



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

RESEARCHES

of the Fine Arts

Number 2 (34)

Architecture.
Fine and Decorative Arts

*Commemorating the 197th Anniversary
of Birthday and 150th Anniversary
of Death Day of Taras Shevchenko*

Publishing Rylsky Institute

KYIV 2011

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

СТУДІЇ МИСТЕЦТВОЗНАВЧІ

Число 2 (34)

Архітектура. Образотворче та
декоративно-вжиткове мистецтво

*До 197-ї річниці від дня народження і
150-х роковин від дня смерті Параса Шевченка*

Видавництво ІМФЕ

КИЇВ 2011

Редакційна колегія:

Г. А. Скрипник – головний редактор
Р. В. Забашта – заступник головного редактора
І. І. Міщенко – відповідальний секретар

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

Студії мистецтвознавчі: Архітектура. Образотворче та декоративно-вжиткове мистецтво. Чис. 2 (34) / [голов. ред. Г. Скрипник]; НАНУ, ІМФЕ ім. М. Т. Рильського. – К., 2011. – 122 с.
ISSN 1728–6875

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, спогляди 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.

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.

Рекомендовано до друку вченою радою Інституту мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М. Т. Рильського НАН України (протокол №4 від 05.04.2011 р.)



Т. Шевченко. Автопортрет. 1845. Папір, олівець

Зміст

Contents

КОНТЕКСТ

Context

- Юдкін-Ріпун Ігор. Джерела драматизму лірики Тараса Шевченка**
Yudkin-Ripun Ihor. The Origins of the Dramatic Quality of Taras Shevchenko's Lyrics 7

ІСТОРІЯ

History

- Забашта Ростислав. До питання атрибуції бушанського наскельного рельєфу (аналіз обрамленої таблиці з написом)**
Zabashta Rostyslav. On the Issue of Attribution of Busha's Rock Relief (An Analysis of the Framed Plate with Inscription). 20
- Бірюльов Юрій. Львівський мистець Леонард Марконі**
Biriuliov Yurii. Lviv Artist Leonard Marconi 40
- Толстова Леся. Кримські канікули Миколи Мурашка, Володимира Андрєєва та Григорія Дядченка**
Tolstova Lesia. The Crimean Vacation of Mykola Murashko, Volodymyr Andreiev and Hryhorii Diadchenko 53
- Ходак Ірина. Восьмий том Повного зібрання творів Тараса Шевченка: спроба реконструкції проекту (1923–1934)**
Khodak Irena. The 8th Volume of The Taras Shevchenko Complete Works: Endeavour to Reconstruct the Project (1923–1934) 67

АРХІВ

Archives

- Білокінь Сергій. Неопублікована шевченкознавча студія Дмитра Антоновича**
Bilokin Serhii. Unpublished Shevchenkological Study of Dmytro Antonovych. 105

ПОЗИЦІЯ

Position

- Безякін Василь, Дорофійенко Інна, Рутковська Ольга. Охорона пам'яток – справа державна. Нове дослідження споруди музею Т. Г. Шевченка в Каневі архітектора Василя Кричевського**
Beziakin Vasyl, Dorofiyenko Inna, Rutkovska Olha. Protection of Cultural Heritage is a National Cause. A New Investigation of Taras Shevchenko Museum Building (Architect – Vasyl Krychevskyi) in Kaniv 114

ПРО АВТОРІВ

- Information About Authors* 121

УДК 82-14:82.09

ДЖЕРЕЛА ДРАМАТИЗМУ ЛІРИКИ ТАРАСА ШЕВЧЕНКА

Ігор Юдкін-Ріпун

Шевченковій ліриці властива константна серйозність вислову, зумовлена текстуальною стратегією сценічної мімікрії, що дає підстави вести мову про її театральні витоки та драматичні властивості.

Ключові слова: мімікрія, інсценізація, мартирологія, фаталізм, фемінізм, інфантильність, серйозність, локація, адресація.

Shevchenko's lyrics are marked with constant serious tone of utterances as a result of textual strategy of scenic mimicry that gives grounds for the statements about its theatre origins as well as its dramatic properties.

Keywords: mimicry, screening, martyrdom, fatalism, feminism, infantilism, seriousness, location, address.

