к коменданту. Я пробрался внутрь. В комендантском поме-

щении люди не удивились пленнику – бывшему комиссару. Контрразведка была завалена такими делами.

– Уберите его, – едва взглянув, приказал подполковник. – Что значит «уберите его», – мысленно повторял я, неотлучно следуя за обречённым, наверное, заключат в тюрьму, такого как Богуславский, будут допрашивать особо.

Чеченцы наголо с саблями, молча вышли снова на ту же улицу. Повернули к Софийскому собору. Идут, но видно, им надоело. Остановились.

– Здесь, что ли? – взглядом спрашивает чеченец офицера. Тот приказывает свернуть на поперечную маленькую улицу. Тут же у первого дома на углу, чеченец рубит саблей. Среди зрителей находятся голоса возмущения. Кажется, можно защититься, вырвать его из-под ударов. Не выдерживаю и я. Но мой голос тотчас обрывается. На меня набрасываются какие-то церковницы, пожилые женщины и зло шипят – ходят вокруг меня.

– Видно, тоже большевик коммунист. Надо позвать к нему чеченца, – подсказывает другая.

В этот момент, встав на тумбу, простой солдат сильным молодым голосом выкрикивает: товарищи! Мигом внимание всех сосредоточилось на говорившем. Но какая насмешка. Из его слов выяснилось: он находит справедливым убийство, как месть коммунизму. Слово же товарищ произнёс по забывчивости, выдававшей его привычку и несознательность. Офицер тотчас же с угрозой поправил его.

– Эй, ты, что тебе здесь за товарищи! – Богуславский стоял, ещё жив, бессмысленно уставив глаза в мир, в котором всё было слито, но не закрыт ещё свет. Новые удары сабель врезались в голову. Коммунист свалился. Текут секунды в вечность. Он жив. Его мощная молодая фигура пытается подняться, живое тело цепляется за жизнь. Его идеал, за который он боролся в рядах Чека, лично для него – погиб.

Офицер, возмущённый иступленными и неловкими ударами чеченцев, собственноручно впускает два выстрела в голову комиссара. Когда подозвали встречную

крестьянскую подводу и положили на неё борца за народное дело – слегка прикрыв сеном, я бросил на него долгий прощальный взгляд – убедивший моё сознание, что товарищ с копной чёрных густых волос жив. Ещё можно было бы спасти боевого орла.

В этот день вблизи северо-западной части города взрывались снаряды. По контрреволюции били с парохода Чека, отступающего вверх по Днепру.

Доверия к пришельцам старой России я не чувствовал. С ними вернулась власть такой, как была. Вернулась и обнажила пустоту и ничтожество. Показала свою духовную и материальную слабость. Её победа – недоразумение, новая болячка, питающаяся патриотическим эгоизмом: дворянско-буржуазных традиций. Все они мечтали о России, но какой? Эти люди в смысле государственных форм и идеалов не могли ничего создать лучшего кроме западных образцов капитализма. Они страдали за матушку и за святую Россию – где всем им жилось широко, вольно. Россия всё давала, им было хорошо, беспечно, пока как следует не заявили о себе рабочий и крестьянин. Ещё раз очутившись в лагере белых, я понял грубейшую жесточенность так называемого цвета из благородных воспитанных. Дело шло на жизнь или смерть. Имея возможность полностью наблюдать, я сознавал, несмотря на победу добровольцев, до чего они безразличны к той же своей России и как они бездарны, надменны, тупы, близоруки. Таковы в них плоды атавизма и рыцарства, оторванного от жизни, от своего бедного и вшивого народа.

Добровольческая армия? Она состояла из тех, кто влюблён в свои знаки отличия, золотые погоны, и была жидко прослоена насильно удерживаемыми солдатами, не желавшими и теперь понявшими, за что воюют, чего хотят от России господа.

Захват Киева добровольцами вызвал взрыв патриотизма среди лиц привилегированного сословия. При встречах с многочисленными знакомыми говорилось: такой-то и такие-то охотно зачислились в армию. Поэтому в короткий срок круг моих знакомых, приобретенных при выполнении

заказов изобразительного искусства при советской армии, теперь значительно сократился. Я только поражался, представляя себе в памяти тех или иных лиц, убеждаясь, как трудно определить скрытые переживания людей. Впрочем, я никогда не анализировал свои впечатления, удовлетворяясь только тем, что они мне давали в настоящем. От некоторых из тех, поразивших меня нарушением лояльности в событиях и категорически перешедших в стан врагов коммунизма, я усвоил культурные ценности. Они были одарённые люди и могли бы только полностью развиваться и дать неожиданные результаты в атмосфере творящей революции.

На почве необходимости реакционного подкрепления, пришла очередь за Челищевым. Мой друг явно не испытывал ни склонности, ни способности взяться за смертоносное оружие. В этом смысле он представлял собой особый тип человека, который не мог находиться в строю и ему не шло. Это он чувствовал, испытывая отвращение к роли солдата. Такого же мнения были мы – его друзья, товарищи, смеясь от одной мысли – представляя, как Павел станет отдавать воинскую честь и держать ружьё, револьвер, носить саблю и гранаты за поясом. Но, всегда есть но – фатальное или диктуется другими признаками. Челищев-отец, как столбовой дворянин и сам по себе интересный и простой человек, говорил сыну, исходя из насущных и для него священных соображений. Его отцовский долг повелевает послать сына в боевые ряды той армии, которая представляет их дело. Если их сторона не выиграет победы, они лишаться всех надежд. Они погибнут все. Старик мужественно говорил:

– Моего младшего сына Михаила убили в бою с красными. У меня остался старший Павел. Во имя памяти брата, он должен занять его место.

Моему другу пришлось уступить семье и себе. Он уехал из Киева. Долгие дни я не мог успокоиться. Проводил время в горьком одиночестве. Я потерял дружбу большого художника. Целый большой для меня мир, связанный с его живой личностью, вдруг

сразу опустел и рухнул. Мне хотелось плакать. Я впервые испытал, как болит сердце. Безнадежно утешаясь, восстанавливал в памяти последние его живописные работы. Портрет его младшей сестры Лены был у меня. Все, что осталось от нашей дружбы, вскормленной искусством. Ещё остались у меня краски, совместно приготовленная гуашь на глицерине. Приготовленные картоны, на которых мы намеревались создать новые портреты, пейзажи. Мы хотели совместно с ним поселиться и горячо счастливо отдаваться живописи. Ещё так недавно мы провели с ним ночь на вокзале в товарном вагоне, с пустыми мешками на плечах. Собирались съездить в Полтавскую губернию за мукой, но поезд не был отправлен. До нас дошли новые неутешные сведения и не выполнив намеченного мероприятия, пустыми вернулись домой. Пока надо было раздобывать хлеб в самом Киеве – постоянно страдавшем от резких перебоев снабжения. Но никакие неудачи и ничто не могло сравниться с глупой потерей моего друга. Он отправился туда, где его никто не ждал и не звал.

Комическое начало иллюзии... Но как же быть?

Пыл разгорается при наступлении. Добровольческая армия заняла Курск. Впрочем, и это теперь не в счёт, она подходит к Орлу. Поэтому многие, находящиеся здесь, мысленно представляют себя уже в Москве. Заказывают благодарственные молебны.

Искусство, укрепившее моё сознание и волю в слиянии с революцией, снова как в некоторые периоды кризиса, кажется мне самым зыбким, хрупким занятием. Для кого оно и кому теперь нужно?

– Как бы ни было плохо, а не умирать же всем сразу. – Часто то серьёзно, то шутя произносятся эти слова.. Сестра моя, способная трудолюбивая женщина, в период продовольственного недостатка, напупала на толкучке на некоторую сумму денег всякого тряпья – «драгоценного» товара для деревни. Крестьяне на деньги не продавали хлеба ни куска. Они давно потеряли доверие ко всем бумажкам: керенкам, украинкам, советским и денкинским

бонам. Придётся в крестьянскую хату, а они со смехом покажут горсти таких пустых рублей.

– Довольно с нас, видите и так богаты, – говорят они. Поэтому Таня позаботилась достать товар более необходимый. Особенно надо угодить хозяйке – сестра знает по опыту. Тогда откроются всякие кладовые, скрины, погреба и печи с горячей пищей. Обмен должен быть обеспечен хороший.

Как же мы отправимся за мукой, салом, яйцами, маслом, за лакомыми паляницами и пирогами? – Нет, на поезде не поедим, – решает сестра. Поездом ездит большинство. А мы возьмём нашу Манечку и пойдём потихоньку пешком. Подвернуться по дороге подводы, попросим, может и подвезут.

Таня любит такие походы, находя их развлекательными вроде прогулки. Но не всегда они так легки, развлекательны и удачны. А в нынешние времена рискованы. Нам нужно добраться до одного села. Пройти через глухие деревни семьдесят вёрст, не встречая железной дороги. Я взял Манечку на руки. Двухлетняя малютка весела, поёт, умна. Мы передохнули уже в тени дубового леса. Сейчас идём по извилистым пустынным дорогам. Над холмистыми полями вечные облака едва ли знали, что такое для нас троих мука и сало. А идти все надо – и чем дальше, путь кажется бесконечнее. Теперь сестра несёт ребёнка. Отдыхаем третий раз. Дорога всё так же прекрасна, безлюдна. Текут ручьи, речки, в топких лугах ползают большие черепахи. Встречные пастухи с изумлённо-невинным взглядом подкрепляют нас из торбинок – кто чем может.

– Доберёмся скоро до села, воодушевляется сестра, отдохнём и поедим хорошего борща со сметаной. Крестьяне там богатые.

Но нужное село всё ещё недосыгаемо. Нам повезло – подвёртывается удача. Возвращается по домам телег пятнадцать порожняком. И теперь мы едем. Дорога ровная. Все пятнадцать подвод были мобилизованы добровольцами. Отвозили сено на одну из ближайших станций. Недовольные денкинским насилием хо-

зьева спешно возвращаются. С тревогой всматриваются вдаль, свободна ли дорога от бродячих солдат, – как бы нечистая сила не навела на новую беду.

Много происшествий рассказал нам хозяин подводы. Чего только не вынесли крестьяне от всех перемен приходящих и разбитых войск. На наше счастье вокруг сейчас спокойно. Мирные поля, сухие дороги влекут вперёд. После ночёвки расстаёмся с добрыми спутниками. Всего нам осталось сделать пешком десять вёрст.

– Когда увидим большой пруд, бабы мочат в нём конопель и тут же на солнце белят полотно, здесь и будет вход в село, – произносит Таня, успокоительно стараясь подбодрить.

Днём молотили новогодний урожай пшеницы. Мы попали в знакомый уже Тане дом, когда приглашенных к молотье кормили праздничной едой. Тем не менее, сестра принялась за своё дело.

– За эту рубаху, торговалась она, дайте пуд муки. За спички и соль – десяток яиц и три фунта сала.

Крестьяне любят не только рассматривать товар, но и слушать торговца. Тогда обмен идёт успешней. Таня, отметив их психологию, рассказывала всякие басни. Её слушают взрослые, зачарованные как дети. К вечеру она уже сообщает мне результаты первого дня.

– Пойди-ка ты теперь погуляй, заботливо советует она. Деревенская молодёжь собирается на углу села, почему же мне не разделить их весёлую компанию. Они будто не заметили, что я среди них чужой. Нравы простые и право даже непривычно бесцеремонные. О молодость, природа, как ты во всём чиста, когда жало придуманной искусственности не нарушает твоей гармонии.

– Слушай, Катерина, я приду к тебе в стодолу спать. Приходи, приходи – соглашается дивчина, только что ты мне расскажешь? Сказку, – отвечает хлопец.

– Если сказку, то такую, чтобы говорил её всю ночь до восхода солнца.

– Будь по-твоему. – И затянувшуюся сказку прервал лишь утренний рассвет.

Земля, словно выкупавшись в синеве звездного неба, изобильно сверкала росой. Возвращаемся другим путём. Оставшиеся вещи Таня думает обменять в одной деревне в середине нашего пути. От крестьян мы наслышались о мелких оборванных и голодных бандах. С ними справляются здесь люди больших сёл. В каждом доме есть оружие и патроны. Но если шайке бродяг встретится хутор, несколько подвод или группа людей в дороге, то страшно подумать: сохранили бы только жизнь несчастных жертв.

Входим в большую деревню на перекрёстке дорог. Поражает странная мёртвая тишина. Первый попавшийся дом стоит с разбитыми окнами, выломанными дверями, дом пуст, мертв. Внутри его все перебито, изломано, изорвано. Перья из подушек и перин разнесло повсюду, но не скрыло кровавых чёрных следов. Глубокое молчание среди всё той-же мертвой тишины говорит, как хорошо в этих домах цвела ещё недавно жизнь.

– Здесь прошли петлюровцы, – объясняет мне Таня. Сестра однажды уже проходила это место. Крестьяне все ей рассказывали. А она в свою очередь поведала мне:

– Вот в этом доме, окруженном высокими тополями, у родителей росла девушка – ее звали Роза. Она была красавица, румяные щеки, длинные чёрные косы. Петлюровцы всюду пьянствовали, грабили – изливали злобу на евреев. Захватили Розу, изнасиловали, и тело её изрезали на части. Таким способом ими убито много еврейских семейств, а те, кто уцелел, и в особенности женщины – сошли с ума. Здесь нельзя брать воды в колодцах, она отравлена. Скоро выберемся отсюда и тогда закусим, отдохнём.

Человек теперь страшнее волка. Мы снимаем с плеч тяжёлые драгоценные мешки. В корзине около сотни яиц. Как бы всё это донести благополучно. Инстинктивно оглядываем горизонт. Ничего подозрительного не видим. Хотя очень тяжело нести хлеб на спине, вспоминается совет одной женщины: «В далекой дороге не думайте, что вы несёте хлеб, наоборот, он вас несёт. С хлебом можно сколько угодно идти и

отдыхать, а без хлеба, ноги не пойдут».

Мы шли долго, и чем ближе было к лесу, за которым должен виднеться Киев, тем чаще приходилось садиться. От усталости человек чуть ли не целиком превращается в животное естество. Но без Манечки – оставшейся в селе, хотя было скучновато и грустно, зато когда мы прибыли, казалось, что покрыли путь на ногах легкой кавалерии.

В начале осени, будто подчиняясь закону периода времени года, догорала жизнь близкого мне человека. Он уже не был у себя в угловой комнате – в доме, где я начинал учиться искусству живописи. Я пришёл навестить его. Оставшиеся в живых монахи – знавшие нашу дружбу, печально посоветовали мне:

– Поди-ка к нему в братскую больницу. Он так ослабел, что не в состоянии передвигать ногами. Его отнесли в больницу, теперь ему стало получше.

Отец Варлаам! Родной наш... где вы? Здесь право же задохнуться можно. Это – не больница, а трупная. Сборище разлагающихся стариков, потерявших рассудок.

– Выйдем отсюда, говорит мой друг едва слышным голосом. Тихонько под руку мы выходим во внутренний двор с фонтаном, увенчанным металлической фигурой ангела. Теперь он более не источает святую воду в обители её основателей Антония и Феодосия. Первые удары революции расстроили прекрасно действовавший в прошлом механизм. Мы беседуем сидя на скамейке. Очень рады друг другу. Не виделись должно быть с месяц. И какой это был месяц. Он сделал иеросхимонаха неузнаваемым. Лицо стало чёрным. Смерть смотрела на меня, удерживая в глазных орбитах закатывающийся свет его идеальной души. У него была своя вера: отречение от земных благ, любовь в загробный вечный мир. Этот мистический подвиг монаха, а потом схимонаха, он выполнял, как бы нарочно убивая физическую сущность, удерживавшую кое-как человеческую оболочку от распыления.

– Наш молодой благочинный приносит мне рому. Просит пить этот ром для подкрепления. Я пью, – говорит мой друг.

В былое время, он бы, я знаю, при этих словах улыбнулся, а теперь смотрит на меня чёрной тучей, гробовым мраком. Я читаю в его глазах укор.

– После моей смерти, мой дневник завещаю тебе. – Долгие годы он записывал в тетради грехи, искушения, мысли, характеристики, молитвы, откровения и чудесные явления в природе. Писал все это, как будто для того, чтобы потом завещать мне. Простился со мной, как всегда мягко и только спросил: имею ли новости о Челищеве и скоро ли приду его навестить.

Прошло некоторое время, я снова подошёл к Николаевскому арсеналу. Центральные ворота грандиозного здания военной мощи были расположены против главного входа в Киево-Печерскую лавру. С могучих тополей опадали последние листья. Я шёл в больницу, недалеко от входа путь преградил отец Василий.

– Здравствуйте! Да, вы знаете, – говорит он, – отец Варлаам умер.

Подавляя охватившее волнение, я нечаянно взглянул на мощные стволы деревьев в перспективе, на их оголённые ветви, сквозь которые виднелось серое небо осени, и мог только повторить: умер!

– Хоронили на прошлой неделе в соборе Успения божьей матери, – твердил о. Василий. Торжественно отпевал сам митрополит Антоний, в присутствии всей лаврской братии. Похоронили на кладбище Преображенской пустыни.

Теперь для меня это были слова, как из далёкого мира. Монахи не отдали мне дневник, завещанный отцом Варлаамом. С кончиной жизни столь оригинального человека, вошедшего в мою душу, кончилась жизненно-реальная сущность данного места. Всецело отошла в воспоминание, из которого, где бы я не находился, мог черпать все то, что было ценным. Ценно было искусство. В этой области действия моего существа, всегда присутствует Варлаам, принявший меня в школу и сделавшийся моим другом...

Жалким выглядело владычество белых в столице Украины. Монотонно проходили дни, похожие друг на друга. Затем постепенно оживление, но какое?

– Деникинцам надо убираться от нас, – говорили в народе. Оживление стало походить на слабость добровольческой армии. При недавнем ликования, казавшемся им, что у них в руках Москва, и вдруг – откат назад. Беспорядочное бегство. На востоке уничтожен Колчак, значит, красные войска бьют теперь по южному фронту.

Что происходит в Киеве? Нервы у всех жителей напряжены да крайности. Большинство населения, ненавидящее приход, нагайки, проявляет непреодолимую активность. Свержение буржуазной власти определяется состоянием общей заряженной атмосферы. Подпольные силы советской власти расстраивают деникинский тыл.