Дослідники-шевченкознавці вже акцентували увагу на можливостях інтерпретації поетичних текстів через залучення уявлень з-поза теренів словесної творчості. Так, Л. Генералюк, вдавшись до вивчення того, як у літературних творах Т. Шевченка виявився його досвід як художника, зробила недвозначний висновок про те, що «майже в кожному Шевченковому поетичному творі присутній акцентований візуальний ряд»¹. Зокрема, виявлено широкий діапазон взаємодії вербального та візуального кодів, починаючи з того рівня, коли митець «описує словом картини ... (екфразис)», до складних форм, позначених «інтерполяцією в літературні форми мистецьких візій... як гіпотипозис»². Прикладом екфразису є славетний опис пам'ятника Петру першому в «Сні». Разом з тим, серед гіпотипозисів «пейзаж панорамний ... унаочнює ідею свободи»³. До індивідуальних ознак стилю належить те, що «майже кожному жіночому портрету-гіпотипозису, на відміну від багатьох чоловічих, притаманна авторська ідеалізація», що відповідає добре відомій у творчості поета тенденції фемінізму⁴. Словесними засобами «Шевченко ... змальовував надзвичайно щемливі у психологічному зрізі портрети дітей», що «нагадують картини Мурільйо», а з урахуванням біографічних фактів обґрунтовують «паралель з біографією Мурільйо»⁵.

Прикметне й те, що жанрові гіпотипозиси містять «тему невидючого кобзаря», який «завжди від'єднаний від світу людей, бо насправді не він не бачить – його, істинного, ніхто не бачить»: це відповідає відомій значущості наскрізної теми самотності в творчості поета⁶. Інакше кажучи, за допомогою візіонерських засобів поетичного тексту можна скласти уявлення про такі світоглядні константи творчості, як феміністичні та інфантильні симпатії в поєднанні з героїчною самотністю, якими відзначається поета Шевченка.

Водночас ці свідчення зображального компонента Шевченкового поетичного доробку, утворені подвійною обдарованістю митця – як художника та письменника, уможливають пошуки інших тлумачень. Незважаючи на всю вагомість візуально-вербальних паралелей, основне смислове джерело лірики як провідного доробку поета становить невичерпність виражальних можливостей самого словесного матеріалу. «Усю творчість поета пронизує мовлене слово – ідея спілкування, взаєморозуміння, потреба розмови, мови», наголошує С. Єрмоленко⁷. Звідси походять такі характерні для Шевченка «образи слова-творчості, спорідненого з кров'ю і сльозами», де висловлювання ототожнюються з актом творення⁸. Звідси випливає й те

особливе смислове насаження поетичного тексту, де «майже кожне поняття підноситься до рівня символу. Проте символ слова в Шевченка ніколи не відривається від конкретно-чуттєвої основи»⁹, так що начебто звичайні слова, зберігаючи своє поточне обігове значення, водночас накопичують специфічне для творів Т. Шевченка.

Концепція творчості засвідчена поетом в ідіомі – символі Муза, що належить до числа так званих гапаксів – рідкісних виразів. Власне, згадана назва міфічної істоти трапляється в присвяченому їй однойменному вірші «Муза», а її перифрастичне позначення «сестро Аполлона» вжито в поемі «Царі» (вступ та епілог). Крім того, вважається, що саме Музі присвячено останній вірш поета («Чи не покинуть нам, небого ...») – як зазначав Ю. Івакін, спростовуючи міркування Я. Полонського та М. Шагінян про наявність нібито конкретної особи – адресата¹⁰. Водночас рідкісність (як на загальнотвірному гапаксам) є чинником увиразнення значущості предмета: зазначений вірш¹¹, разом з віршами «Доля» та «Слава», утворює триптих, написаний 9 лютого 1858 року в Нижньому Новгороді. Про ту вагу, яку автор надавав цьому триптихові, свідчить наявність (окрім остаточного) трьох варіантів цієї поезії – перший записаний у «Щоденнику» того самого дня («после беспутно проведенной ночи»¹²); другий майже дослівно (за винятком лише двох, але вельми значущих розбіжностей) відтворений у додатку до надісланого М. М. Лазаревському листа від 22 лютого 1858 року (призначеному для М. С. Щепкіна)¹³; а третій – у листі до М. С. Щепкіна від 10 лютого 1859 року¹⁴. Зіставлення Музи поряд з такими категоріями, як слава та доля, унаочнює її місце в категоріальній системі поетичного мислення Т. Шевченка.

Тлумачення Музи саме як гапаксу – виразний контраст до творчості сучасників поета, зокрема, до такого близького йому письменника, як П. Куліш. На противагу Т. Шевченкові, у П. Куліша Муза – не лише одне з найуживаніших поетичних позначень: про його використання як загального – риторичного топосу – свідчить, зокрема, той факт, що в закросній ним праці

«История воссоединения Руси», як спеціально відзначив Є. Нахлік: «загальна кількість томів – дев'ять – зумовлена наявністю дев'ятох муз ...; за авторським задумом, кожна з них мала символічно одержати правдиву історичну основу для опіки над відповідною галуззю мистецтва чи науки»¹⁵. Більше того, алегорична система Муз у П. Куліша зосереджується навколо унікального у світовій поетичній думці образу «хутірної Музи», яка «в розлуці з рідним краєм ... Забутими себе піснями розважала»¹⁶.

Цілком інакше виглядає тлумачення Музи, а відтак – і розуміння поетичної творчості, у Т. Шевченка. Насамперед слід зазначити, що наявність чотирьох версій вірша надає цінні свідчення щодо самого процесу поетичного осмислення цього поняття. Зокрема, зміни в образній характеристиці дають змогу простежити його витоки та визначальні атрибути. Так, у щоденнику поет звертається до Музи: «*Ти в кайданах пишалася*»¹⁷. Мотив кайданів повторено також у листах до М. Лазаревського та М. Щепкіна, проте в остаточній версії його знято. Замість нього з попередніх рядків перенесено вислів «*ти сяла*», з якого усунуто однорідне дієслово «*ти не марніла*», а збережено істотну обставину «*в далекій неволі*». Зайвим видалося поетові дієслово «*марніти*» («*Не помарніла в чужині ...*» в листі до М. Щепкіна)¹⁸, очевидно, як несуттєве для характеристики образу, так само як і уточнення атрибутів «*кайданами*»: вистачило вказати на «*далеку неволю*», а відтак – дати підставу традиційно визначати поетову Музу як «невольничу». Відзначені редакційні деталі свідчать, що вихідний образ Музи для Т. Шевченка поставав з жіночої мартирології, що бере початок з античної Антигони, а сучасним взірцем можна було назвати Емілію Плятер – легендарну героїню повстання 1830 року, оспівану А. Міцкевичем.

Ще один істотний атрибут, що є у варіантах Щоденника та в обох листах, але відсутній в остаточній версії, пов'язаний з ушануванням Богородиці – Мадонни: «*Витаєш ти, мій херувим / Золотокрилий серафим*»¹⁹. Цей атрибут зазнає цікавої метаморфози: імена ангельського чину

усуваються, мабуть, як надто простолінійна характеристика, натомість збережено дієслово «*витати*» та епітет «*золотокрилий*», ужиті з новими деталями сенсу. Якщо в попередніх варіантах дієслово означає перебування як наявний факт, то в остаточній версії збережено лише те місце повторного вживання дієслова, де поет звертається до Музи з благанням: «*Вночі, / І вдень, і ввечері, і рано / Витай зо мною*»²⁰. Можна було б припустити, що йшлося про звичайне усунення двічі повтореного дієслова, проте ця стилістична коректура відсилає до того особливого сенсу, який поет надавав згаданому дієслову. Наприклад, уживання його в поемі «Невольник» («*Я буду витати / Коло тебе і за тебе / Господа благати*»²¹) засвідчує піднесене, сакральне значення, адже повтор такого слова в одній строфі знецінював би його сенс.

Прикметник «*золотокрилий*», вказує не лише на ангельські атрибути. У попередніх варіантах було вжито також епітет «*сизокрила*» поруч із порівнянням «*як пташечка*». В остаточній версії епітет усунено, а порівняння скорочено до метафори («*пташечкою вилетіла*»). Відтак орнітологічним образам надано більшої стислості, увиразнено їх символічне значення на противагу конкретизованим натуралістичним ознакам. Істотно, що прикметник «*золотокрилий*», розташований на місці «*сизокрилої*» у попередніх варіантах, упроваджує наступні (збережені в остаточній версії) рядки: «*Моя живущою водою / Душу окропила*»²². Це сполучення тим більше вражає, що того самого 1858 року було створено алегоричну поему С. Руданського «Цар Соловей», де подано такі самі вирази, але поза християнськими конотаціями для відтворення так званого Сарматського міфу, міцно збереженого традицією козацьких літописів і відтвореного, зокрема, у Г. Сковороди²³.

У С. Руданського діє «*царівна Злотокрила*», що мала чарівну силу: коли вона «*стріпнулася / Обома крилами*», то «*посипались, як порох, / Коні з козаками*» (частина 3, рядки 251–252)²⁴. Життєдайна сила, для викликання якої золотокрилій істоті досить «*окропити*» (у Т. Шевченка) або «*стрепенутися*» (у С. Руданського), по-

силається на згадані міфологічні уявлення про Сарматську добу та наслідки матриархату. Той факт, що Муза Т. Шевченка постає як «*золотокрила*» істота, наділена здатністю «*окропити душу*», стає точкою перетину християнських уявлень про ангельський чин з язичницькими переказами. Відтак маємо підставу виокремлювати в образі Музи не лише синкретизм християнських та античних уявлень, але й відтворення атрибутів української народної міфології з книжними легендами «сарматизму».