Населению стало понятно, что значит непрерывные выстрелы днём и в особенности с наступлением ночи. Стреляют для суматохи, стреляют от страха и с целью грабежа. Ворота нашего дома с раннего вечера дворник закрывает не только на обычный замок, он провёл ещё к ним цепь. Особенно бояться нам кажется не приходиться. Мы живём на окраине города, и наш двор не должен быть приманкою для грабителей, убийц. В доме живут ремесленники и мелкие торговцы. Но все-же мы назначаем дежурства. Что же происходит каждую ночь? Горожане крепко закрыты у себя дома, никто не решается поспешить к месту, откуда слышались крики, призывавшие о помощи. Сколько же их одновременно с разных сторон доносится до слуха. И как мы жалки, печальны и беспомощны – представляя на произвол картину происходящей гибели людей, вкушая сладость своего покоя. В страшные, беспомощные ночи, шайки грабителей нас не трогают. Достаётся опять-таки израильскому народу. Кто богат? Евреи. Переживаем египетские ночи или средневековые времена. Но к этому несчастью хуже всего будет, если в виде мести, нас подожгут добровольцы. В эту ночь нас дежурило четверо: булочник, электротехник, сапожник и я.

В ноябрьский день темнеет очень рано. – Не уходи ты куда, – спрашивает Таня. Но мне не терпится. Ведь только пятый час. Ничего, что темно, я пойду. Вдоль большой Васильковской фонари не горят, и к

тому же сырой туман не позволяет видеть край тротуара. Я вступил в самую опасную часть улицы, где раздолье грабителям, здесь в больших домах, населённых еврейской буржуазией, происходит побоище. Чем дальше углубляюсь, тем всё больше растёт беспокойство за самого себя. Такой ранний час и всюду жутко пустынно. Разве мыслимо навестить знакомых. Удивятся, скажут, странный гость. Поворачиваю назад. Меня нагоняет фигура военного. Идём вместе и как будто рады, можно хоть перекинуться словами.

– Экий туман, – досадует офицер, а мне спешно нужно на вокзал, как бы не заблудиться. – Тяжело вам, – говорю я.

– Об этом уже не приходится думать. Что за война. Каждый предоставлен самому себе. – И отвечая на наводящие мной вопросы, офицер возмущённо поясняет:

– Как же нам быть иначе. Приходится грабить, убивать. Продовольствие не выдается, одежда тоже. Несколько месяцев не получали жалованья. Фронт расстроен. Население к нам относится враждебно. Выход остаётся один: употребляя оружие, грабить в городе или деревне.

Сигнал к эвакуации войск из Киева не подан, но, само собой разумеется: механика борющихся сторон обязывает одну из них уходить назад.

Похоже на то, что мы находимся в осажденной крепости и на самом поле битвы. На вокзале на товарной станции грузятся эшелоны. На этот раз покинуть Киев решились многие семьи. Им страшно, нелюдымо и не любо жить при красных. Они предпочитают уехать, представляя свою натуральную жизнь под защитой офицеров. На тайной бирже в Петрограде, Москве и Киеве за полцены проданы дома. Продано и куплено недвижимое имущество в силу того, что рискуя наполовину, есть ещё надежда с помощью иностранцев уничтожить революцию.

В салоне, обставленном мебелью в стиле Луи-Филиппа, пожилая богачиха Анна Владимировна делает необходимые сборы. Изобретаются способы, как увезти крупные бриллианты. После кофе владелица богатств с добродушной улыбкой и

доверием к некоторым близким знакомым распускает большой нитяной клубок. Ей хочется в этот час самой взглянуть и показать всем, с каким эффектом откроется сверкающая драгоценность.

– Поразительно! Чистейшая красота! – произносят восхищенно гости, всматриваясь в содержимое бывшего клубка. Целые горсти бриллиантов и других ценностей хранятся в клубках, подушечках и подкладках одежды. Создается уверенность, что на такие богатства можно будет прожить где угодно. В этом их крайнее утешение, в виду полученных суровых уроков и суда революции.

Снег и мороз, как же это я засиделся у знакомых, забыв, что надо возвращаться домой, пройдя половину города. Мыслимо ли выходить в такой час на улицу. Вначале кругом пустынно. Набираюсь храбрости – будь что будет. У начала спуска с Печерска на Крещатик вижу группу офицеров.

– Кто идет? – раздается грозный окрик.

Господа офицеры, должно быть, думают, что я одинокий разведчик-большевик. Они вооружены всеми видами оружия. При них пулемет. Это не шутка – мелькает в голове. Нервы у них взвинчены. Их ремесло смерть. Чуть что, одна подозрительная нотка в моем ответе и убьют немедленно. Проникаюсь спокойствием, будто рад видеть своих, и тем не менее душа готова заскочить в пятки. Я встретил диких людоедов.

Заходил к своему больному другу-художнику Челищеву. Помогал ему упаковывать вещи. Завтра он должен уехать с санитарным эшелоном в качестве добровольца, состоящего на службе при штабе. Несколько секунд молчания. Взгляды. Их, видимо, смущает моя военная шинель без погон и фуражка без кокарды. Совсем как у большевика. Впрочем, мало ли таких, как я, донашивают старые шинели за неимением другой одежды. Право, кто может выглядеть более мирно, чем я. Не то, что револьвера или другой компрометирующей вещи, при мне не сыскать и ножичка. Убедительно всё это? Конечно, глядя и на моё лицо, очень убедительно. В нём ничего нет злого, грубого. Стою и смотрю на них скорее как овечка.

– Проходи, – сказал резко пузатый офицер с серебрянными погонами полковника.

После такой встречи, не помню, как я добежал, перелезал через высокие ворота в наш двор и за весь этот путь, пронизанный ружейной и пулемётной стрельбой, окликал ли меня кто-нибудь – не помню.

В следующий вечер провожал Челищева. За короткое отсутствие он очень изменился. Заболел и вернулся в Киев, но вскоре выяснилось: счастье победное не на стороне тех, к кому он примкнул. Пришлось покинуть Киев. Я нёс на плече его самый тяжёлый чемодан. В этот вечер было много тише, чем в предыдущий. Стрельба раздавалась почти исключительно в том районе, куда мы направлялись – проходя пустынные улицы в девятом часу вечера.

Эшелон находился на товарной станции – представлявшей некоторое оживление. Здесь можно было видеть добровольцев. Они держали все транспортные средства наготове. Только, куда же будут уходить? Раньше я часто получал от Павла письма, а теперь наша связь должна будет оборваться.

Сидим в товарном вагоне, где у Павла есть уже место. В социальном смысле – мы с ним враги. Но власть искусства оказывается сильнее обстоятельств. Мы тут же на примерах природы находим возможность любоваться композицией – тяжело утомленных спящих людей. Между нами вспыхивает важный разговор. После изучения Софийского собора мы занялись стилем Джотто. Его монументальные формы, формальный принцип выполнения – наивысший синтетический закон в искусстве, достигнутый столь объективно глубоко. Увлечённые строгим идеалом Джоттизма, мы фанатично уничтожаем Леонардо да Винчи. Гений ренессанса – не красноречивый ли результат упадка. Вся эта эпоха искусственно насыщена элементами древности. Перенесена на почву, не открывшую оригинального стиля архитектуры. Леонардо да Винчи и уж конечно Рафаэль, доказывают, насколько живопись разошлась с первоначальными начинаниями крепости и гармонии непосредственно и органически вдохновляемой архитектурой.

– Едем вместе. Что тебе делать одному в Киеве. Не будем расставаться, – горячо предлагает мне друг.

В момент разлуки чувствовалось – он большой друг. Тяжёлые болезненные удары в сердце. Взаимная близкая привязанность, делающая столь приятной и легкой всё. И одновременно с этим – заманчивая неизвестность, заключающаяся в том – что впереди? С таким, как Челишев, можно согласиться. Но если б путь, на который фатально стал Павел, имел перед собой иную цель и исходил из других обстоятельств, тогда бы мы вместе провели остальную часть ночи.

Встретив новый день, прежде всего и больше всего я был рад возвращению большевиков в Киев. Это сознание вызывало во мне живой глубокий интерес и энергию к явлениям быта. В атмосфере советской власти, даже механически избавлялся от тупика. Передо мною открывалась бесконечность. С жизнерадостным ощущением я ожидал с их приходом увидеть подлинную, простую, живописную массу – несущую на красных знаменах новый идеал. На пути Челищева ничего подобного не было. В его стане чёрные знамена с изображением черепа и сложенных на крест костей. Мы расстались на грани двух миров.

Контрреволюционной армии приходилось рассчитывать на свои офицерско-юнкерские немногочисленные кадры и прекрасное техническое вооружение. Они доказали свои преимущества в самое решительное время:

– Что ж, сдадим Киев большевикам или удержим за собой?

В начале ночи я проснулся от сплошного воя орудий. Это был артиллерийский ураган. В течение большого времени нельзя было уловить мига тишины – перебоя. Если борющиеся силы пошли на то, кто кого скорее уничтожит, – что же станется с населением? Погибнем в развалинах или будем снесены взрывами во дворе, на улице. И вдруг совсем близко где-то между нашими домами всё изворачивает, разносит – взрыв! Звенят и сыпятся стёкла, сотрясаются стены, град камней, обломков летит по крышам. Люди падают, стонут,

кричат. К счастью тяжёлый снаряд упал на трамвайный путь, проходящий по краям улицы. Снаряд разорвался вблизи деревянного дома, ранил и оглушил в нём семью. Чёрная, глубокая, сырая яма зияла раной на дороге. С пути вырвана и унесена неизвестно куда длинная стальная полоса рельс. Этот снаряд пущен был в тыл белым. Никакой огонь деникинцев не мог остановить напора красной армии, перебравшейся через Днепр. Наутро советские войска, войдя с обозами в Киев, танцевали у костров.

На повозках алые знамена с лозунгами: «Да здравствует мировая коммунистическая революция». Я ощущаю в себе живительную дрожь. Как давно не видел эти языки пламени революции. Без них было пусто и гнило. С приходом советских войск светит творческий свет. Агитационные пункты, а где их нет? На каждом шагу афиши, листовки, брошюры, книги, газеты и журналы. Читаешь живые кипучие речи, статьи вождей и рядовых. Видна печать, понимающая народ и знающая, как к нему обратиться. Революционная философия, наука, искусство овладевают его сознанием, организуют, внушают достоинство и веру в коммунистический идеал. Пролетариат и крестьянство верят в то, что только сообща они победят капитализм и построят внеклассовое общество. Советская печать превосходное оружие, увлекательное, учащее и действующее смертельно против врагов.

Подхваченный духом революции, я тут же написал рассказ под названием: «Идут Красные Бойцы» и подписав псевдонимом Клиред, отнёс в редакцию Бунда. Излитый энтузиазм не был напечатан. Потому ли, что сюжет выражен сантиментально или изложен неудовлетворительно литературно, или не нашлось времени прочесть случайного автора. Бунд вел свою политику и за несогласованность доктрин с центральной властью вскоре перестал существовать. Это обстоятельство как бы удовлетворило меня за «Идут Красные Бойцы», не увидевшего печатного света.

С Зёмой Никритиным до сих пор виделись несколько раз. Очень запечатлелась

одна встреча в прошедшую весну на улице под вечер. Заговорили немедленно об искусстве. Товарищ интересовался, много ли работаю и над чем. Сейчас моя работа состоит в том, что я много думаю – продолжая беседу, развивал перед ним своё внутреннее состояние. Оно было во мне таким, что казалось, переживая созерцанием натуру, получаю удовлетворение, равное тому, как если б создавал реальное произведение. Затем, прежде чем взяться писать картину, необходимо многое обдумать, изучить. Моя стремительность в мире возникших чувств, систем, исторических школ и современных направлений перерабатывает наследственные ценности. – Я люблюсь, – говорю Зёме, – выложенными камнями мостовой и голубым небом, подёрнутым вечерней пылью испарений. Поражаюсь единству, стройности и мягкости, отличающих волнующую глубину. Эта созерцательно-мыслительная работа до того меня захватывает, что мне кажется, в этом состоит главный прогресс художественного развития. И пока таким образом вдохновенное наслаждение не прекратится, я буду следовать ему – надеясь открыть для себя то, что наиболее должно соответствовать внутреннему призыву и прочности моей индивидуальности.

Зёма слушал меня со всем присутствующим ему вниманием и чуткостью. Смысл рассказываемого был и ему очень близок. Он переживал то же, что касалось теоретической сущности искусства. Тем не менее, наблюдая характер страстности моего высказываемого отношения к природе, он нашёл возможным остановиться на следующем:

– Наблюдать и думать? – говорил он, – нужно. Но вы никогда не сможете выразить свою индивидуальность полнее, если не представите себя в созданной вещи. Центр всего – найти себя на плоскости картины. Все наши отвлечённые переживания тогда конкретны, когда мы сумеем овладеть ими в процессе работы – выразив идейную сущность в материале. Нужно свои впечатления с палитры переводить в цвета на полотно ежедневно. Полное и плодотворное аналитическое и синтетическое выражение

себя возможно только таким способом. Следить за собой в каждой мазке кисти и в линии овладения формой.

Это был прекрасный вечер, вызвавший подобный искренне захватывающий взаимный разговор. Он был, как будто заранее обдуманное предисловие к будущим действиям дружбы.

Первое время нашего сближения происходит во взаимном ознакомлении с работами. Зёма показывает своего старика. Он постоянно обращает всё моё внимание на общий тёмно-коричневый, тепло-зеленый тон. Его тонкие нервные пальцы быстро ощупывают поверхность красок. Отдаю должное искусству техники и способу выражения подлинного живописного достоинства, проникаюсь оценкой портрета старика и одновременно силой возникшего во мне свежего чувства, – верю в существо души автора. Недостатки и слабость покрываются самоуверенным сознанием, в которой творческая цель насыщена внутренним воображением. Зёма пылает любовью к своему старику. Какое счастье быть очевидцем и разделять идеальное чувство художника к своему детищу.

Ещё в начале нашего сближения в Зёме открывается вся его чистота, наивность, достоинство. Его качества природы влекут к себе, привязывают, вызывают нежность и направляют все помыслы только к искусству. Он держит себя как мастер, как сложившийся художник. Этому способствуют доказательства и заслуги в прошлом. В его биографии и деятельности имеются веские места – исключительные и завидно-счастливые. Таким со всей его очаровательной скромностью и простотой, он приходит ко мне. Как свежи и душисты были часы и дни наших первоначальных встреч.

В период владычества добровольческой армии, я успел сделать серию эскизов и довел до относительной законченности полотно «Купальщицы». Показывая эту работу, как мой козырь, я испытывал в себе потрясающую застенчивость. У меня не было ещё опыта создавать станковые картины. Я упорно бился и при этом с растерянностью убеждался, как много, долго нужно работать, чтобы почувство-

вать себя независимым мастером. Когда я писал сногшибательно быстро плакаты, то был заражён коллективной волей. Мои непосредственные впечатления тут же на месте получали окончательное осуществление. И нечто совсем противоположное стал испытывать, работая над холстом одиночкой. Я выбивался изо всех сил на вершину, чувствуя себя связанным неопытностью, как идти, как писать подъём. Зёма не обрушился со строгой критикой на мою живопись. Он проявил тонкую деликатность. Указывая на слабые места, хвалил другие, где свойства живописи достигнуты удачно. Мой друг понимал оптику самой живописи – исходя главным образом из традиции французской школы. Он впитал в себя импрессионистов вплоть до Сезана. Периодами отдавал дань кубизму. Как и следовало его культурному уровню, он не чужд был восхищению Тицианом или Веронезом, Испанской и Фламандской школой. Тут же за моими работами – вспоминая, мы горячо отдавали должное великим произведениям искусства. В атмосфере их улады, бодрости, крепости и вдохновения мы часто заканчивали наши обычные ежедневные встречи.

Население города в течение этой зимы подверглось тяжелейшим ударам небывалого испытания. Заразой тифа признаны вши. Люди избегали появляться в местах, где толпа народа, раздеваться там, где на вешалке одежда других. Кажется, чеснок признан был единственным средством от болезни, избравшей жертву в каждом доме и квартире. И не любя чеснок – ели, носили на веревочке под платьем и в карманах. Но запах чеснока не мог заменить мыла, создать в комнате тепло, напитать истощённый организм притоком витаминов.

В одном советском учреждении объявлен конкурс на лучший плакат по борьбе с тифом. Для Зёмы означенный конкурс – соблазнительный повод создать нечто ценное в смысле отвлечённой романтики. В отыскании наибольшей плакатной выразительности и губительности тифа, он приходит к простому обобщению: создать революционный, синтетически-дина-

мический акт. Его эскиз показывает изящного, стилизованного коня. Всадник с крепкой головой, со сдвинутыми бровями над строгими, глубокими глазами представляет огненную стихию революции, разрушающей до основания старые формы России. Для того, чтобы художник-энтузиаст мог закончить данный акварельный эскиз, его мать заботливо кипятит воду и жертвует свою пастильную конфету с примесью сахара. С физическим трепетом, ощущением притока энергии Зёма откладывает кисть и озябшими руками обхватывает горячий стакан. Снова его глаза загораются вдохновенным блеском. Он запекает мелодию из оперы или еврейскую песню. Мать счастливо смотрит на сына и, чтобы согреться, окутывается в одеяло. К счастью, в лампе есть ещё немного керосина. Печь не топлена. Это вызывает нервную судорогу в выражении её лица. Зёма спрашивает:

– Мама, давай разломаем шкаф.

– Да мы и так сожгли вою мебель почти, – горестно отвечает она. Впрочем, как хочешь, – добавляет мать. Только не лучше ли подождать до завтра. А ночь переспим как есть.

На этом предложении сын успокаивается. Шкаф будет немедленно сломан завтра утром. Шкафом вытопить печь – хватит раза на два.

Что касается моего отношения к конкурсу по борьбе с тифом, я долго не раздумывал. В печатных ли афишах или в другом виде мне хотелось показать населению Киева чудовище, загоняющее людей в могилу. Представить это существо голо без всякой эстетической одухотворённости. Найти вошь в своём белье, долгих усилий не потребовалось. Пойманную модель быстро зарисовал. При этом я никогда не испытал более омерзительного отвращения к этому насекомому. Изучая, убедился в сложности его строения – способного к прожорливости. Я забыл о красоте, без которой может ли произведение представлять ценность искусства? Затем моё воображение придумало дать ей ещё другого спутника. Рядом с вошью поставил несущуюся с собой смерть. На этом творческая фантазия,

отличившаяся не утонченностью, а подлинной грубостью – пресеклась.

Прежде чем показать эскиз, я стал думать, какое он может произвести впечатление. Чувствовал, что не остроумное, а скорее дерзкое и пожалуй трагически величественное. Что касается мнения в оспаривании премии, я предчувствовал его отрицательность.

– Зачем вы решились, дружески увещевал Зёма, изобразить такую банальную штуку. В вашем эскизе вы поддались линии наименьшего сопротивления. Зачем эта вошь и смерть с косой!? Разве нельзя было вам по-иному углубиться и достигнуть результата, не поддаваясь дешёвке, тогда это было бы ценно в смысле суждения о вашей индивидуальности и прежде всего полной независимости художника. Конечно, прибавил Зёма, такой замысел может в данных условиях обратить главное внимание на себя. Скорее всего, ваш эскиз будет принят.

Мой соревнователь не ошибся, начальство выбрало мою работу и постановило: отпечатать в кратчайший срок в красках с соответствующим текстом, как убить вошь и уничтожить тиф. Но тиф, косивший жизни людей, пока не остановлен.

Внутренняя работа, налаживавшаяся мерами советской власти, вдруг сметалась последствиями военного положения на фронте. Город внезапно покинут большевиками.

– Большевики ушли, большевики ушли, – передают друг другу жители. – Что, как! Неизвестно, ушли и всё! – Кто же теперь будет владеть столицей Украины? Опять белые? Или снова пришли петлюровцы? А может город уступили махновцам? Или мы находимся во власти произвола неизвестных банд? Эти уж по-своему покажут всему населению, какие они отличные хозяева.

В течение ночи базарная площадь с прилегающими улицами тесно заполнена прибывшими обозами.

– Нас силой заставили ехать в Киев, – говорит мне крестьянин. – Кто же это приказал и много ли их? – крестьянин бросает на меня подозрительный взгляд и без дальнейшего желания вести разговор отвечает.

– Кто они, я не знаю. А много ли, не видал.

Мое излишнее любопытство в данном случае меня самого смутило. Так ведь можно легко сойти за шпиона и быть расстрелянным на месте.

Очень странную полосу переживают горожане, Киев занят белыми – это несомненно. Но очевидно и другое, красные где-то недалеко. В полдень, говорят, они снова овладели городом и дошли до центральной улицы. Будет ли продолжаться на территории улиц в течение дней, недель, этот прилив и отлив борющихся сил? В городе ничего достать нельзя. Голод... К счастью, еще действует водопровод. Снаряды днём и ночью пробивают крыши, толстые стены домов – внутри их опустошают все живое. И нет никого, кто бы заступился за нас. Ложась спать, отгоняешь навязчивую мысль, а вдруг сюда влетит и тогда разорвётся снаряд, тогда завтра для меня уже не будет – раздавит как клопа. Удивительно, что в течение этих долгих дней – нервно-притуплённого состояния, стали еще беспокоить крысы. Переселяются, что ли? Под полом отчаянные взрывы – грызня сильных и неумолчный писк слабых. Запустить бы туда артиллерийский снаряд, чтобы перестали бушевать.

Хозяйки семейств устраивают обмен:

– У вас есть крупа, спрашивает соседка, – не обменяете ли на соль? – Другая даёт немножко муки за картофель или кусочек сала. Но всё-же такое положение невыносимо. Лавки, магазины закрыты. Впрочем, в них ничего нет. Это одно воспоминание о былом. Надо решиться всё же выйти со двора. Может быть на товарной станции можно что-нибудь достать. В крайнем случае, принести оттуда полено или выломать по пути доску от забора.

Пулеметная стрельба притихла. Случайных вагонов с признаками оставшихся продуктов на товарной станции, конечно, не найти. В одном месте остался след муки и рассыпанный овёс. Надо сгрести хоть это. И как можно скорее убраться отсюда.

Белые решаются пожертвовать паровозом. Человек соскакивает на ходу и машина, развивая скорость, слепо несется на блиндированный поезд красных. За железнодорожным переездом в это время

один несчастный вор поплатился жизнью. Другой – оставшийся в живых, – сидит над окровавленным трупом и плача повторяет: – Зачем убили моего брата?!

В течение прошлой ночи противники с обеих сторон развили бешеный огонь. Наступившее утро внесло сразу успокоительную тишину. Интересно выйти и посмотреть, что случилось, какая перемена, есть ли жизнь на улицах? Вскоре, проходя за угол нашего дома, я убедился, что люди, несмотря на солнечный весенний день, из домов не вышли. Тем не менее, у меня возникла соблазнительная мысль: зайду-ка я наведаюсь, узнаю, как провела это время Анна Николаевна. И хоть идти к ней далеко, все ж пойду.

Большая Васильковская улица никогда не казалась мне столь широкой, как в это утро. И к тому же загадочно-пустынной. Из закрытых ворот покажется какая-нибудь фигура, постоит и, сжавшись, поспешно исчезнет с профиля тротуара. Дальше натыкаюсь на разбитый артиллерийский парк: брошенные орудия, убитые лошади. У одного дома сидит человек с повисшей головой, как-будто уснувший. Но когда подхожу ближе, не удивляясь, вижу, что он убит. Убийцы издевательски надвинули котелок ему на лицо. К груди приколоты надпись: «убитый жид». Поперек всей улицы нахожу ещё несколько убитых человек – и всё молодые евреи. И чем дальше иду, тем спокойствие моё нарушается всё больше. На центральной улице тоже пусто. В случае надобности, открытого двора не найти. Встречаю группы военных. Они интересуются видом домов. Требуют открыть двери, бьют прикладами витрины. Теперь я уже не иду, любуюсь необычайным утром, а несусь. Явно, попал, словно в водоворот. Сложный вопрос – выбраться отсюда живым. Но я уже на улице, где живет Анна Николаевна.

– Кто идёт? – проверить у него документы!

Группа офицеров во главе с полковником, обратившем на меня столь особое внимание, переходит улицу, направляясь ко мне. У всех на лицах убеждение: им попался шпион. Очевидно, побледнев, объясняю куда и зачем иду.

– Документы! Документы! – нетерпеливо требует офицер. – Не разговаривать, – в его руке револьвер гарцует, как пылкая лошадь под опытным всадником, будто говорившим: не дашь нужный документ, нажму шпоры в лошадиные бока и сне-су твою шпионскую, большевистскую голову. Случайно сохранившаяся студенческая книжечка – выданная Украинской Академией Художеств, пролила свет. Я почувствовал на их лицах свое спасение. Хотел ещё вдобавок любезно пояснить им, какова в сущности моя необычайная прогулка. Но офицер, грозно нахмутив брови, дал почувствовать мне на лбу дуло револьвера, повелительно закричав:

– Ни слова, а то застрелю. Пошел вон! И не шляться здесь!

Я побежал без оглядки и через несколько минут достиг цели.

От Анны Николаевны и её соседней – выслушал все новости. Перепуганные, они ждут ещё худшего.

– Если не убьют на улицах, то в другом случае придется сгореть или умереть в развалинах дома.

Возбуждённые до крайности, они считают каждый орудийный выстрел, ждут, что он вот-вот обрушится на их жилище.

– Смотрите, из наших окон хорошо видно, куда попадали снаряды – поднимая столбы долго не оседающей каменной пыли.

Вижу, что среди этих замкнутых квартирников, я – самый хладнокровный человек. Однако довольно, нужно возвращаться домой. Но идти ли мне тем же путём? Спрашиваю себя, выйдя на неудобную улицу. Пожалуй, идти, как шёл, этот путь изведан мною. Но скоро убеждаюсь, что значит изведанный обратный путь. Возобновившаяся стрельба спутывает мне шаги. А как хочется домой. Чувствую, здесь на какой бы дом не бросил взгляд, всюду ответ: ты чужой. На пустынной улице носится смерть. Когда над ухом засвистывают пули, прячусь за карниз. Смешно прятаться, когда кирпич стены прикрыл лишь один мой бок. Бросаюсь вперебежку. Вдруг у противоположного угла появились трое военных с пулеметом. Теперь, по крайней мере, собственными глазами вижу войну.

У стреляющих вид точно как у охотников: сосредоточенный и не злой. Разговаривают спокойно, как те, у кого дело находится в привычных руках. Но больше и приятнее всего меня удивило то, что я неожиданно налетел на линию красных, ведущих нападение на товарную станцию. Все же задерживаться на этом месте нельзя. Враги вышли на открытое место, видят друг друга хорошо и вопрос, кто сильнее, решится быстро. Мое же дело – не лучше ли скорее пробираться домой? Да, я бегу сквозь режущий ветер пуль. Уже не всё ли равно теперь. Прикрыться смогу лишь пробежав обнажённое садом расстояние – простор двух холмов. Я, как бедный заяц, не могу одним духом одолеть опасное расстояние. Учтя это, делаю передышку, встретив словно кочку – бугорок снесённой ограды. Вокруг него падают ветви, сражённые градом пулемётного огня. Киев целиком переходит в руки советской власти. «Заяц» добежал домой, когда товарная станция сдалась.

За подписью коменданта Киева товарища Мелышка, немедленно вышел приказ: ввиду чрезвычайного положения объявляются различные мероприятия власти. «После восьми часов вечера появляться на улицах города строго воспрещается». Политуправление XII-ой армии разъясняет общее положение и призывает всех рабочих и крестьян ещё тесней сплотиться вокруг своего Советского Правительства. Моему воображению предстали на красном полотнище горячие слова: «Да здравствует мировая революция! Да здравствует Красная Армия!»

Органы центральных учреждений теперь в Киеве не действуют. Почётное положение и ореол столицы Украины принадлежит Харькову. Мы чувствуем себя будто разжалованными. Но вскоре эта острота проходит, и в укладе жизни провинциального города закипает поглощающая нас деятельность. Занята опустевшая большая, буржуазная квартира.

Волей отдела Комиссариата Народного Образования здесь открыты Государственные Художественно-Декоративные Производственные Мастерские. Открыва-

ется общее собрание художников, на котором скульптор Кратко – правительственный комиссар, объявляет юридические начала и практические цели работы в мастерских. Работники снабжаются продовольствием, получают за счёт государства материалы, получают жалованье и имеют право выбора своего делегата в совет рабочих и крестьянских депутатов.

С первой же встречи между нами происходит столкновение. Идеологические взгляды на искусство разделяют нас на два лагеря. Закваска начавшейся борьбы определилась, но реальная действительность пока не предъявляет к нам высоких требований. В частности, это очень зависит от личности комиссара. Он, надо же сознаться, одарён мелким деловым сознанием.

– Надо сделать столько-то звезд. Выполнить с фотографий столько-то портретов вождей революции.

Конечно, эти вещи очень нужны для механизированной пропаганды. Ее ремесленный характер поглотил часть культурно отсталых рабочих сил мастерских.

Недолго пришлось дожидаться заказа и мне, за который можно было бы охотно приняться. Нужно выполнить большой фигурный плакат для улицы. Я принялся писать, не испытывая какого бы то ни было стеснения – чувствуя за собой силу прошлого. Моя уверенность, репутация перед товарищами вызывает волны новых чувств неиспытанного удовольствия от страсти писать цветами. Производить работу, вкладывая в нее искусство, возвышает человека над обыденным уровнем житейских дел. Погрузиться в ощущение красоты для того, чтобы изнутри показать людям упоительную силу природы. Удовлетворяя этот творческий инстинкт, я не жалел красок. Мне хотелось из плотности двух–трёх слоев, выжать наивысшую чистоту цвета, заряженного предельным напряжением чувств. Игра переживания души и тела с материей – искусство действующего света в спектральном сочетании. Значит, в простом понятии – вечная необходимость в познании совершенствования формы, идеала, абсолютного строения законов природы.

При выполнении этого плаката произошло моё знакомство с художником М. Л. Бойчук. Мы встречались с ним и раньше, когда он по приглашению комиссара Кратко согласился быть главным художественным руководителем мастерских. Его вхождение сделало атмосферу единственно возможной для выполнения искусства. Он непримиримый враг тех, кто носится с искусством, но не в состоянии доказать на деле. Идеалист и строгий цельный реалист, он враг нездорового в крайних и пошлости в отсталых живших течениях. М. Л. выдвигает свою реалистическую монументальную систему. Он за школу, основанную на связи с мастерами истории. В этом смысле школа представляется ему всечеловеческой, но прежде всего построенной и питаемой на национальной почве, жизненность его идеала в том, что, будучи широко современным, он желает освободить искусство Украины от слишком подчиняющего влияния властвующих течений в странах Европы. М. Л. учился под руководством немецких профессоров в Мюнхенской Академии. Затем четыре года ушло на Париж. В то время он встречал молодым Дерена, Пикассо, Брака и других теперь знаменитых мастеров Франции.

Свойства личности М. Л. открылись мне постепенно. До нашей встречи в производственных мастерских препятствием для оценки его как художника мне мешал круг идей, в которых я считал себя со своими друзьями независимым и насыщенным более выразительными элементами чем то, что выполнялось им и его учениками. Закономерные принципы его композиции я принимал за механическую стилизацию, а тона мне казались слишком условными, слащавыми, лишёнными порывов непосредственного вдохновения. Но наряду с этими отрицательными впечатлениями, я поражаюсь его сектантской обособленности и воинственной непримиримости. Активность личности этого сорокалетнего человека легче и яснее открылась мне при завязавшемся дружеском общении.

Смотря на плакаты, он ласковым голосом произносит: Вы талантливый. Причём М. Л. обычно говорил по-украински, я же –

по-русски. Поглощённый впечатлением радостного открытия, он устремляет на меня блестящие голубые глаза.

– Создаёте хорошие цвета. Вы могли бы, – продолжает он, – писать фрески.

В момент высказывания приятной мне похвалы, улавливаю его восторженную улыбку. При этом замечаю внимательно устремлённый взгляд Зёмы. Он рядом со мною занят своей работой. С тех пор, как мы очутились в мастерских, в нашей дружбе произошёл перелом. Зёма развивался бурно, позволяя мне оценить его сильный и блестящий темперамент. В наших отношениях закончился период идиллии, когда мы чувствовали себя почти одинокими и отрезанными от всего мира – мечтая о Москве в течение всей прошедшей тяжёлой зимы. Теперь мы оба находимся здесь на положении мастеров. На нашей обязанности – руководство работой учеников и подмастерьев. Перед нами открылось новое поле деятельности. В течение времени всегда происходят удивительные вещи. Доказательством этого явилось сближение с М. Л.

В данный период развития гражданской войны и овладение советской властью Киевом, М. Л. занял в нашей среде центральное место. На него можно было положиться. Его художественная культура указывала путь вперёд и только вперёд!

Весеннее солнце ласково пригревало, отдавая свою неиссякаемую энергию возлюбленной земле. Зёма дружил с талантливой Шор и ставил декорации для балета Нижинской «Половецкие пляски». Серьёзный и нервный Седляр работал вместе с Оксаной. Кальбер очень внимателен к Лиде Мандель. Я однажды принёс букетик фиалок Наде Хазиной. У нее самый красивый точёный лоб. Меня влечёт к ней, у неё живой, насмешливый, иронический, задорный и нежный взгляд. Принимая от меня фиалки, она спрашивает, читал ли я серьёзную книгу «Проблема формы» Гильдебранта. Исчерпав этот вопрос, ми переходил на поэзию. Надя дружна с Осипом Мандельштамом, знает на память его многие стихи из книги «Камень». Она с увлечением толкует мне значение твор-

чества поэта Анненского. Надя может говорить почти обо всём.

– Анненский, – говорит она, – интересный поэт не только потому, что у него большая эрудиция. Особое свойство поэта: оригинально мыслить. Но оказывая влияние на других, он все-же не понят широко и не оценён. По культурному уровню высоко стоит Александр Блок.

У Нади аналитический ум. Когда она высказывается, у неё широко раскрываются глаза и смотрят с опьянённой дымкой сквозь воображаемый довод. Обычно же взгляд трезвый, пронизательный. Мы познакомились с нею сравнительно недавно. Открывая почву для дружбы, Надя стала со мной очень откровенна. Моё желание подарить ей фиалки совпало с началом периода ареста М. Л.

Всем хорошо известно: если дело попало в Чека, это не шутка. Пришли к М. Л., показали ордер на арест и повели в грозное учреждение. Нам стало известно – на него донесли. Когда большевики отступали из Киева, он якобы находился в связи с украинцами, боровшимися против коммунизма. Очевидно, его личные враги пожелали использовать момент и таким образом посчитаться. Всё это были только догадки. Дни шли, а М. Л. не выпускали. Однако было известно: он не расстрелян.

Встречаясь ежедневно с Надей, помимо личного беспокойства, я разделял её женские чувства, особо болезненно выражающиеся к такому несчастью, как арест и угроза смерти.

– Я люблю М. Л., – стонала она. – Что сделать? Как спасти его. Как доказать его невиновность? Нельзя ли это доказать через ваших знакомых, – просила Надя. Конечно, в общении с ней моё желание выпутать жертву становилось более настоящим. Я вспомнил о своём знакомстве с одним пианистом, хорошо знавшим Р. Мой знакомый обещал поговорить, снести об этом деле с председателем Украинского Совнаркома.

Однажды под вечер – благодаря содействию знакомого, мы вошли в секретный отдел милиции. Думали, может здесь обнаружатся следы и мы узнаем, почему арес-

тован М. Л. Но в так называемом секретном отделе милиции мы нашли в беспорядочном состоянии архивы царской тайной полиции. В многочисленных жутких альбомах хранились фотографии преступников и убийц с указанием примет. Конечно, среди них М. Л. не оказалось. Нам встретились ещё различные неожиданности в поисках средств защиты узника, как вдруг он вылетел на свет сам. Чека не нашло улики основательными. И Надя могла быть снова счастлива с профессором М. Л.

Как-то совершая прогулку вместе с Надей, мы осмотрели фрески Софийского собора и вышли на Владимирскую горку. Здесь особенно сильно чувствовалась весна. Мы сели на скамейку, отколупывая болотистую землю от ног. Находясь здесь, сколько угодно смотри и не насмотришься на широкие воды Днепра. Уходя, никогда не скажешь, довольно! Покинешь это место только с сожалением невольной возникшей мысли о скоротечности человеческой жизни. Мы смотрим на поля, на нашу большую реку, в весеннюю пору превращённую в море. Из уст Нади легко текут слова то об искусстве, то об М. Л. Я слушаю её с затаенным вниманием, и боль доходит до моего сердца, но вывести себя из равновесия я не дам. Что такое любовь? Разве я знаю. Ее нужно сейчас же доказать. Похитить целиком двадцатилетнюю жизнь этой девушки и оберегать её только для себя, спрятать ревниво от всех глаз и от сильного очарования М. Л. Слушаю Надю с непроницательным видом. Боль ударила в сердце, а теперь опьянела и вскружилась голова.