Про такий синкретизм свідчить і уточнення звертання до Музи в прикінцевих рядках: перед благанням «*положи / Свого ти сина в домовину*» поет у листі до М. Лазаревського пише «*Святая мати!*», тоді як у Щоденнику було «*Моя ти мати*»²⁵. Очевидно, виникла потреба позначити сакральність звернення, яке недвозначно вказує на Богородицю. У листі до М. Щепкіна цей намір особливо увиразнюється: «*... моя святая! / Не кинь мене*». Тут ужито типову молитовну формулу, відому, наприклад, з 51-го псалму (вірші 13–24 «*Не відкинь мене від Свого лиця й не бери Свого Духа Святого від мене*»). Мабуть, чутливість поета визначила міру достатності наведених у тексті сакральних атрибутів, тому в останній версії постає вислів «*Моя ти мамо!*», де це звертання набуває особливого тепла, інтимності, що сполучається з ознаками відомого образу Скорботної Божої Матері.

Таким чином, Муза тлумачиться у триптиху в ключі так званої маріології – вшанування Марії як матері Христа, торуючи шлях для створеної через півтора року поеми «Марія». Водночас за очевидними ознаками образу Мадонни особливо підкреслено аспекти мучеництва (спершу засвідчених атрибутами «кайданів»), мартирології, що знайшло розвиток саме в цій поемі. І нарешті, Муза постає як «*золотокрила*» істота народної міфології, що «*витає*» поряд з поетом і «*кропить*» його душу. Така синкретична єдність маріологічного, мартирологічного, міфологічного (сарматського) аспектів виявляється вже у зіставленні варіантів вірша і закарбовується у вжитій поетом атрибутиці.

Істотне значення мають також коректури, що стосуються окремих реалій. Замість

«смердячої» (у початкових варіантах) казарму охарактеризовано як «нечисту» – атрибутом з більш узагальненим значенням. Замість конкретизації місця свого перебування («В степу безлюднім, в чужині») у попередніх варіантах поет віддав перевагу емфатичному повтору («В степу, в далекому степу»). Місце заслання набуває загальних ознак мученицького усамітнення, відомого Т. Шевченкові з трактату знаного містика Т. Кемпійського «Про наслідування Христа»²⁶. У листі до М. Лазаревського у 35-му рядку поет написав «Учи нескверними устами», проте в останньому варіанті він відновив вихідний епітет «неложними»²⁷, сенс якого також більш узагальнений. У листі до М. Щепкіна був ще один «маріологічний» епітет – «непорочна» (13-й рядок «Ти непорочною сіяла» замість «Ти не марніла, ти сіяла» зі Щоденника)²⁸, який видався поетові надмірним.

Є спеціальні, неповторні атрибути Музи з триптиху – «пелена» і «сивий туман»: поряд з очевидними маріологічними конотаціями (омофор Богородиці) вони несуть символіку, що сягає міфологічної давнини. Те, що Муза поета «в пелену взяла / І геть у поле однесла», а також те, що саме «на могилі» вона «туманом сивим сповила» (ці рядки не зазнавали редакційних змін), є відтворенням ритуалів індоєвропейського походження: новонароджених клали на землю, що знаменувало їх зв'язок з предками, похованими в могилах (відомий давньоримський звичай). Більше того, хтонічні атрибути «поля» та «могили» наводять на думку про втілення в Музі ознак «Матері Землі» – тієї латинської *Tellus Mater*, яка уособлювала плідність природи і зближувалася з матір'ю Евридики Деметрою – Церерою як *Mater Dolorosa* – скорботна Мати²⁹. «Сивина» туману, хмар, випарів Землі як атрибутів її сили, перетинається з відомим обожнюванням цього феномена в християнстві: за Григорієм Нісським, до Мойсея Бог «говорив через хмару»³⁰. Отже, на зазначені аспекти ідіоми Музи – її ототожнення з Мадонною, з царівною сарматського матриархату, з мученицею – накладається ще й атрибутика індоєвропейської давнини, надзвичайно проникливо

відгадана поетом, атрибутика землі й туману, **хтонічних** (та небулярних) образів.

В інтертекстуальному аспекті особливо цікавим видається зіставлення такої характеристики Музи з поданою в останньому шевченковому вірші – «Чи не покинуть нам, небого...»³¹. Безпосереднім доказом того, що принаймні одним з адресатів звернення цього вірця інвокативної лірики (жанру звернень до адресата) є саме Муза, служитиме такий аргумент, як вживання імені «зоря»: «Походимо ж, моя зоре», іменує свого адресата поет у цьому зверненні, додаючи далі: «Твої сестри-зорі / Безвічній» сяятимуть з небосхилу. Саме так іменовано Музу в триптиху: «Гориш ти, зоренько моя...»³². Мотив споглядання зірок на нічному небосхилі як джерела творчого натхнення відсилає до містичної традиції, цілком зрозумілої для читача Томи Кемпійського, зокрема Т. Шевченка. Звичай такого споглядання, культивований афонськими ченцями, обґрунтовувався вченням про Фаворське Світло в ісихастській містиці. Муза постає в астральному, зоряному втіленні.