С Владимирской горки обширный вид и на небо. Глаза поглощают его свет без остатка. Не поэтому ли голова подверглась столь сладкому опьянению, откладывающему жало в груди.

– Вы не можете сильно со всей страстью желать, – произнесла приговор Надя. – Вы не в состоянии любить женщину целиком, Клина, вы как мальчик.

Надя высказала мне печальную правду. В её голосе разочарование, горечь. А глаза спрашивают, что же такое дружба, любовь и вся жизнь? Жизнь скоротечна.

– Посмотрите на воды Днепра, – говорю я Наде. В этом – любовь, видите, как широко разливается русло реки, а то сужается так, что еле-еле не засохнет под ударами солнечного зноя.

Драма весны выравнялась положительной стороной молодости. Оставаясь наедине, я поддаюсь влечению находиться с Надей. Зрительная память помогает мне отдаться наслаждению. Рука уверенно чертит её лоб, глаза. Вот она вся. Но искусство удовлетворено ещё не полностью. Надо рисовать и еще искать идеал иллюзии, очарования? Идеал революционной романтики? Идеал Надиных двадцати лет.

Дела в мастерских принимают желательный оборот. Наша обеспеченность – милитаризация. Числимся в седьмом красноармейском артистическом батальоне. Заведующий хозяйственной частью мастерских товарищ Зак отлично заботится о нас. В данное время иметь хорошего заведующего хозяйственно частью – это счастье. У Зака – призвание быть им. С каким достоинством и сияющей улыбкой он развешивает для нас красноармейские пайки в устроенной им кладовой.

– Не то ещё будет, если б вы избрали меня членом в городской Совет Депутатов, – любезно заявляет наш завхоз. Он успешно добыл для нас самое трудное – пайки, так почему же не оказать ему этой чести для общей пользы. До начала выборного собрания Зак находит сторонников во главе с таким энтузиастом как Зёма. Но без борьбы не обойдется. В члены Совета Депутатов желает быть выбранным комиссар Кратко. Кто из нас осмелится голосовать против него? Собрание в полном составе. Выставлены две кандидатуры: Кратко и Зак. Выступают один и другой. Затем слово берёт Зёма.

– Товарищи! Художники! Среди нас два кандидата в Совет Депутатов. Все мы теперь хорошо знаем комиссара и скульптора Кратко. Успели узнать и оценить по заслугам завхоза Зака. Но я хочу здесь говорить только о Кратко. Буду очень откровенен и со всей решительностью должен сказать: товарищ Кратко не подходящий человек для представления от нас в члены

Совета Депутатов. Мы не можем иметь к нему никакого доверия. Почему, сейчас докажу. Кратко не предан общим интересам. Официально здесь числится только имя Кратко, а самого его не найти среди наших работников. Кратко работает только для личной карьеры и, пользуясь своим положением, достает для себя лучшие заказы. Вы слышали, он собирается приступить к сооружению большого памятника Шевченко. Товарищи, раз я стал на путь откровенный, беспощадной критики, то и заявляю: кандидатура Кратко не только не подходит для избрания в Депутаты, но он и как скульптор должен быть отставлен от заказа по выполнению памятника Шевченко. Мы имеем случай и не один – видеть его слабые, бездарные скульптуры. Пусть такие произведения, на которые он способен, терпят где угодно, но не на площади в памятнике великого украинского поэта, куда отпущены значительные народные средства.

Зёма продолжал яростно нападать. С самого начала он возненавидел мелкую душу Кратко. В речи, насыщенной казалось неудержной – слишком смелой пылкостью, он вскрыл гнойный пузырь. Поражённые, мы с затаённым вниманием слушали блестящий ораторский талант. Он один сказал все, больше прибавить нечего. Кратко с деланной улыбкой молчал. Зак, торжествуя, помолодев на несколько лет, с нежностью и задором смотрел на того, кто увлék за собой всех избирателей и предначертал ему депутатский мандат.

Почувствовав себя на пьедестале завидного положения, Зак стал меняться, теряя прежнюю простоту, но не энергию во славу мастерских. Зёма же после заметной выборной речи, продолжая углублённо работать, мыслить, мечтать, испытал внутренний перелом. Он понял, что такое революционная политика, и какие она может вызвать желательные и не желательные последствия. Мы не выходили из огня и зарева гражданской войны.

Выборы нашего депутата произошли в обстановке, когда мы были нагружены работой по проведению выборной кампании. У нас имелся список лозунгов.

Мы должны были в избирательном искусстве разъяснить городским массам задачи такого важного органа советского государства, как совет рабочих и крестьянских депутатов. Выборной кампании нужно было окончательно парализовать всякие поползновения буржуазии: отстранить кулака, представляя место бедняку. Много входило задач и обязанностей в будущей деятельности органа народного революционного представительства.

Плакаты пеклись лихорадочно. На них выводились типы людей, разделённых сообразно марксистской доктрине на классовые начала. Характер работы выработал специалистов карикатуры. За большой спешкой оглянуться некогда. Дело должно быть выполнено в ударном порядке. Думать о создании ценности искусства некогда. Надо прикладывать только ремесленную ловкость и обязательно вписывать пояснительный лозунг. Через два дня или неделю такой плакат ветром или рукой сорвут с забора, стены и он будет валяться в луже. Но когда десятки, сотни таких плакатов появляются в свеженьком виде, то создают впечатление и достигают результата, как искры, превращённые в пламя. Не все были способны печь такие плакаты. Опыт служения живописцев советской агитации выработал профессионалов халтуристов. Они своего рода как бродячие музыканты или средневековые трубадуры разъезжают с агитационными пунктами, Политпросветами, Чека и другими учреждениями.

– Приезжайте с вашей семьей в Москву, – писал нарком Красин своему другу инженеру М. К... – У нас вы получите возможность спокойно отдаться достойной вас работе. Не раздумывайте долго. Зачем вам жить и волноваться в Киеве, где столь частые бои и различные перемены власти.

Читая это письмо за дружеские столом, Михаил Кондратьевич, тронутый вниманием Кремля, решил и поехал.

Антанта уже проиграла ставки на Колчака, Деникина, Юденича и Миллера. В течение первых месяцев 1920 года Советское правительство выразило желание установить с Польшей мир. Какие же в дальней-

шем примет формы героическая борьба за власть рабочих и крестьян.

– На культурном фронте молодые силы революционного театра мечтают и работают на началах коллективного творчества. Энтузиазм борьбы за революцию ищет в искусстве выражения общенародного охвата. Одной сцены в замкнутом театре недостаточно, нужно ставить мистерии с участием не только артистов, но и всего населения. Должны быть праздники под открытым небом с одной сценой, представляющей улицы и площади города. Вырожденная фантазия преобразователей на идеалах пролетарской мощи уходит к истокам исторической традиции. Чем был греческий театр? Как играли его артисты? Каковы принципы сцены, техника, декорации. Воспитательное и сценическое значение греческой драмы, трагедии. Эсхил, Софокл, Эврипид. В разговорах, докладах и диспутах ссылки на итальянскую комедию, на театр Мольера, Расина. Марджанов поставил памятного всем Лопе де Вега. Молодой Козинцев проявил первые результаты своего кукольного театра и постановки в масках. В вихре общественного переустройства принципы Станиславского доказывают свою историческую жизненность в развитии театральных законов игры. Станиславскому сопоставляются другие мастера современного театра. Гордон Крег в Англии, Макс Рейнгард в Германии, Мейерхольд, Таиров, Вахтангов в России. Соратники и учителя поколения, берущего в свои руки искусство пролетариата.

Микульчик по профессии столяр. За неимением работы нанимался натурщиком. У него суровый тоскующий взгляд. Разговаривает с доброй ласковой улыбкой. Никто из студентов особенного внимания на него не обращает. Ведь перед ними только обыкновенный натурщик, зарабатывающий на хлеб обнажением тела. Но видно он как-то не стерпел, ему захотелось излить передо мной душу, показать себя, каков он на самом деле. Столяр-натурщик Микульчик открывается мне как поэт. При признании своей причастности к искусству – литературе, – я вижу в его глазах загоревшийся лихорадочный огонек. По окончании

занятий выходим с ним вместе на улицу – и между нами возникает литературный разговор. В перерывах он читает свои стихи. Читает голосом, вкладывающим чувство надежды, радости и горечи бедняка. В его лиризме звучат фразы, призывающие к окончательному свержению человеческого рабства. Он поёт о любви, батраках и о всех существах, поставленных социальной несправедливостью в незащищенных и вечно голодных. Основным же источником его вдохновения, несмотря на чёрное солнце дней, является природа. Она отражается в нём, горячо получая грустное поэтическое выражение. Он пишет не только для себя, стихи были напечатаны в маленькой газете.

Проходит время. Буря восстанавливает власть рабочих и крестьян. Самоучка Микульчик выходит наружу. Он энергичный деятель, пролетарский поэт и непримиримый враг буржуазного искусства. В противоположность буржуазным поэтам, засиживающимся в кафе в подвальной богеме, пьющей турецкий кофе и принимающей наркотики, Микульчик при посредстве товарищей, вышедших из общей с ним среды, основывает клуб пролетарской культуры. Я присутствовал на его первом докладе. О нём извещалось в газете и в специальной афише. Помещение клуба огромное. Вместительная эстрада с президиумом. Много раз улицы Киева испытали бои, но в клубах не наблюдалось еще столь критикующей атаки на буржуазную литературу и ее носителей. Особенно поэт-самоучка ненавидел из современников, писателей Н. и Л. Маккавейского и других, в культурном отношении выше находящихся чем он – столяр и натурщик. Опираясь всецело на классовую основу, враждебным пролетарский чутьем он во всеуслышание объявляет их гнилью, врагами – контрреволюционным оплотом. Свой доклад Микульчик закончить не мог. Взял на себя лично слишком трудную задачу: разбить силы искусства, выросшие при буржуазном строе и поставить во главе советской общественности ядро только что родившегося Пролеткульта. У него не оказалось достаточно эрудиции и главное

отсутствие опыта публично развивать свои мысли. Делая над собой крайние усилия и входя в предельное нервное состояние, Микульчик терял логику соображения. И ввиду этого, доклада не досказал. У слушателей получилось досадное впечатление.

Авторы «Молитвы о России», «Стилосо Александрии» и прочих сочинений своей молодости отвечали недоуменным презрением на появившиеся атаки лиц, подобных Микульчику – оборванцев, поднявшихся со дна с красным знаменем. Что такое для них Октябрьская революция? Коммунизм? Многие из них доказали, когда деникинская волна подкатывала к Москве. Впрочем, оправдать их пожалуй одной фразой: коммунистом нужно родиться.

Цвет литературы, богема из кафе на Николаевской улице продолжала ещё идти в прежнем темпе развития наследственных традиций литературы передового буржуазного общества дореволюционной России. Чуждые идеям Советской власти и потерявшие материальные преимущества, они продолжали мыслить по-старому, не желая верить в окончательное торжество серпа и молота. Вскоре в этой атмосфере постепенно стал создаваться глубокий, психологический рубеж. Стоявшие за революционные искания в искусстве оказались в числе первых, слившихся в идею социальной перемены. К прошлому уже не могло быть возврата. И часть левых в искусстве приняли доктрины Марксизма. От балета Мордкина до студии художницы Экстер перекачивались, перемешиваясь, положительные и отрицательные начала самых культурных художественных сил той эпохи. Выступало национальное лицо Советской Украины.

На ряд месяцев я выпустил Микульчика из виду. Борьба, начатая им, указывала на возможность увидеть подлинные типы героев, созданных революцией. Но поэт-самоучка не дождался полного торжества. Судя по возрасту, ему предстояло видеть взлёты своей личности и других, как он выступивших на уровень высокого подъёма из недр раскоченных целинных масс. Ему предстояло видеть много и многому выучиться, написать книги песен,

выработать свои ораторские способности к докладам. Он со своим гордым пролетарским сознанием чувств, с темпераментом художника мог бы всего достигнуть, если б не было но. В один из ненастных дней, проходя по улице, останавливаюсь перед газетой, расклеенной на стене. О чем пишет «Красная звезда»? О молниеносных атаках конницы Буденного. Затем неожиданно встречаю похоронную статью о Микульчике. Читаю: «скончался от туберкулёза». В напечатанных тут же статьях он пел о проталинах весны.

Миновала середина апреля. Теперь чуть ли не весь состав седьмого артистического батальона влюблен. Ходят, работают парочками. Солнце горячит кровь, возбуждает мысли к любви, к счастью и к вере в светлую будущность. Приближается Первое Мая. В этом году торжество должно превзойти все предыдущие праздники. Праздник трудящихся покажет нам, что значит организация, дисциплина, воля, энергия, героизм! В 1919 году германский империализм на Украине сменил империализм Антанты. В чём же состоит центр тяжести после победы на востоке и юге? Каковы теперь планы Антанты? Куда повернет Первое Мая 1920 года мысли рабочих и направит оружие Красной Армии? Праздник объявит новые политические вопросы и решит ответ воодушевлённых борцов.

Угольные шахты Донбаса заброшены. Домны стоят без руды и топлива. По деревням рыщут и вырезают население грабительские банды Махно, Зеленого, Маруси, Архангела, и войска всевозможных мастей и национальностей топчут страну.

Насколько возможно исчерпать нашу готовность, мы проявляем без остатка. Наше искусство выведет в красоте все достойное внимания, чтобы занять почётное место на празднике. Чутко отзываясь на призыв, мы решаем общее дело в композициях. Наши решения в формах и цветах наполняют этот день связующей гармонией народные чувства и идеалы. На полотнищах мы начертаем сражения победы. Возвеличим те начала, за которые пожертвовали жизнью лучшие люди – отцы, сыны и дочери. Покажем в сюжетах цели мира строитель-

ства, просвещения, материальное благополучие при коммунизме.

Общее руководство по выполнению художественных планов принадлежит М. Л. Бойчуку. Заказ передан в верные руки. Художники, работающие под его ответственностью, должны быть проникнуты не только литературным смыслом праздника Первое Мая, они должны выполнить работу в произведениях ценных, строгих, прекрасных. Халтуры М. Л. не допустит.

– Пусть каждый из вас, свободно следуя какому угодно течению, выявляет себя, но его труд должен быть признан творческим. Осуществить в изобразительных формах Первое Мая могут только таланты. Эта задача только по их уму и плечу.

С зарумянившимся ярче обычного лицом и блестящими голубыми глазами М. Б. дает советы своим ученикам, Седляру и Падалке, а также и другим. Эти ученики уже достойны учителя. Они поставлены на здоровые принципы искусства и в каждой новом произведении выражают мастерскую зрелость. М. Б. держится как наш хороший товарищ и друг. Темп работы развивается спешный. Как-то он заворачивает ко мне: но ни слова. Я смотрю на его лицо – желая узнать впечатление. Вместо слов слышу: он напевает мелодию и с одобрительной улыбкой слегка качает головой. Не желая быть надоедливым, он все же часто заглядывает ко мне узнать, как идёт начатая сложная картина. Я задумал выразить крестьянскую семью в период труда. Взят момент величия простоты и мощности. Сцена выражает в позах родительскую ласку к детям. Это еще не всё – не самое существенное. Интуитивная творческая мелодия не удовлетворена только данными, поверхностными положениями и их результатами. Сознание направляет созерцание в мир чистой механики, геометрии – где привлекают мыслителя и художника законы: вертикали и горизонталь. В данной концепции один из исчерпывающих структур живого реалистического организма живописного тела, массы всей картины.

В помещение, где мы все работали, вошел какой-то товарищ с очень важным видом. Высокого роста, худощавый, очень

нервный. В его фигуре настоящий боевой закал или это просто надуманный задор? Кто он? В фуражке, лицо бледное, длинная русая борода, кожаная куртка, револьвер и в нечищенных сапогах. Партия поручила ему наблюдение за выполнением работ к празднику Первое Мая. Авторитетным порывистым голосом он выражает недовольное раздражение. Требует в наших изображениях большей натуралистичности, живости. Но как вскочить в эту натуралистичность с принципами нашего фрескового искусства, с одной и другой стороны дающего кубистическую смесь полуотвлеченных форм. В том, что высказывает комиссар, чувствуется свежая струя, за которой следуют большие волны, но он не художник, и поэтому не может доказать нам какого натуралистического стиля искусства мы должны достигнуть в революционном празднике. Всё же человек с револьвером за поясом разъясняет по-своему, что такое народные карнавалы в Италии. Он видел их, будучи в эмиграции.

– В карнавалах присутствуют все элементы искусства, выработанного традициями и рождаемого импровизацией. В итальянских праздниках с блеском выражаются комедии, юмор или черты показательной драмы веселящегося народа.

Мы не закончили нашу беседу о том, каким должен быть в наших произведениях день праздника Первого Мая. Партийный товарищ, показавшийся столь властным и нетерпеливым, немедленно куда-то вызвался. А когда мы на следующее утро явились на работу, то вскоре все почувствовали – произошло что-то неладное. Затем выяснилось: все надо бросить, как есть. Почему же так энергично налаженная машина не должна более действовать?

– Первое Мая праздноваться не будет. Учреждения эвакуируются.

Снова?! Возникает в мыслях многозначительный, драматический вопрос. Эвакуационный переполох поднимается, достигая небывалого напряжения и размаха. Откуда же на Киев дует ветер с признаками урагана? Со стороны бужуазно-шляхетской Польши. Пилсудский со своим помощником генералом Рыдз-Смиглы, командую-

щим третьей польской армией, внезапно 25 апреля перешел в наступление.

Наш седьмой артистический батальон распыляется. В производственных мастерских заведующий хозяйством и наш депутат Зак спешно раздает пайки. Надо думать – последние.

Если Киев переходит в руки поляков, кто знает последствия стратегического развития истории. Не позавидуешь горожанам, которым придется отведать сладость польского владычества. Будут преследования и массовые расстрелы. Но с другой стороны, как, куда и с кем решиться бежать. Наши силы отходят к Днепру, переправляются на левый берег. Надо спешить. Во мне возникает счастливое чувство – бежать. Из всей производственной мастерской только один товарищ решается на бегство. Это Зёма – мой друг. Время позволяет провести еще одну ночь. Мои приятельницы по мастерской пытаются остановить меня, оградить от возможных жестоких испытаний в пути.

– Разве нам не было мило и хорошо, – говорит мне Соня и Надя, остановитесь. У вас здесь ваши подруги.

В ответ на увещевания во мне вспыхивает радость и большая нежность к ним. Хочется остаться только для того, чтобы доказать свою признательность за их привязанность и любовь. Я горжусь тем, что заслужил их горячее внимание к себе. Но все-же нам нужно расстаться. Подруги мои, я завтра должен оставить Киев. Меня влечёт Москва. Надеюсь, туда же приедете и вы когда-нибудь. Прощайте или до свидания!