Водночас у вірші містяться атрибути, які, очевидно, можуть стосуватися особистого уявлення про Музу, що склалося в поета на схилі життя. Коли в триптиху, звертаючись до Музи, поет пише «мамо», то тут семантичне поле інтимності розширюється – «сестро», «дружино святая», «небого», «сусідонько убога». Привертає увагу вживання епітета «нескверне» (у вислові «нескверними устами / Помолимось Богу»): уже відзначалося, що під час редагування «Музи» з триптиха його було замінено на «неложне». Це свідчить про більшу інтимізацію образів в останньому вірші поета, чим зумовлюється і безпосередність у зверненні до Музи: «Тебе, мов кралю, посаджу»³³. Таке поводження передбачає близькість, навіть фамільярність стосунків: «посади-ти» у власній хаті «як кралю» особу (у даному разі – уособлену постать Музи) означає запросити її бути господинею в хаті, хазяйнувати в поетовій домівці. Тож фактично Т. Шевченко приходиться до того ж, чим завершується «Фавст» Й. Гете – до уславлення «вічної жіночості».

Фамільярність як аспект взаємин «Поет – Муза» вже досить чітко виявився в поемі «Царі», де Т. Шевченко слідує традиціям І. Котляревського в тлумаченні античних міфологічних постатей. До музи він звертається як до своєї спільниці – «*моя порадо*», повторивши цю форму в триптиху. Цікаво й те, що, називаючи її «*голубкою*», яка зуміла перебувати «*коло трону*»³⁴, поет ви-переджає образ Слави з триптиху, у якій хотів би «*пригорнутись / Під крилом*»³⁵. Навпаки, в останньому вірші Муза – «*моя доле*», а, як відомо, у системі поетичних категорій Т. Шевченка Доля і Слава, об'єднані в триптиху з Музою, складала антиномію. Таким чином, одне-єдине слово демонструє практично безмежне нарощування сенсів і граничну індивідуалізацію тлумачення, засвідчуючи концепцію поетичної творчості. Візіонерські тексти на кшталт екфразисів та гіпотипозисів постають як істотне, але вторинне тлумачення вербального потенціалу.

Віра поета в невичерпні можливості слова дає підстави звернутися до внутрішнього простору поетичних текстів, перш ніж вдаватися до їх візіонерських джерел. Відтак міжвидові взаємини (так звані синтез мистецтв) у творчості поета доцільно розглядати як похідні від взаємин між родовими різновидами текстів. Виходячи з іманентності поетичного тексту, Є. Нахлік спростовує відомі спроби витлумачення спадщини поета в міфологічному ключі міфотворчості, пояснюючи їхні прорахунки тим, що «своєрідність і суть шевченкового міфотворення треба шукати передовсім у його поезії, а не поза нею. Тексти можуть прояснити найбільше, позатекстові ж реалії та чинники – лише кинути додаткове світло»³⁶.

Саме такий підхід застосувала В. Смілянська, яка визначила, що в шевченковій поезії «інтерференція лірики й епосу виявляється завдяки взаємодії ліричних суб'єктів (голосів) з епічними нараційними інстанціями (типами)»³⁷, тобто через епічну організацію ліричного вислову. Аналіз епічних ознак в ліроепічних жанрах дав змогу виявити наявність «полярності персонажів без проміжних типів і без півтонів»³⁸, властивої епічним конфліктам, які позначають-

ся і в суто ліричних текстах. Створюється «понадсловесна віртуальна дійсність», де поет «піддає причинно-наслідковий ланцюг реальних подій (або «*дерево фабули*») певним змінам – грі зображальних планів»³⁹. Особливо проблемним у Шевченка виявляється так звана перспективізація викладу, тобто «система смислових позицій (точок зору, ракурсів зображення)»⁴⁰. Зокрема, коли розповідь ведеться від імені спостерігача – свідка, то в її поданні панує «зовнішня перспектива», тобто він «описує лише те, що може побачити», натомість «персонажеві-оповідачу ... властивий погляд зсередини – внутрішня психологічна, фразеологічна, часо – просторова позиція»⁴¹.

Отже у ліричних «голосах» віршованого тексту простежуються епічні «типи» викладу – описи, розповіді, роздуми, але ними міжжанрова взаємодія не обмежується. Особливо проблемна в Шевченка так звана локація слова – його віднесення до висловів тих чи інших осіб, звернення до тих чи інших адресатів, персоніфікація висловлювань, коли виникають, серед іншого, ефекти невластиво-прямого мовлення та, як наслідок, явища так званого псевдодіалогу (відомий приклад – поема «Відьма»). Інакше кажучи, тексти лірики демонструють не епічні, а суто драматичні властивості.

Зрештою, про сценічність лірико-епічних поем Шевченка свідчить театральна практика. Інсценізація «Гайдамаків» Л. Курбасом як питомо драматичного твору стала в історії українського театру однією з ключових подій ХХ ст., а на честь шевченківських днів (1920 р.) у Києві було театралізовано й цілу низку поем – «Іван Гус» («Єретик»), «Катерина», «Невольник»⁴². У творчій праці Л. Курбаса вже був досвід знахідки не лише «реальних символів містерії» в інсценізації «Великого льоху», але й ключів до сценічного прочитання ліричних мініатюр «в принципі колективної декламації» для вистави «Ліричні вірші», зокрема вірша «У неділеньку та ранесеньку»⁴³. Істотним є й те, що в «Гайдамаках» «Курбас повністю залишив сюжетну канву твору, розподілив текстовий матеріал між дійовими особами»⁴⁴. Особливо вагомою знахідкою режисера стала композиція «Десять слів

поета» на рядки питома ліричного змісту, вкладені ним в уста алегоричних персонажів. Декламація лірики різними голосами дала змогу модифікувати принцип коментування сценічних подій, започаткований ще античним хором. Інакше кажучи, вірші постають як готові драматичні твори, цілковито придатні для виконання.

Щоб з'ясувати джерела драматичних властивостей лірики Шевченка, слід указати на одну її особливість, яку згодом перейняла Леся Українка і використала саме в театральних жанрах. Йдеться про те, що в драматургії Лесі Українки немає жодного образу, який був би якщо не комічним, то принаймні мав би веселе й жартівливе забарвлення: на всьому лежить печатка неминучої загибелі, фатальної невблаганності, тому трагедія тут не лише запанувала, але й стала винятковим способом виразу думки. «Вражає відсутність комедії та гумористичних ефектів», підкреслив І. Качуровський⁴⁵.

Цей феномен було закладено ще Шевченком. Є. Нахлік відзначив «Шевченкову схильність сприймати і змальовувати дійсність часто в чорних тонах, та ще й згущувати темні барви, притім навіть тоді, коли для цього не було достатніх прямих підстав»⁴⁶. Наприклад, це дається взнаки навіть у хрестоматійному вірші «Якби ви знали, паничі», де, всупереч оповіді, «його брати не служили у війську, а сестри не наймитували; юнацькому коханню Тараса Оксані Коваленко насправді судилася доля щасливої заміжньої жінки, а не загубленої дівчини-покритки»⁴⁷. Звідси – істотний висновок про те, що поет «містифікує» предмет ліричної оповіді, а отже і теза про «гіперболізований трагізм» Шевченка⁴⁸. Гіперболізація трагедійності – це наслідок тієї трансформації, якої зазнав у творчості Шевченка протестантський дух романтизму з його неприйняттям дійсності: «характерний романтичний двосвіт недосяжної світлої мрії і пекельної дійсності» подано так, що довілля постає як «пекло уселюдське, світове»⁴⁹.

Інакше кажучи, бачення світу як пекла, а не лише як предмета критики, нехай і нещадної, лежить в основі ліричної картини

світу. Зазначимо, що ця інфернальна тематика співзвучна відомій тезі Михайлини Коцюбинської про дисгармонію як провідну ознаку поетичного світу Шевченка. Ця ж ознака властива також (нехай і в старанно прихованому вигляді) баченню світу Гоголем. «*Ти смієшся, а я плачу, / Великий мій друже*», писав Шевченко у вірші «Гоголю»⁵⁰, засвідчуючи усвідомлення свого покликання у творенні власне «гіперболізованого трагізму» тієї інфернальної дисгармонії, яку Гоголь зобразив за допомогою переважно комічних і сатиричних засобів. Вкажемо принаймні на один атрибут такої інфернальної реалії в творчості Гоголя: це – «*свинячі морди*», які ввижаються головному героєві у момент прозріння у фіналі «Ревізора». Проте саме «*свиняча морда*» виникає й у «Сорочинському ярмарку», коли розповідають про червону свитку як атрибут чортів, а пекло в «Запропащеній грамоті» взагалі населено саме такими істотами. Типово інфернальний гоголівський персонаж Басаврюк має відповідник у творчості Шевченка в постаті байстрюка Микити з «Титарівни», який, «*мов гадина*», переслідує свою жертву, блукає світом та «*дівчат дурить*»⁵¹. Спільний прообраз цих персонажів легко впізнати у міфологічній постаті Марка Пекельного – героя народних оповідань, але за цими окремими посталями – тотальна критика світоустрою, значно радикальніша від романтичного неприйняття дійсності. Уявлення про світ як пекло продовжує давню традицію, закарбовану у викривальних проповідях Івана Вишенського, у покутних лірницьких псалмах з їх народною есхатологією, однак для Шевченка інфернальне ество повсякдення й довілля було буттєвою очевидністю, і в цьому його принципова відмінність від байронізму, позначеного печаткою умоглядності. За хрестоматійним висловом, «...у раю / Я бачив пекло» (з автобіографічного «Якби ви знали, паничі...») ⁵², і це стосується цілого ліричного доробку, позначеного містифікованою дисгармонією.