– Дорогая Таня, – писал я сестре, проснувшись на рассвете. – Когда ты вернёшься к себе в квартиру, мою комнату найдёшь в некотором беспорядке. Письмо оставляю на видном месте, чтобы ты могла сразу найти, прочесть о моем поступке и успокоиться, жить мне было у тебя хорошо, тепло и сытно. Между прочим, никто кроме тебя не умеет сварить вкусный суп и приготовить жаркое. Но ты сама знаешь, такое положение не могло длиться долгие годы. Ты хотела меня женить и этим устроить подобно другим мою семейную жизнь рядом

с тобой. В ответ на твою заботу я упорствовал. Почему? – спросишь ты. Разве твой брат не создан как другие и ему не свойственно любить и затем воспитывать своих детей? Если я не соглашался, то потому, что между нами есть разница в возрасте и затем мы сложились в неодинаковой обстановке. Я хочу еще учиться, многое видеть и бороться, как художник, революционер. В этом моя цель и поэтому незачем спешить жениться.

Я уезжаю, не желая быть в Киеве при поляках. Думаю, мое отсутствие принесёт тебе в этом смысле удовлетворение. Разве тебе было бы приятно видеть меня мобилизованным ими или в худшем случае подвергнутым аресту. Бывает же, ты знаешь, ещё хуже. Помнишь деникинскую контрразведку? Затем долго находиться вне воздействия советской власти мне скучно, очень тоскливо. Решаюсь на бегство, я знаю – буду со своими. Если не смогу отдаться художественной работе, возьмусь за оружие. Верю в нашу победу и без колебания иду смело вперёд.

Знаю, милая Таня, тебе вначале будет очень тяжело одинокой. Смерть Мани причинила тебе горькое материнское страдание. Я тоже испытываю боль в потере моей первой единственной маленькой племянницы. Но что ж, чем глубже печаль, будем выражать не меньшую твёрдость, стойкость – открывая в себе спасительную жизнерадостность. Наш лучший, прекрасный друг – время. А пока, дорогая сестра, на столе найдешь мешок с мукой, крупой и солью. Вместо сала нам выдали в этом пайке по фунту колбасы. Есть кусок мыла и даже лук. Беру с собой только мою долю сахара и кусок хлеба, чтобы ты не думала – я пропадаю где-то от голода.

Целую тебя крепко, твой брат /Клима/.

Спеша оглядел еще раз мою комнату. На столе рисунки, книги. Не взять с собой картины, холсты. Надо уходить налегке. Встретились с Зёмой. Его мать остаётся одна. Когда он высказал ей желание покинуть Киев, она, не думая о себе, стойко ответила:

– Уходи туда, где тебе будет лучше.

Мы отправились с ним в центр города.

Куда же нам идти и к кому пристать? На улице встретили Марголина. Он занимал ответственный правительственный пост заведующего деятельностью киевских театров и тоже не знал, как ему быть.

Бежать? Опасно выброситься из родного города, но так же, не менее страшно, оставаясь, подвергнуться польской реакции.

Раздумывая над положением, видим, исчезли почти последние признаки людей, связанных с советской властью. Сейчас могут показаться поляки. Они, может быть, заняли вокзал. При нас корзинки и мешки. Разве не видно, что мы советские беглецы? В моих друзьях я почувствовал возникшую нерешительность, момент колебания. Зёма оглядывается назад. Есть еще время вернуться домой. Не так просто и легко расстаться с Киевом. Мне становится жаль друзей и себя. Москва манила к себе, встала перед глазами, жаль расстаться с мечтой о Москве.

Я потянул за рукав Зёму, пошли же! – Говорю я решительно. Инстинктивно благодарным чутьем друзья охватывают мою мысль. И теперь уже бесповоротно втроём спускаемся к набережной Днепра. На берегу великой украинской реки мы должны найти ключ бегства.

В порту пароход «Интернационал». Вход разрешается по особым пропускам. На судне эвакуируются видные коммунисты. Судно уже глубоко сидит в воде.

– Да, вдруг обрадовался Марголин. Ему с палубы улыбается лицо хорошего приятеля. И с его помощью Марголину посадка как будто обеспечена. А нам как быть? Как нам с Зёмой устроиться? У Марголина идут в ход организационные способности. С видом, будто он один из распорядителей, Марголин приказывает нам взяться за переноску мешков, набитых документами, взятыми из архива. Улыбнулось и нам счастье, давшее возможность взойти на пароход и в суматохе смешаться с другими пассажирами. Спустилась ночь, а пароход чего-то выжидал. Показалось солнечное утро, обнажая нам холмистый правый берег. На его вершине за одну ночь, но как изменился Киев. Он уже не наш. Мы берем винтовки и сходим на соседний пароход

узнать в Чека, нельзя ли достать консервов или хлеба. Было бы очень хорошо достать на дорогу хоть на день продовольствия. На пароходе нам сказали: мы только богаты дровами для машины да архивными документами в мешках.

Чека оказалось недоступным, они приводили в боевую готовность орудия. Какой чёрт тут консервы и хлеб, говорил весь их вид. Мы вернулись с ненасытным взором, держа в непривычных руках заряженные винтовки. В порту и на улицах было пусто – население не проснулось.

Капитанский мостик забаррикадировали со всех сторон бревнами. Подсчитали число револьверов, имеющихся у товарищей. Разве неизвестно, сколько пароходов было потоплено обстрелами с берега? Мы должны быть ко всему готовы.

20-го апреля утром «Интернационал» снялся с якоря. Шум винтовых лопастей и кипящее бурление воды вызвало удар в сердце и мыслях. Перед глазами предстало все пережитое и в данный момент так обрвано для чего? А ведь мне самому захотелось этого, и по моей воле и вине я покинул прекрасный Киев. Прощальный парадный смотр его высоких берегов. Укатывая вниз по реке, кажется и спрашивается: он ли это или только призрак? Взоры цепляются за места близкие, покрытые многими воспоминаниями. И так это все уже прошло – проходит. Не без грустной тревоги, обжигающей от набегавшей радостной волны, возникает вопрос: что же впереди – в Будущем? Известно только то, чего хочется.

С сурово спокойным лицом капитан направляет руль. Мы проехали под железнодорожным мостом. Из пароходной трубы дым относит назад – не есть ли это единственная связь с прошлым, где Киев в пространстве скрылся от нас. Но не скрылась Украина, Днепр, расширяя свои воды, заставляет нас забыть, что мы спасаемся, возможно с берегов в нас посыпится ещё пулемётный град из гнезда банды Щуся, Никифоровой или Махно.

Незабываемый день, представивший величие и богатство природы – пронесший нас мимо затопленных пароходов, сожженных и пустынных деревень, вызвал

новый особый приступ голода, как будто для того, чтобы окончательно сбить красотой и могуществом в героизме и агонии борьбы стихий. Если б найти хоть маленький кусочек хлеба! Голодным взглядом каждый осматривает сидящего или блуждающего, встреченного на палубе, в каюте. Но нет, что было, все съедено утром, в полдень. Тот же жадный взгляд рыщет по равнине полей и, открыв белеющие хаты хуторов, со сладостью переносится туда. Там можно бы, наверное, достать хлеб, молоко, яйца. Затем такой странный всеобщий приступ голода стихает. Странно устроен наш организм. Так же как остро может потребовать и вдруг ответит противоречием себе – забудет, осядет, успокоится. Данное состояние называется психозом голода.

Наибольшее удовлетворение нам причинила машина парохода. Она не испытывала недостатка в дровах. Следовательно, мы неслись успешно к цели. Всю ночь капитан, смотря над верхней линией баррикад, вел судно по изученному руслу.

Спокойствие же дня, сменившееся глубокой тишиной ночи, порой вызывало злое предчувствие. Ведь в сущности все вокруг клокочет, вся страна потрясена. Бедный наш маленький пароходик, куда он спешно плывёт? Считается время с нами или нет, но мы знаем на утро сегодня, день Первого Мая! Праздник трудящихся всего мира!

Вспомнилась – кажущаяся теперь далеко, картина нашего приготовления к Первому Мая. Киев?! Так вот он здесь в изменившейся обстановке устраивает свой праздник. На палубе на виду всего Днепра, всей Украины и необъятного неба со сказочными облаками собрался митинг.

– Товарищи, – произносит оратор, – нам пришлось отступить от Киева. Но мы ушли оттуда, только уступая натиску во много раз сильнее врага, конечно дело не ограничить только нами. Мы представляем маленькую горсть революционной мощи всей страны, расправившейся с армиями Колчака и Деникина. Если б мы даже погибли, сдавая полякам Киев, воля наших вождей и мощь Красной Армии не ослабела бы для одержания полной победы над

милитаризмом Антанты. Проведём же день Первого Мая все в сознании выполнения революционного долга в борьбе над новыми силами контрреволюции! Не пощадим жизни для торжества Советского государства и мирового коммунизма. Да здравствует великий праздник всех трудящихся! Да здравствует вождь пролетариата товарищ Ленин! Да здравствует Красная Армия! Да здравствует освобожденная советская Украина!

На палубе раздалось всеобщее стройное пение Интернационала: «Вставай проклятьем заклеймённый»... Пароход подъехал к Каневу, где скоро на высоком берегу правобережья показался крест могилы Тараса Шевченко – национального поэта и живописца. Бывший крепостной слуга Тарас Шевченко, автор Кобзаря, стал символом героя, борца за политические права и независимость своего народа. Мы случайно прибыли как раз к месту, где невидимо борются стихии страстей, уже причинивших Украине столько бед. Всякий, прибывший к могиле раба-поэта, арестанта, обнажая голову, даёт клятву: словом и оружием продолжать борьбу в войне за дело патриота, горячо любившего землю-мать Украину.

Если б в данный час, когда наш пароход-беглец подъезжал к могиле и по случайному совпадению здесь очутились бы враждебные войска, то что бы произошло? Допустила ли б великая память Шевченко кровопролитие на этом величественном месте одинокого креста, указывающего на четыре стороны света?

В течение всего водного пути постоянно чувствовалось: мы можем в любой момент оказаться беззащитными на виду хотя бы данной части высокого Каневского берега, откуда всей стране видна могила батька Шевченко. Но для нас берега Днепра оказались без западни. Машина парохода замедлила ход. Под вольный ветер обнажились головы и, повернув лица в сторону могилы поэта, мы торжественно запели: «Заповидь». Капитан снова приказал полный ход вперёд. Не отрывая взгляда от исторического места, коммунистический Интернационал закончил церемонию

отдания чести насыпи вечного успокоения и бессмертия.

Попутное течение неизменно увеличивает скорость судна. С рассвета 30-го апреля, уезжая из Киева на восток, мы не делали остановок. Наконец открывается вид на пристань у Черкасс. Триста человек выбрасывается на поиски продуктов. Райские дома открывают нам двери и на советские деньги охотно отпускают хлеб, масло, сыр и овощи. Часто ли выпадают в жизни столь щедрые дни, в момент сглаживающие воспоминание о тяжелом прошлом. Сейчас мы, как будто открыли оазис, но вся Украина разве превратилась теперь в пустыню? Поедем дальше – увидим.

На палубе и во всех углах парохода ненасытные люди с возбужденно-радостными лицами продолжают лакомиться красной редиской, кушать сметану с коржиками, пить молоко из кружек, бутылок или чайников. О, щедрое уцелевшее местечко, от души и весёлых глаз всех беженцев, спасибо тебе!

К вечеру – Кременчуг. Не жалко ли сознаться, бегство, превратившееся в увеселительное путешествие по Днепру, кончено. Оставшуюся часть людей пароход довезет до Екатеринослава. Нам же благоразумнее сойти в Кременчуге и найти поезд на Харьков. Начинается вторая часть истории нашего бегства.

Среди знакомых оказался Кратко – неудачный автор памятника Шевченко и провалившийся депутат от производственных мастерских. Он нам не пара. Что за город Кременчуг? Скуп, конечно, не так легко пополнить наши запасы. Зёма вспоминает обильные Черкасы, где в реке вместо воды текла сметана. А на деревьях росли коржики с маком, мёдом и вкусные вареники.

– Если б мы остались там на несколько месяцев, можно бы написать новые полотна и тогда уже поехать в Москву.

Нечего прибавить – мечта прекрасная. Художник более всего озабочен тоской о произведениях. К тому же от Черкасс – нашей первой остановки, осталось благодарное воспоминание. Где же еще можно найти подобное обилие? – лучше места не сыскать. Наглядный пример не заставляет

себя ждать. Начальник станции Кременчуг заявляет:

– Право не знаю, как вас направить в Харьков? Сообщение нерегулярное. Паровозов и вагонов нет.

– Как же быть, товарищ начальник, не унимаются представители нашей группы, мы из Киева.

И бедному начальнику невольно приходится смотреть на всякие предъявленные ему документы с такими внушительными печатями, хоть становись перед ними на дыбы.

– Обождите, обождите товарищи, поляки ещё не угрожают захватить Кременчуг. Хотите, через несколько часов я смогу устроить вас в товарный вагон. Вы доедите до станции и там сделаете пересадку на Полтаву, а потом в Харьков.

Мы очень довольны. Едем. Мысли как динамо стараются свежие впечатления тут же перевести в точное значение. Перед нами картина расшатанности, изношенности, разорения, упадка. На чём держатся живые нервы боеспособности большевизма. В каком состоянии электростанции, топливная промышленность, черная металлургия, машиностроение и металлообработка. Почти всё встало – развалилось. Рабочие ушли в Красную Армию.

Уже высоко взошло майское солнце над Полтавой. Должно быть, оно так же светило Петру I в день его Полтавской победы над Карлом XII. Надо отдать дань справедливому восхищению побежденным здесь шведам – сумевшим бесстрашно дойти сюда и попытаться с Мазепой скроить карту тогдашней Европы.

Поэтическая Полтава! Мы приехали в самое сердце Украины. С вокзала идем по дороге, уходящей вверх в город, который по моему восхищенному сознанию должен бы после Киева считаться второй столицей Украины. Усталая и немного сонная голова, что только может на ходу, то и воспринимает себе на память от живописного характера зданий и улиц. Чтобы насладиться и потом долго ещё помнить Полтаву, много ли для этого нужно ходить и смотреть? Нет. Полтава это город, как нечто составляющее один короткий, чудесный глоточек.

Впрочем, так говорится только для утешения, мало ли здесь хорошего. Мы интересуемся состоянием рынка. К нашему счастью знакомимся с ним как нужно – в раннее утро. Да, вот чем ещё замечательна Полтава – своими караваями пшеничного хлеба, такими же большими, как мельничное жерново. Красивая полтавянка со сквозившим в ресницах призывом предлагает нам:

– Милые мои, вам хлеба, о, сколько хотите берите и кладите себе на душу или где ещё место найдётся у вас.

Мы отлично наелись и набрали всего в дальнейшую дорогу. Не без чувства сожаления оставляли мы Полтаву.

В Харькове выковывалось оружие – кипел свинец против дерзкой панской Польши. Мы приехали, и уже захвачены железным центром большевистской энергии. Но мозг Украины – столица Харьков, не без болезни переживал новости о правобережной катастрофе. Очевидно, Польшу двигали её исторические мечты о границе 1772-го года – присоединения Украины, Белоруссии и значительных земель в Прибалтике.

Наблюдая наши красноармейские части, строгую дисциплину, организацию порядка и распределение, проводимое коммандатурами, мы естественно проникли в область деятельности Харькова, более понятную нам и интересующую художника. В агитационных пунктах, в мастерских видим, преобладает сюжет: шляхтичи. Громили мы в плакатах гетмана Скоропадского, Петлюру. О! Как и сколько Колчака, Деникина и прочие контрреволюционные гидры. Теперь товарищи художники с революционным закалом разделяют Пилсудского.

– Хотите творить, художники – беженцы из Киева? Немедленно становитесь в ряды по фронту искусства. Красноармейцу ружьё, а вам в руки кисть. Стратегический план Пилсудского по овладению советской Украиной должен быть бит всеми средствами. Ставка на быструю военную победу и разгром 12-й и 14-й красных армий будет опрокинута, – заявил нам один боевой командир.

Я усвоил от Зёмы ревнивое уважение и сохранение при себе работ. Возмущаясь, он говорил:

– Вы не цените свои произведения, легко уступаете, дарите или просто разбрасываете без причины и нужды. Отдать своё художественное произведение – ответственный поступок перед самим собой.

Никогда я ещё не слышал, чтобы кто-нибудь так произносил слова: «свое художественное произведение». Он говорил это таким важным тоном, что интонация его голоса производила впечатление. В мыслях немедленно и заразительно возникло: действительно, Зёма прав. Многие ли могут создать нечто такое, как он и я. Недостаточно с пылом творческой страсти любить писать. Нужно обязательно присовокупить к результатам своего искусства большую бережливость. Если б не пример и совет моего друга, разве покидая Киев, я взял бы с собой тащить хотя бы тощую папку с рисунками и эскизами. Зёма говорил:

– Возьмите непременно, пригодится кому-нибудь показать. Если вас никто не знает, можно ли, например, назваться купцом, не имея при себе товара?

Многое в природе происходит от случайного. Наш потребитель незамедлительно встретился, проходя по улице.

– Вы оба бежали из Киева и только что прибыли в Харьков? – глядя вопросительно на нас, повторил он сказанное нами о себе. – Да, у нас есть при себе доказательства: документы и вот, не желаете ли взглянуть на наши работы. Мы выложили из папок рисунки, акварели, гуаши.

– Очень хорошо, одобрительно отозвался товарищ невысокого роста. Принесите ваши работы на вокзал и спросите вагон Луначарского.

Почувяв доброе предзнаменование, вне себя от внезапно налетевшей радости, мы простились до вечера.

– Давида Штеренберга, – начинает первым говорить мой друг, – я знаю давно и хорошо. Бывало, в Киеве он приходил к нам в дом попросту. Если б вы могли представить себе, как он тогда выглядел. Маленький, бедный и такой худой неизвестный художник еврейчик. – Зёма входит

в юмористический тон, – моя мама, – продолжает он, – бывало, жалея, подшучивала над ним, угощая его чаем с вареньем.

– А знаете ли вы, – прерывая Зёму, говорю я, – кто он теперь? – Да, еще бы! Комиссар искусства! Близкий сотрудник и друг Луначарского.

Когда Зёма поделился со мной всеми сведениями о Штеренберге, то от себя кое-что пополнил и я. Теперь это кажется, как далекое прошлое. От имени советской власти вскоре после октябрьского переворота, Штеренберг открыл первую конференцию художников. Я присутствовал как делегат от группы учащихся. Штеренберга на конференции никто не знал. Данным обстоятельством воспользовались художники академисты реакционеры.

– Какое может быть доверие к собравшимся на конференции, – выкрикивали они, – если во главе ее поставлен человек без имени и авторитета.

Но по моему впечатлению, он держался с достаточным достоинством и гибкостью. А впоследствии вполне доказал свой ум. Вторично год назад, я был представлен ему профессором Праховым во время его приезда в Киев. Вопрос шел о деятельности профессиональных союзов, и затем приехавший комиссар знакомил нас с успехами административной деятельности отдела изобразительных искусств на территории всей России. Доклад Штеренберга представлял беседу. Скучновато было слушать человека, с трудом выкладывавшего слова.

– Я не оратор, – счел нужным заявить нам со скромной, не терявшей достоинства улыбкой, Штеренберг. Не имея ничего более прибавить по поводу моего знакомства с Давидом Штеренбергом, я весело задал вопрос: Зёма, а нелегко быть комиссаром?!

– Как, – переспросил он со смехом, – комиссаром шишкой? Или просто комиссаром?!

Действительно, в этом немалая разница человеческого значения.

Зелёный вагон-салон народного комиссара по просвещению стоял в стороне, недалеко от центрального здания вокзала. Придя вторично, мы тоже не застали ни

Луначарского, ни Штеренберга. Время горячее – опасность большая. Луначарский прибыл на Украину поднять дух народных масс. Вчера на вокзальной площади он выступил на митинге, собравшем почти исключительно красноармейцев. О чем говорил красноречивый энтузиаст, певец, юморист и очарователь трибуны? О польском наступлении на советскую Украину, дававшую и до сих пор дающую нам львиную долю продукции.

– Империалисты хотят захватить страну 30-ти миллионного населения. Захватить в свои лапы такие города, как Киев, Харьков, Одесса и другие форпосты социалистически-коммунистического хозяйства. Телеграфные сводки сообщают о победоносном продвижении 1-й Конной Армии с Северного Кавказа. С района Майкопа после разгрома Деникина, Конная Армия Буденного по пути на польский фронт очищает Украину от гнезд бандитских главарей.

Подавая нам бумажку, секретарь не может сообщить, в какое время можно увидеть лично товарища Луначарского.

– Работы ваши хвалил. Не следует больше беспокоить его, к тому же сейчас он неуловим.

Любезно поблагодарив скромного секретаря и, принимая обратно папки с нашими работами, мы тут же мигом читаем бумажку:

Р.С.Ф.С.Р
МОСКВА-КРЕМЛЬ
КАБИНЕТ
МАЯ 1920 года.
КОМАНДИРОВКА

Молодые советские художники: Редько и Никритин, бежавшие из Киева при наступлении поляков, командированы мной в Москву для выполнения некоторых работ и продления художественного образования.

Просьба все советские учреждения и иные власти оказывать им всевозможное содействие для выполнения возложенного поручения. Председатель Политуправления Р.С.Ф.С.Р. на Украине А. Луначарский.

Вот как просто открылся нам «московский ларчик». Выйдя из салон-вагона, мы крепко обнялись. Читаем ещё. Да, все

то же написано как огненными буквами. Черным по белому говорится ясно: нам открыт путь в Москву. Во всей этой истории простой или сложной нам помог закон действующих обстоятельств и как следствие – мы едем в Москву.

Разбираясь в текущих событиях вообще, мы поедем в управляющий центр революции – против течения. Во всех смыслах это верно. Вся воля Москвы устремлена сейчас на Украину.

Попробуйте незаметно проехать хотя бы сотню километров мимо станционных комендатур. Затем всё сосредоточено в Чека и получить разрешение на проезд в Москву от этого учреждения очень трудно – невозможно.

Железные дороги! Как они не прогнили еще дотла и не расползлись целиком. Что не перенесли за последние годы в зимние морозы, стужу и жару. Большие паровозы, обливные и разбитые вагоны. А всё, что осталось более или менее здорового, служит артерией для передачи энергии основанной – крайней необходимости. Только для Красной Армии и самых неотложных дел гражданских учреждений служит ещё железная дорога. Частичного проезда в Россию нет. «Товарищ, мы едем далёко» – вспоминаются мне слова из старинной песни.

Давид Штеренберг, помимо полученной нами командировки, выдал нам бумажку за своей подписью. Он предлагает закупочной комиссии государственного музейного фонда приобрести по их выбору наши картины. В другом же документе, всемогущий комиссар изобразительных искусств идет дальше, выполняя взятое на себя обязательство до конца. Он предлагает через соответствующий орган зачислить нас в Московские Государственные Художественные Мастерские. Формальная сущность инициативы Штеренберга в отношении нашей будущей закончена.

Мы полны лучших надежд. Нашему искусству впервые оказана честь приобретения в музей. У нас будут деньги и затем мастерская. Чтобы нас сохранить от воинской мобилизации, как необходимых работников в области искусства, мы зачисля-

емя в число студентов – вступая на учет военного отдела Наркомпроса.

Командировка за магической подписью Луначарского открывает нам двери с Украины в Россию. Находятся друзья, устраивающие разрешение Чека на проезд и литеру красноармейского образца для железной дороги. В одном из пунктов для беженцев и затем из Управления Харьковского коменданта – выдается хлеб, сушёная рыба и сушеные овощи. Харьков не Черкассы и даже не Полтава. Здесь раскаленная большевистско-военная атмосфера. Из Харькова видна граница опустошенной России – смотрящей сюда на Полтаву и Донбас по-прежнему со значением: дай нам хлеба, сала и угля.

В Харькове встречается группа людей под громким названием Еврейская Культурная Лига. Писатели и артисты. Среди них хорошо знакомые. Они тоже киевские беженцы и направляются куда же еще, как не в Москву. Мы примыкаем к гордой организации, выполняющей миссию современной культуры искусства в еврейском обществе. Уполномоченный общества и его помощник немало времени крутят и ломают головы железнодорожному начальству на право получения отдельного вагона и незамедлительную отправку. В предвидении затруднений – благодаря знакомству с властями Харькова, они снабжены мандатом, свидетельствующим, что группа является делегатами и спешно должна следовать в Москву на съезд. Остальное зависит уже от настойчивости фантазии уполномоченного, помощника и, если понадобится, всех делегатов.

В дороге требуется не дремать, и если б добродетельные смирные люди знали, – быть иногда поневоле в роли бандита: дай мне то, что нужно. А нужен нам дозарезу вагон, дальше в дороге увидим, что ещё?

Все устроено, собрано и уложено в наш вагон. Осталось несколько часов до отхода поезда. Только теперь мы с Зёмой почувствовали: спокойствие. Как всё хорошо на свете. Мы обошли город в виде прощальной прогулки. Не очень интересно было бы жить здесь и работать. Большой город, но архитектурный характер неопределённый.

Неожиданно взлетит в одной части, захватит впечатление и сразу оборвёт совсем другими. Количественно и качественно малыми размерами, пропорциями Харьков молодой индустриальный город без определённого стиля.

Вступив на вокзальную площадь, где всегда толпятся массы красноармейцев, Зёма говорит:

– А ведь заметте, со времени отъезда из Киева мы только сегодня заговорили об искусстве.

Да, эта тема просто сама собой пришла. Говорить о живописи, это делиться ощущением природы, действующей на нас в этот вечер созерцательной стороной. Вне механического сознания и воли человека, физические свойства жизни возбуждают чувственный вкус. Мы тотчас переносимся в нашу живопись. Нам хочется до опьянения, до боли страдания вынести в ней тяжесть процессов рождения произведения искусства. Чтобы ощутить в себе и отдать язык живописи, нужно только данное состояние. Находиться в самой гуще событий и чувствовать себя вне их. Перед нашими глазами и слухом человеческий поток не должен ли проходить в одинаковом слиянии и созвучии растущей травы или падении струи водопада. Мы сличаем наши переживания с живописными достижениями Сезана. В искусстве этого мастера отражается еще современная прогрессивная эпоха. Все наши культурные силы, революционируемые идеалами коммунизма, с восторженной любовью впитывают ураганную мощь и тонкую грацию латинской крови в картинах Сезана. Без традиций мастерства, унаследованного всеми импрессионистами, будь-то Тинторетто, Манэ или всё тот же Сезан, Ренуар и Манэ, мы не могли бы снова и снова пытаться вместе с Пикассо, Браком и другими кубистами, свести сокровища искусства истории только к отвлечённым формулам эстетической геометрии.

Через Штеренберга попадаем в самое передовое общество московских художников, а также и в другие артистические круги. Продолжаем мечтать далее. У каждого из нас будет отдельная мастерская. Владея

мастерской, как-будто можно считать, что наши будущие произведения наполовину выполнены. Потому что мастерская, как обстановка, – идеальнейшие условия для живописца, позволяющие писать с такой легкостью и быстротой, как ни при каких других обстоятельствах. Вместе с Земой и каждый в отдельности мы по-своему целиком погружены только в одно искусство. В этой области мы проделали все, что только могло дать нам академическое образование вплоть до зазорных, или героических опытов, исканий беспредметного искусства. Говоря точнее, мы сейчас находимся чувствами или рассудком в сфере, подвергающей анализу ценности прошлого, пытающегося благодаря этому создать новый пластический стиль. Если плеяда кубистов и представителей других течений, проникнутых, как и они, революционными способами открыть в искусстве наш век Советской Социалистической Республики, то и мы крепко с ними.

Некоторое время идем молча, каждый погружен в себя. Занимает вопрос разложения формы предметной на беспредметную. Сам процесс увлекателен. Но как результат, орнамент вызванный воображением – фантазией. Конечно, искусство. Также, чтобы доказать истину, нужно её разобрать как колесо по спицам. И в конце концов остается и подтвердится – ось, т. е. сама жизнь.

Будущая работа в Москве – это нечто уже сейчас реальное. Связующая способность мысли увлекает назад к опыту и вперед, где все кажется лучше, более блестяще, грандиознее. Что значит теория и непосредственные наблюдения? Отвлечённая живопись и социальная психология рабочих и крестьян? Революция, как подъем сознания на высший уровень материальной культуры. И контрреволюция – душительница творческой жизнедеятельной инициативы народных масс. В данные, сами собой возникающие вопросы, входит понятие о сущности и универсальной мощности искусства, вдохновленного только одним бесподобным разливом, героическим достоинством и очарованием революции. Так оно и бу-

дет – решаю я в безмолвной тишине на интуицию души.

Первомайский праздник в Киеве не состоялся, но он успел все же дать мне плоды – идею. Создать картину по майскому неоконченному плакату. Написать людей земли – титанов, поставленных волей революции в центр сознания, где труд более не насилие, а счастье. Горячая радость потекла в сердце от охватившего сознания. В Москве я напишу такую картину. Новую семью столь же великую, как наша революция. В смысле направления, стиля произведение должно быть создано на начале синтеза.

Не все ли из нас упоены идиллией? Едем в Москву, где спокойствие и порядок. Там мы будем в среде, из которой распространяется по стране и всему миру воля, обращающая на себя взоры со всех концов земли. Многие из наших спутников не видели, как выглядит город с кремлём, где управляет Ленин.

Наша Украина в гуще новых сражений и пламени осталась позади. Едем по-современному в товарном вагоне с поломанными остатками нар. Но тесноты нет и чувствуем себя не в обиде. Только бы наши мешки с продовольствием и без того небольшие не тощали бы так быстро. И верно ли, что нигде в пути не сможем ничего достать? Разве только воды или кипятку на больших станциях. Стыдно сознаться, все мы находимся в вагоне не дармоеды, а едем кормиться в Россию. Отнимать у голодающих остатки. Хлеб как глина, выданный нам с Зёмой в Харькове, уже кончился. Почему же так быстро? За неимением дополнительной пищи – не считая воблы и травы, мы то и дело напихиваем рот до ощущения изжоги. Желудок переваривал, будто огненную лаву. И то не жаловались, было бы вдоволь черного хлеба. Проехали сутки, и уже надо перетряхивать мешок в погоне за крохами. Не лучше положение и у других. Взять в пример хотя бы оказавшегося среди нас гражданина в очках, удивительно странный человек – коммунист, он не развлекается мешком. Поел в Харькове и думает повторить только в

Москве. Поговорить с ним очень занятно. Он владеет многими языками – даже древнееврейским, хотя сам, по его уверению, не израелит. Если нужно разрешить научную или иную справку, на всё ответит как энциклопедия. Существенная черта его характера: простой, добрый, очень услужливый и привязывается к совсем молодым мужчинам. Это тип странствующего рыцаря XX-го века или вечного жида, превратившегося в борца за коммунизм. Работал на различных постах, «но только там, где руки не в крови».

– Например, в Чека, поясняет он с улыбкой, меня служить никогда не заставят. Не могу и не хочу.

– А знаете, партия не прощает неповиновения? – задаётся ему вопрос. – Ну что ж, – говорит он в ответ, – пусть накажут или отнимут честь называться коммунистом.

– Откуда же вы? – предлагается еще один из любопытных вопросов.

– Последние годы я проживал в Амстердаме.

А когда по-дружески амстердамцу жертвуется кусочек хлеба, он отказывается. Стойкий голландец – разговаривающий по-русски, как-будто родился в самой матушке Москве.

На вторые сутки к вечеру в часы нудного стояния коллективно повторяем слова: едем, едем, не доедем. И едем, не доедем переводится в мелодию. Еще дольше вынуждены стоять на пустынной станции, тогда еще громче и выше поднимается мелодия: едем, не доедем. Доходит ли наш хоровой звук до уха начальника станции или нет, положение от этого измениться не может.

Нас отцепили и оставили на одинокую ветку. Мы как делегаты почти не в счёт. Паровоз, довезший нас до места между Курском и Орлом в срочном порядке угнан назад.

Неисчерпаемая людским материалом Россия бросает эшелоны войск на польский фронт. Для нас назад, а для войск вперёд. Следуют совсем молодые красноармейские части, не нюхавшие запах пороха. Начальник станции выполняет первоочередной приказ, а мы тоже должны

настаивать на гражданскую спешность. Боевой приказ выполняется и в тылу.

Уполномоченному или коменданту нашего вагона излишне давать советы и осаждать просьбами действовать, несмотря на препятствия, чтобы быть на очереди первейшего удовлетворения. Он сам прекрасно понимает положение.

– С нашим уполномоченным поезжай хоть на край света. – Репутация: провезёт через ад. От Еврейской Лиги он побывал во всех странах и особенно хорошо изъездил такую страну, как Америка. Умеет быстро убедить, настоять, обвести, найти и избрать всевозможные выходы. Вероятно, помогает громадный опыт путешественника, да к тому же у него энергия и страсть быть в движении. Упорная бесстрашием его логика смущения не испытывает. Благодаря ему – русскому американцу, мы имеем вагон и двигаемся от станции к разъезду, минуя малые и большие города.

Революция состоит из элементов сказки. Но только ли для поэта? Нет, для всякого прошедшего сквозь её очистительный огонь.

Наше бегство из Киева до Харькова и затем следование в Москву – представляет одиссею. Об этой одном этапе можно бы написать книгу: о водном и сухопутном пути по великой стране, переживающей одиссею. Память, кажущаяся бессильной, готова восстановить во всем объёме и точности богатство впечатлений, открыть сокровища прошлого, если с былой любовью изъявить желание и унестись в дни героической борьбы. Я хочу вспомнить замечательных людей, картины природы и событий. Хочется в великом проследить мое маленькое место. От души сознаться самому себе, как трудно описать правду. Она до того большая, что исчерпать, объехать нет средств. Для этого сила должна обладать скоростью света. Но и скорость света равна ли абсолютности правды? Чем же измерить ясную мечту и беспощадную бурю революции, трагедию и рождение человека для новой жизни в социализме и коммунизме?

Пока на земле существует солнце, питается одно гордое сознание о творчестве, искусстве – о миссии личности художника.

В ней может быть открыта идеальная мера для воссоздания эпических лет борьбы пролетариата и крестьян под знаменем коммунизма. Совершенствуя свою личность в коллективе, возвышается мастерство художника. Только ему одному дано сохранить от забвения материальные излучения подвигов человека во всей полноте. Превратить действия ушедшей жизни в формы искусства – в бессмертие.

В майских днях наш красный, товарный вагон прибыл к конечной цели. Воображение захвачено загадочным будущим. Вижу до неузнаваемости переименовную Россию – Москву. С тоской и любовью внимаю к обеим столицам, дыша Киевом – Украиной, хочу слиться с ними воедино. Где начало и где конец?!

14 июня 1935 года.
Париж.

РЕЗЮМЕ / SUMMARY

В опубликованном разделе из автобиографической повести К. Редько «Зіниці сонця» автор відтворює тривожну атмосферу Києва 1918–1919 років. Найціннішою у спогадах є жива розповідь про події, пов'язані з тогочасною мистецькою ситуацією. Зокрема, К. Редько був очевидцем і безпосереднім учасником широкомасштабних акцій, що мали яскраво виражений авангардний характер. Він був особисто знайомий з більшістю провідних українських художників-авангардистів. Значний інтерес становлять уміщені тут психологічні портрети учасників подій, опис життєвих ситуацій, які чіткіше окреслюють образи класиків українського авангарду.

Ключові слова: авангард, мистецтво, формалізм, художник, електроорганізм, футуризм, конструктивізм.

The anxious atmosphere of Kyiv's life at the period of 1918–1919th is reflected in the published chapter of the autobiographical story by K. Redko. The most exiting moment of the memoirs is a vive narration dealing with events linked with the art situation of the time. Particularly K. Redko became a member and an eye-witness of avantguard art mass actions. He was familiar with the most noted artists of avantguard character of his time. That's why the author's descriptions of the psychology portraits, some events and life situations are of great interest for understanding of image of a classic avantguard representatives.

These memoirs are valuable and necessary for researchers of Ukrainian avantguard arts and for any reader interested in art's history as well.

Keywords: avantguard, arts, formalism, artist, futurism, constructivism, electroorganism.

В опубликованном разделе из автобиографической повести К. Редько «Зрачки сонця» автор воссоздает тревожную атмосферу Киева 1918–1919 годов. Самым ценным в этих воспоминаниях является живой рассказ о событиях, связанных с художественным процессом того времени. Так, К. Редько был очевидцем и участником широкомасштабных акций, которые имели ярко выраженный авангардный характер. Он был лично знаком с большинством ведущих украинских художников-авангардистов. Большой интерес вызывают психологические портреты участников событий, описание жизненных ситуаций, дающих более точное представление о классиках украинского авангарда.