Необхідно зазначити, що для висновку про містифікацію в ліриці Т. Шевченка були істотні підстави онтологічного характеру, закорінені в особливостях буття

поета, а не лише зумовлені текстуальною стратегією. Одну з цих підстав, пов'язану з іменем О. Елькана (1786–1868) – відомого співробітника спецслужб Росії за часів правління Миколая I, постійного відвідувача балів Енгельгардта та прообразу таких літературних персонажів, як Шпріх з «Маскараду» Лермонтова та Загорецький з роману «Горе з розуму» Грибоєдова – виявив В. Скуратівський, відзначивши «інтенсивну присутність Елькана в шевченковій біографії»⁵³. Якщо з цього факту зробити належні висновки, то стає зрозуміло, що разом зі звільненням з кріпацтва, що стало можливим за участю представників найвищої влади імперії, Шевченко автоматично потрапив (мабуть, з їхньої ж санкції) в неусипне поле зору поліції! Інакше кажучи, з кріпака він перетворився на піднаглядного в'язня, і вже на звороті папірця про звільнення миготіли літери майбутнього вироку про заслання. Інтуїція поета не помилилася, адже саме імператриця була єдиним негативним жіночим персонажем у його творах...

Містифікація, дисгармонія, гіперболізований трагізм, інфернальні мотиви – усе це мало дуже вагомий підстави для засвідчування ліричним текстом, зумовлюючи таку його властивість, специфічну для поетового індивідуального стилю, яку доцільно позначити терміном серйозність, широко вживаним в есеїстиці першої половини XIX ст. У Шевченковій ліриці чимало сарказму, гніву, сардонічної посмішки, але немає натяку на «грайливість» романтичної іронії, немає сліду салонних забав у дотепні жарти. З особливою наочністю таку серйозність засвідчено трактуванням еротичної теми в ліриці. «Ні двозначного еротичного підтексту, ... ані просто вільного, «розкутого» слова на цю дражливу тему не знайдемо» – зазначає Ю. Барабаш⁵⁴. Тут Шевченко послідовно виявляє себе як опонент естетичних поглядів І. Канта з його універсалізацією гри: виступивши проти кантіанства у поемі «І мертвим, і живим ...» (у сатиричних рядках «Нема ні пекла, ані раю, / Немає й Бога, тільки я!»)⁵⁵, поет спростовує гіпертрофію гри своїм поетичним доробком. З такої серйозності – своєрідності тлумачення ще однієї наскрізної теми – дитинства

та сирітства, що поруч зі звеличенням жінки становить істотну ознаку індивідуального творчого стилю. Парадокс тут виявляється в тому, що саме грайливість як неодмінний атрибут інфантильної тематики відсувається в зображенні дітей за межі тексту. Уже відзначена «щемливість» образів дітей у дусі Мурільйо, коли вони зображені насамперед як сироти, не меншою мірою, ніж уникання еротики, засвідчує серйозність як домінуючу ознаку лірики.

Водночас така серйозність має в Шевченка свої суворо регламентовані межі: це – властивість виключно поезії. Уже в прозі, не кажучи про листи та щоденник, Шевченко широко демонструє гумор й іронію, яких немає у віршованих рядках, де комічне обмежується саркастичними інвективами. Та водночас грайливість, двозначність старанно винесено «за лаштунки» поезії, приховано, подано як те, що відсутнє і перебуває в іншому статусі. Фривольність, поблажливий скепсис, релятивізм світосприйняття в поезії відсутні, хоча інші жанри словесності їх демонструють досить широко. Поезія тлумачиться як терен сакрального слова, винятково серйозного, де уникають жартів та гри. Відтак передбачається поділ реалій на те, що подається на кону, та те, що ховається за лаштунками, тобто створюється типова сценічна ситуація. За межами поезії поет бавиться й демонструє грайливість, гострослів'я, дотеп, та тільки-но рядок стає віршованим – усі ігри зі словами припиняються. Це означає, що поезія постає як своєрідна маска, а образ автора має значення провідної акторської ролі в такому своєрідному віршовому театрі. Зауважена Є. Нахлікком містифікація може бути витлумачена як цілеспрямована акторська гра самого поета – гра, у якій сцена поезії не відмежована від життя поета, гра, де образ автора та інші іпостасі залюбки виконуються як акторські ролі, одягаються як сценічні шати.