Ключевые слова: авангард, искусство, формализм, художник, электроорганизм, футуризм, конструктивизм.

УДК 72.03 (477)Щербаківський

ДО 100-РІЧЧЯ ВИХОДУ ПРАЦІ ВАДИМА ЩЕРБАКІВСЬКОГО «АРХІТЕКТУРА У РІЗНИХ НАРОДІВ І НА УКРАЇНІ»

Максим Гончаренко

У статті визначається місце праці В. Щербаківського «Архітектура у різних народів і на Україні» (1910) у вітчизняній мистецтвознавчій науці.

Ключові слова: українська дерев'яна архітектура, систематизаційний метод, генезичний метод.

The place of the work «Architecture of the Different Nations and in Ukraine» (1910), written by V. Shcherbakivskyi, in the domestic researches of the fine arts is determined in the article.

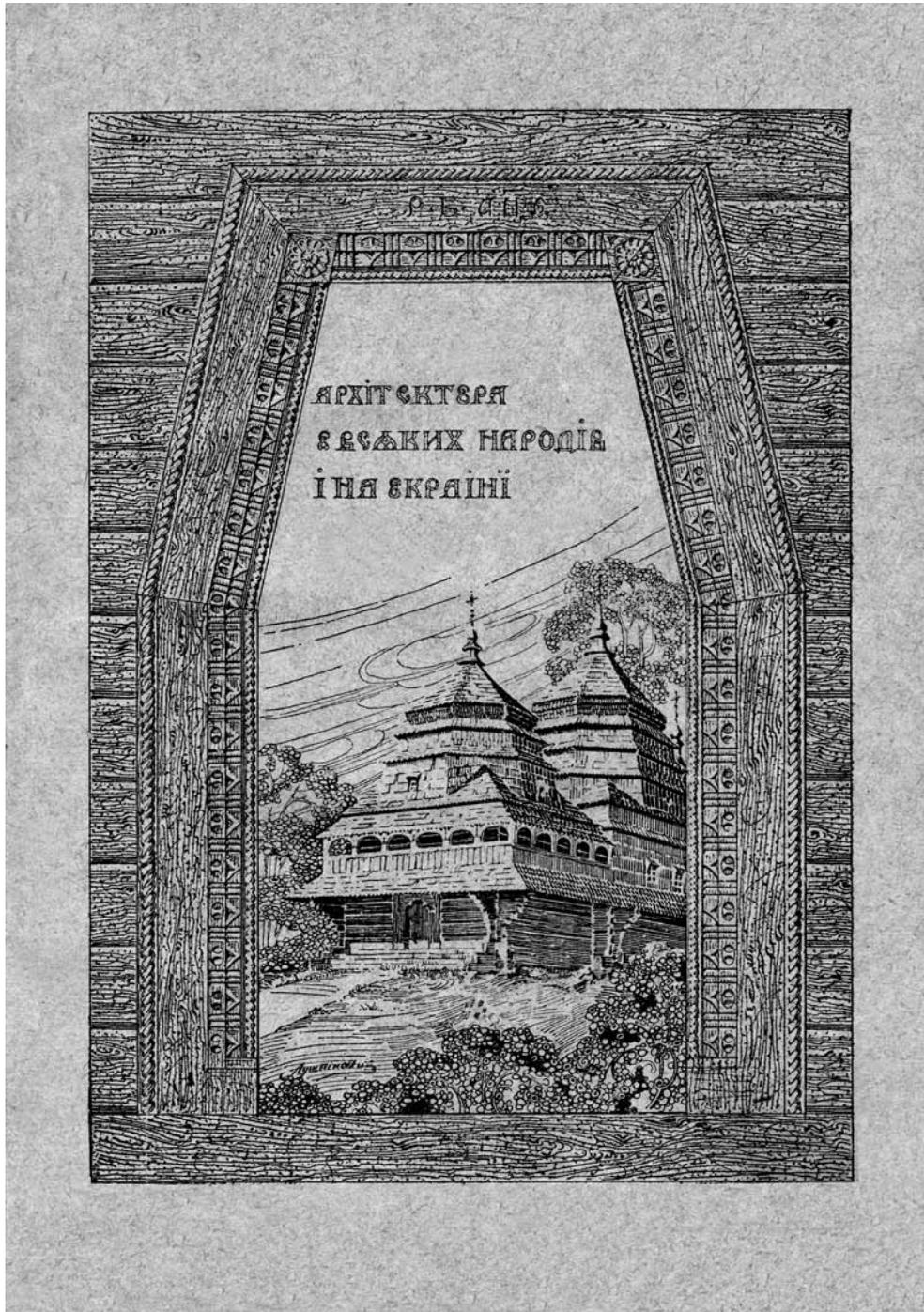
Keywords: Ukrainian wooden architecture, systematizing method, genesis method.

У значному науковому доробку Вадима (Володимира) Михайловича Щербаківського особливе місце посідає книга «Архітектура у різних народів і на Україні», яку ми можемо вважати знаковою подією тогочасного культурного й наукового життя України, – обсягом 256 сторінок. Вона характерна сконденсованістю наукових спостережень і роздумів, що й на відстані часу зберігають пізнавальну цінність та актуальність¹. Праця має два основні рівні сприйняття. Перший – аналітично-інформативний, який сприяє розширенню фактологічного наукового поля. Другий рівень – методологічний, характерний розширенням світоглядних горизонтів та проблематики, що дає в свою чергу цікаві й несподівані вирішення порушених архітектурно-історичних питань. Саме цим праця В. Щербаківського стала важливою віхою в розвитку української наукової школи з дослідження архітектури, – у ній чи не вперше виразно постав метод генези, що став активно поширюватися у світі лише в другій половині ХХ ст.

Обставини політичного й культурного життя в Російській імперії, а згодом і в СРСР не сприяли належному сприйняттю книги науковою громадськістю. Проте й замовчувати ім'я В. Щербаківського, а також та-

ких видатних дослідників, як Д. Антонович, М. Голубець, В. Залозецький та ін., було неможливо. Ці імена згадуються в дослідженнях побіжним чином і в певному ідеологічному ракурсі².

Книга «Архітектура...»³ складається з передмови (писана у Львові 21.01.1909), вступу та 22 глав, у яких розглядається архітектура різних країн, з яких остання присвячена українській архітектурі, у кінці подано термінологічний словничок – «Словарець термінологічний». Дотримуючись своєї концепції, автор не захоплюється поданням якомога більшої кількості детальних описів архітектурних творів, їх обмірів та фотографій, тим самим створює динамічний акцентований текст, що й відрізняє цю працю від більшості відомих видань з історії архітектури початку ХХ ст., таких як «История древнерусского искусства» Д. Айналова⁴, «Старинные усадьбы Харьковской губернии» Г. Лукомського⁵, «Дворцы и церкви Юга» Ф. Горностаєва⁶ та інші. Такий підхід дозволив В. Щербаківському зосередитися на теоретичних аспектах і розкрити взаємозв'язок архітектури з духовною сутністю народу, що її створює, природним середовищем його існування, а також із сусідніми культурами.



О. Лушпинський. Обкладинка до книги:
Щербаківський В. Архітектура у різних народів і на Україні /
В. Щербаківський. – Л. ; К. :
Із «Загальної Друкарні», 1910. – 256 с. : іл.

У вступі автор пише: *«На архітектуру як і на інші прояви людської творчості мали вплив різні чинники. На перші місця стоїть клімат і природа. Потім іде та народня вдача, котра виявляє ся в нахилі до відомих, нею одною вподобаних і виплеканих форм, котрі характеризують властиве для кожного окремого народу розумінє краси, починаючи од самих примітивних (початкових) прикрас... і кінчаючи останніми щаблями її розвою, архітектурою великих громадських будов, малярством і різьбарством. І нарешті впливає суспільне житє. Впливає воно не тільки розвитком техніки, а ще і тим, що викликає той чи інший поступ, ті чи інші мрії, відповідати котрим мусить всяка умілість»*⁷ (тут і далі в цитатах збережено тогочасний правопис). В. Щербаківський розгортає картину особливостей архітектур різних народів світу, встановлюючи генезичний зв'язок між традиційними формами національних архітектур та соціокультурними, етнопсихологічними, географічно-кліматичними факторами. Стисло подаючи характерні риси архітектури Єгипту, Месопотамії (Вавилон і Асирія), перської та медійської, семітських народів, Малої Азії, мікенської, грецької, етрусської, римської, індійської, хінської (китайської) та японської, сасанідської, ісламу (магометанства), початків християнства, візантійської, романської, ґотицької («пругастої»), архітектури Відродження, автор створює тло, на якому і у зв'язку з яким аналізує загальні закономірності формування та історичного розвитку архітектури в слов'янських землях та в Україні. Тому автор зробив спробу з'ясувати взаємозв'язок і взаємовплив різних культур і рівнів людського буття – формування традиційних архітектурних прийомів та їх залежність від психокультурних особливостей етносу, природних умов, подій політичної історії, особливостей економічного простору та ін. Усе це, на його думку, певним чином має відобразитися в архітектурі різних часів і народів. Такий огляд дозволив автору припуститися думки про існування загальних закономірностей соціокультурного розвитку, які й були застосовані ним і до розгляду архітектури слов'янських земель і

України. Архітектуру в слов'янських землях розглянуто за регіональним принципом – старокиївську, новгородську, суздальську та московську. Текст рясніє цікавими спостереженнями та висновками, наприклад, новгородська архітектурна школа, на його думку, сприйняла візантійську систему і швидко її переробила на свій лад. Під час завоювання Новгородської республіки Іваном IV (Грозним) у XV ст. її населення було частково знищене, а частково вислане на північ Московської держави. Цей факт дає автору підстави стверджувати, що дерев'яна архітектура Російської півночі – творіння насамперед переселених новгородських майстрів та їхніх послідовників.

Українське зодчество автор розглядає як складову частину цілісної системи народної культури, що разом з нею формувалася й розвивалася. У своїх художніх образах воно являє глядачеві унікальне й своєрідне відображення синтезу етнічного світосприйняття та традиційної взаємодії народу зі світом через мистецтво, ремесла, технології та психологію. В. Щербаківський, зокрема, доходить висновку, що мурована українська архітектура є близькою до візантійської, а тип дерев'яних церков – традиційний місцевий, що еволюціонував від чотирикутного зрубу та одноверхої системи до дев'ятиверхої, без привнесення будівельних традицій від інших культур. Підсумовуючи, автор стверджує: *«Таким чином ми видимо, що церква українська і все, що до неї належить і відноситься, мало дуже викінчений стиль іднаний на всій простороні України від Мукачова до Харкова. Вся ся архітектура характеризує етничну єдність і ліпше ніж що інше обрисовує нам духовне обличє українського народу, найліпше показує які непроходими духовні межі відділяють його від московського і польського народу ... артизм і шляхотний смак не покидав його і в будень, знову-ж на цілій просторині України од Харкова або навіть ліпше од Кубані і до угорського Мукачова. В сих межах будівництво має один спільний характер і спільні технічні терміни»*⁸.

Значну увагу в роботі приділено дослідженню пропорцій українських дерев'яних

церков, зокрема оптичної ілюзії, що, на думку автора, умисне використовували будівничі для створення відчуття психологічного піднесення. *«В середині українська церква здається глядачеві завжди вищою, ніж вона є насправді, вищою, ніж здається з окола. В сім сходять ся всі глядачі»*. Зауваживши, що це відчуття підтверджується рихтельними обмірами, автор продовжує: *«Міркуючи над сим явищем – додаткової ілюзії в українських церквах, я побачив, що се тісно звязане з конструкцією архітектури нашої церкви, і що старі майстри наші напевне свідомо користували ся з сеї конструктивної, а не малярської ілюзії, щоб надати церкві якнайвищого вигляду з середини»*⁹.

В. Щербаківський зазначає, що крім народного естетичного смаку існують й інші чинники, які формували традиційну церковну архітектуру іноді навіть більшою мірою. Наприклад, вплив кліматичних умов: *«Що дотикається ся московського стилю, будь то архітектура мурована в стилі “Василія Блаженного”, будь то деревяна північна з Вологодщини і Архангельщини, то хоча вона зверху незвичайно висока, про те в середині, безо всякої ілюзії низька, умисне підшальована для тепла, навіть там, де вона і не повинна бути остільки низькою»*¹⁰.

Досліджуючи явище умисного використання оптичних ілюзій в архітектурі українських церков, дослідник знаходить універсальну закономірність просторової побудови, що властива саме українським дерев'яним храмам. У результаті він створив математичний вираз, що описує співвідношення розмірів окремих складових просторової форми храму та їх висоти. За допомогою цього математичного модуля, за твердженням автора, можна легко розрахувати «традиційну» геометрію споруди таким чином, щоб створити ефект ілюзорного підвищення будівлі. Цю струнку й виважену систему пропорціонування автор згодом виклав в окремій праці¹¹. Цікаво, що математична аргументація закономірності унікальної просторової побудови українських храмів була позитивно оцінена видатним сучасником В. Щербаківського, Ф. Шмітом¹².

Одним із головних висновків ученого стало визначення логічної закономірності розвитку традиційної церковної архітектури України та її стилістики від елементарних форм до найскладніших дев'ятибанних храмів: *«До нас дійшли звістки, що таких однобанних церков раніш було чимало, але вони були тісні, і їх потім переробляли на трохбанні, через те до нашого часу зістало ся не багато. Таку будівлю, таку восьмигранну башту старосвітські українські архітекти мали ніби за якусь одиницю, або елемент церковної архітектури, так що всі иньші системи могли виробляти ся тільки комбінації таких одиниць»*¹³. Відповідно, тривалий еволюційний розвиток феномену церковної архітектури на місцевому культурному ґрунті свідчить про її довершеність і самодостатність: *«Таким чином ми можемо сказати, що український церковно-архітектурний стиль в деревляних церквах розвивав ся льогічно і на прикінці XVIII в. дійшов до великої закінчености і відповідности меті і настрою. Він настільки ж самостійний, оригінальний і приладжений до артистичного смаку тої людности, серед котрої він явив ся, як і всі иньші стилі, напр. готицький, візантійський, або московський»*¹⁴. Автор також дійшов висновку про стильову та естетичну однорідність української дерев'яної церковної архітектури по всій території України: *«З сього коротенького огляду ми бачимо, що на всій широчезній просторині України від харківських слобід до мукачівських гір на Угорщині стиль архітектурний є одноцільний, місцеві відміни його не виходять по за відомі межі і всі вони переняті одною думкою, відповідають одному смакові, виликають один настрій. Сі церкви не забавляють глядача десятками головок як московські, ні, вони вражають внутрішню єдністю, гармонією в частях і дають чоловікові підвищений настрій»*¹⁵.

Аналізуючи вплив суспільної організації на мистецтво, В. Щербаківський зазначає, що XVIII ст. позначилося в Україні не лише закріпаченням вільних сіл та збільшенням соціального гніту, але й нав'язуванням народному мистецтву естетичних смаків польського та російського панства, що піз-

ніше спричинилося до культурного занепаду. Утім, автор бачить перспективу розвитку української культури, пов'язуючи її з формуванням нових виробничих відносин. *«Результатом того XIX вік явився на Україні віком найбільшого пригноблення, безхарактерності і культурної кризи. Гнітюча, мертва тиша, жадного руху, сморід пустки і трупного гнилого роскладу; тільки де не де старенькі погнилі церковки, як кістки в пустині після самума, свідчать, що тут було раніше щось творче, що тут колись жерелом клекотіло життя, думки роїлися і втілювалися в красні форми. А нинька німа пустиня. Але і з Грецією пишною і могутньою ще гірше було, знищив її Рим, здається до останку, а проте нові часи сотворили нову культуру на її місці, і з її традиції народилася пишна Візантія, теж грецька, хоч і відмінна, але красна.*

Так і в наше українське життя вривається новий фактор, могутній і неминучий, котрий відроджує і відмолоджує нації, хоча може і проти свого бажання.

Се європейський капіталізм, з його примусовою освітою, технічним прогресом то що. І хоча б Українці самі того не хотіли, він зробить їх проти волі Українцями, пробудить, розбуркає, примусить думати думками своїми, не позиченими, уявляти своєю не чужою уявою, говорити своєю мовою, не позиченою»¹⁶.

Книга В. Щербаківського «Архітектура...» має невеликий словник народних будівельних термінів, зібраних автором. Особливу цікавість викликають відповідники до латинських термінів (зазвичай вони вживаються у транскрипції), як наприклад: периптер – однопасник; перистиль – опасанне; фронтон – начілок та ін.

Дослідження ілюстроване (усього 231 ілюстрація) – фотографіями й малюнками архітектурних споруд (плани й перекрії споруд подані з масштабними лініями) та предметів культури й побуту (килими, кахлі, рушники, хрести, різьблені спинки чумацьких маж тощо).

Висновки дослідника заслуговують на довіру, і, безумовно, його підхід цікавий і прогресивний своїм баченням загального

взаємозв'язку між соціокультурними явищами і визначенням у ньому місця й ролі архітектури. Наприкінці книги В. Щербаківський висловлює думку, актуальну до цього часу: *«Остається тільки тепер, щоб суспільність зрозуміла користь і красу своїх національних будов і урядження хатнього і замовляла, або ще ліпше сказати, вимагала од архітектів будовель, як церковних так і приватних в своїм стилі. Шлях уже проложено... Діло нашої честі народньої зуміти чужим показати своє, зуміти виявити прилюдно ... наші внутрішні скарби ... нашої богато обдарованої артистичним почуттям психіки»¹⁷.*

Слід зазначити, що такий підхід до розвитку архітектури В. Щербаківський застосовував, коли значна частина дослідників історії архітектури кінця XIX та XX ст. використовувала «історико-фактологічний» та «порівняльний» методи, результатом чого стало накопичення великого фонду натурної фіксації, обмірів та описів архітектурних об'єктів, їх порівняння тощо. Збирання фактологічних і фактографічних даних стало чи не основним напрямом наукової праці тогочасних дослідників архітектури – наприклад, П. Батюшкова¹⁸, В. Сулова¹⁹, Т. Стефановського²⁰, Ф. Маніковського²¹, О. Новицького²², Г. Милорадовича²³, А. Павлінова²⁴ та ін. Їхньою працею було створено той необхідний базис наукової роботи, без якого не може обійтися жоден дослідник. Величезний обсяг напрацьованого в той час наукового матеріалу став важливим, а іноді й унікальним підґрунтям для розгортання й поглиблення подальших наукових досліджень, і значення його зросло після втрати значної кількості давніх будівель у XX – на початку XXI ст.

Удосконалення й ускладнення наукової методології архітектурно-історичних досліджень відбувалося поступово, через появу нових підходів, кожний з яких характерний певною метою, певним розумінням предмета й об'єкта дослідження та способом добору даних для аналітичної роботи. При цьому попередні методи не зникали, а на шарувувалися, залишаючись інструментом вирішення частини задач.

Динаміка формування методів історико-

архітектурних досліджень відображена в послідовності їх появи в наукових працях. Історико-фактологічний метод фіксуємо з 1820-х років, порівняльний – із середини 1870-х, систематизаційний – з кінця 1880-х, генезичний – з початку 1900-х²⁵.

Упродовж кінця ХІХ – початку ХХ ст. набув ваги підхід до вивчення архітектурної спадщини, що може бути названий «систематизаційним». У ньому предметом дослідження є типи архітектурних споруд, об'єктом – особливості конкретних складових форми та їх морфологія, спосіб обробки даних – класифікація архітектурних фактів за їх характеристиками та аналіз виявлених закономірностей, спосіб добору даних – за приналежністю до області архітектури та чинників, що її формують²⁶. Елементи систематизації є вже в архітектурно-історичних описах Ф. Білоуса²⁷, П. Мартиновича і В. Горленка²⁸ та інших, в яких проявилися перші ознаки розгляду історико-архітектурних пам'яток за конструктивними, композиційними та іншими характеристиками. Пізніше поглиблено – у працях таких дослідників історії архітектури України, як Д. Антонович²⁹, Ф. Вовк (Волков)³⁰, Г. Лукомський³¹, О. Новицький³², М. Русов³³, Є. Сіцінський³⁴, Ф. Шміт³⁵ та ін.

Результатом застосування систематизаційного методу є великий обсяг матеріалу з фіксації об'єктів архітектури, структурованого певним чином. Цей період природним чином заклав основу подальшого розвитку методів історико-архітектурних досліджень. У працях В. Щербаківського та ще деяких дослідників кінця ХІХ – початку ХХ ст. науковий аналітичний підхід ускладнюється спробами досліджувати сутність історико-архітектурних об'єктів на соціальному, культурологічному та іншому рівнях, а також їх глибинні витоки та фактори формування. Це дозволило їм наблизитися до закономірностей формування особливостей етнічних архітектурних стилів. Цей метод названий «генезичним» (від грец. γένεσις – походження, виникнення; процес утворення); його метою стало виявлення глибинних витоків та закономірностей формування архітектурних особливостей, об'єктом аналізу – відображення в архітектурі тих сторін

життя, що не стосуються безпосередньо будівництва та архітектури, – традиційного світогляду та психології, обрядовості та побуту, соціокультурних ідей, особливостей історичного етнокультурного розвитку та географічно-кліматичних умов³⁶.

В. Щербаківський не був першим чи єдиним у використанні методу генези, але його особлива заслуга в об'єднанні та удосконаленні більш ранніх досягнень цього наукового напрямку. Тож згадаємо у хронологічній послідовності кількох попередників В. Щербаківського, кожний з яких застосовував певні елементи методу, який визначаємо як генезичний. Так, у праці М. Покровського «Памятники христианской архитектуры, особенно русские»³⁷ означені загальні типи чинників, що спрямовують розвиток архітектури: соціальний, природно-кліматичний, геологічний. Г. Павлуцький у своєму дослідженні «О церковных постройках в стиле "empire" в Полтавской губернии»³⁸ висловив думку, що особливість народного світогляду формує характерні особливості форм української народної архітектури. Є. Сіцінський у праці «Древнейшие православные церкви Подолии. Церковь-замок в Сутковцах»³⁹ доходить висновку про тимчасовість наслідків зовнішнього культурно-політичного впливу в національній архітектурі. У статті О. Новицького «Черты самобытности в украинском зодчестве»⁴⁰ розглядаються логічні еволюційні закономірності дерев'яного зодчества. О. Сластьон у своєму дослідженні «Существует ли южно-русский стиль?»⁴¹ доводить, що стиль національної культури є продуктом дії комплексу автохтонних та зовнішніх факторів. О. Уваров у праці «Об архитектуре первых деревянных церквей на Руси»⁴² доводить принцип «змішування» сусідніх культур на їх географічній межі. Отже, у науковій свідомості кілька десятиліть формувався новий підхід до аналізу наявних даних, перш ніж з'явилася праця В. Щербаківського «Архитектура у різних народів і на Україні»⁴³, яку можна вважати початком якісно нового етапу наукової думки, що має своєю особливістю проникнення в першопричини явищ національної культури.

Підхід В. Щербаківського до етнічної культури як цілісної й відносно самодостатньої системи має спільні риси з баченням духовних культур у філософії історії О. Шпенглера (1880–1936), про що свідчить, зокрема, його праця, уперше видана в 1918 році⁴⁴. У другій половині ХХ ст. генезичні шукання знайшли відображення у працях багатьох дослідників філософії історії, зокрема, Ф. Броделя (1902–1985), котрий розглядає розвиток цивілізації у взаємозв'язку й розвитку різних соціальних структур та рівнів соціокультурного буття⁴⁵. В українському соціумі лише в кінці ХХ – на

початку ХХІ ст. стала активною наукова течія, що застосовує генезичний метод у лінгвістичних та культурно-історичних дослідженнях, зокрема в працях С. Губерначука (н. 1938 р.)⁴⁶, Б. Черкеса (н. 1953 р.)⁴⁷ та інших сучасних науковців.

Поява низки сучасних культурологічних досліджень свідчить про поширення й розвиток генезичного методу, а для історії науки важливою є фіксація того факту, що випереджаючи свій час, у розвиток методу генези значний вклад зробив український науковець Вадим Щербаківський.

¹ Щербаківський В. Архітектура у різних народів і на Україні. – Л.; К., 1910. – 256 с., іл. На обкладинці книги (робота архітектора О. Лушпинського) назва звучить як «Архітектура у всяких народів і на Україні».

² Наприклад, у праці «Нариси історії архітектури Української РСР» написано: «Багатьом працям з архітектури українських дослідників передреволюційного часу, а також тих, що працювали у передвоєнні роки в західних областях України, в значній мірі були властиві буржуазно-націоналістичні тенденції у висвітленні загальних питань історії України. Це стосується і спроби подати історію архітектури України у книзі Д. Антоновича “Скорочений курс історії українського мистецтва” (Прага, 1923), яка до того ж позначена невисоким професійним рівнем розгляду питань архітектури. Те ж саме можна сказати й про інші спроби зробити хоча б короткий загальний огляд історії архітектури України, як, наприклад, у праці В. Щербаківського “Архітектура у різних народів і на Україні”». Нариси історії архітектури Української РСР (дожовтневий період). – К., 1957. – С. 506.

³ Щербаківський В. Архітектура у різних народів і на Україні.

⁴ Айналов Д. В. История древне-русского искусства. – Пг., 1915.

⁵ Лукомский Г. К. Старинные усадьбы Харьковской губернии. – С.Пб., 1917.

⁶ Горностаев Ф. Ф. Дворцы и церкви Юга. – М., 1914.

⁷ Щербаківський В. Архітектура у різних народів і на Україні. – С. 5.

⁸ Там само. – С. 241.

⁹ Там само. – С. 5.

¹⁰ Там самою.

¹¹ Щербаківський В. Ілюзійне підвисненне внутрішньої високости українських церков. – К., 1914.

¹² «Московський професор мистецтва Федір Шміт хоч і не був прихильником українців, але, прочитавши мій доказ формули, сказав мені ще в Полтаві: “Довівши так точно існування постійної й однаково направленої ілюзії в українській цер-

ковній архітектурі, ви довели, що українська архітектура є окреме незалежне мистецтво, бо має свою власну ілюзію, до якої постійно стремить...”» цитуємо за: Щербаківський В. Українське мистецтво: Вибрані неопубліковані праці / Упоряд., вст. ст. В. Ульяновського. – К., 1995. – С. 106.

¹³ Щербаківський В. Архітектура у різних народів і на Україні. – С. 215, 216.

¹⁴ Там само. – С. 224.

¹⁵ Там само. – С. 233, 234.

¹⁶ Там само. – С. 249, 250.

¹⁷ Там само. – С. 251, 252.

¹⁸ Батюшков П. Н. Памятники русской старины в Западных губерниях Империи. – С.Пб., 1865–1869. – Вып. I–IV.

¹⁹ Суслов В. В. Очерки по истории древне-русского зодчества. – С.Пб., 1889.

²⁰ Стефановский Т. Реставрация древней Ильинской церкви г. Чернигова в 1890 г. – Чернигов, 1896.

²¹ Маниковский Ф. Л. Вышгород и его святыни. – К., 1890.

²² Новицкий А. П. Черты самобытности в украинском зодчестве // Труды XIV Археологического съезда в Чернигове. – М., 1911. – Т. 2. – С. 59–72.

²³ Милорадович Г. Описание черниговских соборов Спасо-Преображенского и Борисо-Глебского. – Чернигов, 1890.

²⁴ Павлинов А. М. История русской архитектуры. – М., 1894.

²⁵ Гончаренко М. Е. Становлення історичних досліджень архітектури України (кінець ХІХ – початок ХХ століть): Дис. ... канд. архітектури: 18.00.01 / Академія образотворчого мистецтва і архітектури. – К., 2000. – С. 112.

Генезичний метод історії архітектури – аналітичний інструмент дослідження архітектурних явищ у їх постійному багаторівневому і комплексному взаємовпливі з оточуючим світом та між собою. Характерний використанням даних з інших областей наукового знання (наприклад, суспільної психології – при дослідженні сакральної архітектури;

географії – при дослідженні архітектури традиційного житла та ін.).

²⁶ *Мартынович П., Горленко В.* Церкви старинной постройки в Полтавской епархии // Полтавские епархиальные ведомости. – 1888. – № 16, 17. – С. 95.

²⁷ *Белоус Ф. И.* Церкви русские в Галиции и на Буковине в сравнении с храмами и зданиями у иных, преимущественно древних народов. – Коломыя, 1877.

²⁸ *Мартынович П., Горленко В.* Церкви старинной постройки в Полтавской епархии.

²⁹ *Антонович Д. В.* Скорочений курс історії українського мистецтва. – Прага, 1923.

³⁰ *Волков Ф.* Старинные деревянные церкви на Волыни // Материалы по этнографии России. – С.Пб., 1910. – С. 21–44.

³¹ *Лукомский Г. К.* Галиция в ея старине. Очерки по истории архитектуры XII–XVIII вв. – Прг., 1915.

³² *Новицкий А. П.* История Русского Искусства с древнейших времён: В 2 т. – М., 1899. – Т. 1.

³³ *Руссов М. А.* Поселения и постройки крестьян Полтавской губернии. – Х., 1902.

³⁴ *Сецинский Е.* Исчезающий тип деревянных церквей Подолии. – Каменец-Подольский, 1904.

³⁵ *Шмит Ф. И.* Искусство – его психология, его стилистика, его эволюция. – Х., 1919.

³⁶ *Гончаренко М. Е.* Становлення історичних досліджень архітектури України (кінець XIX – початок XX століть). – С. 101.

³⁷ *Покровский Н. В.* Памятники христианской

архитектуры, особенно русские. – С.Пб., 1870.

³⁸ *Павлуцкий Г. Г.* О церковных постройках в стиле «empire» в Полтавской губернии // Труды IV Археологического съезда. – 1877. – Т. 2. – С. 37–46.

³⁹ *Сецинский Е.* Древнейшие православные церкви Подолии. Церковь-замок в Сутковцах. – Каменец-Подольский, 1889.

⁴⁰ *Новицкий А. П.* Черты самобытности в украинском зодчестве // Труды XIV Археологического съезда в Чернигове. – М., 1911. – Т. 2. – С. 59–72.

⁴¹ *Сластьон О.* Существует ли южно-русский стиль? // Киевская старина. – 1903. – № 7. – С. 5–15.

⁴² *Уваров О.* Об архитектуре первых деревянных церквей на Руси. – Птб., 1910.

⁴³ *Щербаківський В.* Архітектура у різних народів і на Україні.

⁴⁴ *Шпенглер О.* Закат Европы. Очерки морфологии мировой истории. 2. Всемирно-исторические перспективы / Пер. с нем. и примеч. И. И. Маханькова. – М., 1998.

⁴⁵ *Бродель Ф.* Грамматика цивилизаций. – М., 2008.

⁴⁶ *Губерначук С.* Карби трипільської доби в українських географічних назвах та іменах особових. – К., 2008.

⁴⁷ *Черкес Б. С.* Національна ідентичність в архітектурі громадських центрів столичних міст в умовах ідеологічної детермінації: Дис... д-ра архітектури: 18.00.01 / Національний ун-т «Львівська політехніка». – К., 2006.

РЕЗЮМЕ / SUMMARY

У статті розглядається праця В. Щербаківського «Архітектура у різних народів і на Україні» (1910), використані в ній наукові методи та отримані результати. Подано цитати, що свідчать про погляди автора на особливості й генезис українських архітектурних форм, закономірності розвитку традиційного типу церков. Здійснено порівняння з працями з історії архітектури інших авторів того часу. Аналізується значення цієї праці для архітектурно-історичної науки початку XX ст., а також для розвитку сучасних напрямів науково-історичної думки.

Ключові слова: українська дерев'яна архітектура, систематизаційний метод, генезичний метод.

The place of the work «Architecture of the different nations and in Ukraine», as well as the herein used scientific methods and received results, are considered in the article. The citations, testifying the author's point-of-view on the features and genesis of the Ukrainian architectural forms and on the developmental proprieties of the church traditional type, are submitted. Also a comparison with the contemporaries' studies in the architectural history is made. Moreover there is a value of the work for the history of architecture in the early XXth century, and further for the modern trends of the historical science.

Keywords: Ukrainian wooden architecture, systematizing method, genesis method.

В статье рассматривается книга В. Щербакивского «Архитектура у разных народов и на Украине» (1910), использованные в ней научные методы и достигнутые результаты. Поданы цитаты, свидетельствующие о взглядах автора на особенности и генезис архитектурных форм в украинском зодчестве, закономерностях развития традиционного типа церквей. Проведено сравнение с трудами по истории архитектуры других авторов того времени. Определено значение этой работы для архитектурно-исторической науки начала XX в., а также для развития современных направлений научно-исторической мысли.

Ключевые слова: украинская деревянная архитектура, систематизационный метод, генезисный метод.

Про авторів

Information About Authors

Білокінь Сергій Іванович – доктор історичних наук, головний науковий співробітник Інституту історії України НАН України.

Боса Ірина Олександрівна – аспірантка відділу образотворчого мистецтва ІМФЕ ім. М. Т. Рильського НАН України.

Гончаренко Максим Едуардович – архітектор, кандидат архітектури.

Горбачов Дмитро Омелянович – кандидат мистецтвознавства, історик українського мистецтва.

Мищенко Ірина Іванівна – мистецтвознавець, кандидат мистецтвознавства, заслужений працівник культури України, завідувачка кафедри теорії та історії мистецтва Київського державного інституту декоративно-прикладного мистецтва і дизайну імені Михайла Бойчука.

Папета Сергій Павлович – мистецтвознавець, доцент Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв (Київ).

Редько Климент Миколайович (1897–1956) – художник-маляр.

Юдкін-Ріпун Ігор Миколайович – доктор мистецтвознавства, провідний науковий співробітник, завідувач відділу театрознавства і культурології ІМФЕ ім. М. Т. Рильського НАН України.

Виправлення

Correction

У статті польського колеги Пйотра Лукаша Гротовського «Стінопис нави церкви св. Онуфрія в Посаді Риботицькій (вступні зауваги)», опублікованої в третьому числі «Студій...» за 2009 р., редакція журналу припустилася, на жаль, ряду прикрих недоглядів і похибок.

Сторінка, шпальта, рядок	Надруковано	Правка
40, 1, 8 знизу	Кирила Олександрійського	Кирила Олександрійського
42, 1, 13 згори	М. Янох	М. Янохи
44, 1, 12–13 згори	<i>Athos Dionysion</i>	<i>Athos Dionysiou</i>
44, 2, 13–14 згори	в clipeusie	в κλίπευσι
45, 1, 17 знизу	Koimezic	Κοιμεζις
49, 1, 14 знизу	<i>Trishagionu</i>	<i>Τρισϋαγιον</i>
49, 1, 1 знизу	(гр. <i>Analipsis</i>)	(гр. <i>Αναλιψις</i>)
56, 1, 8 знизу (поклик 91)	<i>Idem</i>	<i>Eadem</i>
66, (іл. 14)	(фрагмент Воскресіння)	(фрагмент Вознесіння)
69, 1, 8 знизу	moilitwa	moilitva

Помилковим за змістом виявився також коментар редакції (с. 45), стосовно переселення «місцевих жителів» Посади Риботицької в Україну 1945 р. Згадана в статті подія, організована тодішніми комуністичними урядами Польщі й СРСР, не була пов'язана з акцією «Вісла», яка відбулася на два роки пізніше – у 1947 р.

За всі недогляди, а також помилкові, не вивірені належним чином твердження редакція складає вибачення перед автором статті й читачами журналу.

Ред.

Наукове видання

Студії мистецтвознавчі

Архітектура. Образотворче та
декоративно-вжиткове мистецтво

Число 2 (30)

Упорядкування, редагування та художнє оформлення: *Ростислав Забашта,
Ірина Міщенко*

Комп'ютерна верстка: *Любов Дегтяренко*

Літературне редагування й коректура: *Світлана Лутава, Лілія Пасічник,
Валентин Чумак, Лідія Щириця*

Редагування англомовних текстів: *Надія Наумова, Павло Рафальський*

Підписано до друку 17. 06. 2010 р. Формат 60 x 84 / 8. Умов. друк. арк. 21,12.
Наклад 300 прим.

Студії мистецтвознавчі : Архітектура. Образотворче та декоративно-вжиткове мистецтво. Чис. 2 (30) / [Голов. ред. Г. Скрипник] ; НАНУ, ІМФЕ ім. М. Т. Рильського. – К., 2010. – 140 с.

ISSN 1728–6875

На обкладинці журналу:

Ритуальне навершя з образом бога Папая (?), птахами та звірами. IV ст. до н. е., культура скіфів. Бронза, литво. Висота – 35 см, висота антропоморфної фігурки – 14 см, ширина галудження – 43 см x 33 см. Виявлена в кінці XIX ст. в урочищі Лиса Гора (Дніпропетровська обл.). Збірка Національного музею історії України (Київ). Інв. № Б 2380.