Зрештою, те, що Шевченко полюбляв хизуватися акторською маскою і вдаватися до «мороки» можливого читача, засвідчено навіть рядками його щоденника, де він, наприклад, демонструє «певне лукавство», пишучи про свої археологічні пристрасті:

«... глупая привязанность к безмолвным, ничего не говорящим курганам»⁵⁶. Ще одним свідченням такої акторської гри є відомий епізод з автобіографії Шевченка, де він докладно описує свій дитячий вчинок: «... когда спартанец-учитель со своим другом Ионою Лымарем были мертвецки пьяны, школяр-попыхач, без зазрения совести обнажив задняя своего наставника и благодетеля, всыпал ему»⁵⁷. Це – відверта ремінісценція відомого місця з Біблії (Буття, 9, 20–22). Звідси бере родовід образ автора – удавано «невдячної» людини, а насправді – бунтівника проти «основ суспільності», що демонстративно кидає виклик «князям світу сього». Зовні тут постає начебто нова версія байронізму, але принципова відмінність у тому, що поет свідомо обирає позицію найбільшого приниження. Так само, як голландські повстанці XVI ст. прийняли лайливе прізвисько «гез», що дослівно означало «жебрак» або «лайдак», Шевченко стає на боці тих, для кого в пишного панства (зображеного, наприклад, у «Гайдамаках») не знаходиться іншого звернення, як «хам». Та *miseria res sacra est* (бідність – свята справа): саме упосліджені і гнані матимуть царство небесне, як вчили народні вірування, і Шевченко стає на боці народу. Це – стратегія поведінки, що дозволяє взяти на себе тягар гріхів цілого світу, стати його рятівником.

Одним з аспектів такої маски поета стало обрання самотності як особливої позиції, що наклало печатку на увесь його поетичний стиль. Витоки цієї наскрізної ідеї дослідники творчості Шевченка вбачали в мотивах сирітства, у романтичному самотництві⁵⁸. Можна згадати й класика барокової літератури іспанця Ґонґору – творця монументального поетичного циклу «Самітництво». Та значно переконливішим є джерело, незалежне від романтичної стилістики – віршовані підписи до народної картини «козак Мамай». Ці вірші – відчайдушна сповідь людини, що стала на прохання зі своєю долею і кожної миті готова боротися до останніх справ життя. Саме в постаті Мамай – сироти загадкового походження, про якого «не вгадаєш, відкіль родом», та якого «нікому буде поховати»⁵⁹ – слід вбачати прообраз

життєвого і поетичного амплуа образу автора, перевтіленого через вимушене усамітнення Шевченка. Гранична ситуація Мамай унаочнює універсальне становище кожної людини, що народжується й помирає поодиноці, а тому повинна мати відвагу взяти особисту відповідальність за власний життєвий чин. Саме цей екзистенційний мотив, наскрізний для українського «низового», фольклоризованого бароко, перейняв поет.

Надзвичайно виразно мотив самотності як сирітства постає у вірші 1841 року «Вітер з гаєм розмовляє», проте, на відміну від фольклорної традиції, тут лаконічно й вищеплено подано типово урбаністичний мотив загубленості та розгубленості серед хвиль життєвого моря: «... потім спитай, де сирота – / Не чув і не бачив»⁶⁰. І посутньо сповідальним кредо самотництва може вважатися вже згаданий останній вірш поета, побудований як барокова розмова душі з тілом (у даному разі – поета й Музи), тобто як внутрішній монолог – так звана солілоква. Інакше кажучи, для ліричного звернення тут ужито драматичну форму. Трагізм вірша посилюється тим, що такий діалог стає насправді розмовою поета наодинці лише з собою: Муза – це образ, який створив голос поетової душі. Мотив мандрівки на той світ, відомий, наприклад, з «Енеїди», тут обертається переселенням у замогильне коло: поет, сподіваючись, «як буду здужать», опинитися «в гаю – предвічному гаю», усвідомлює, що там знаходиться те саме, що й «над Стіксом, у раю», тому «садочок / Кругом хатини»⁶¹ окреслюється як райський сад, як потойбіччя життя. На цьому ж світі «мишам на снідання» призначається проза та епопея – на протизвагу ліричному обдаруванню, що живе, «поки огонь не захолонув»⁶², визначаючи доцільність самого життя. Проте на самотність приречений не лише поет: навіть «п'янький сотник» – герой однойменної поеми, що «розігнав дітей по світу», також позначений печаткою трагедії Мамай, бо ж «на старість одуріє / І все занегаїть»⁶³. В останніх справах кожна людина неминуче постає наодинці з невблаганною обмеженістю власного існування. Самотність постає як усезагальний закон інфернального світу, і виводиться з

загальної ідеї мартирології – мучеництва, несіння свого хреста. Зазнаючи такого мартирологічного випробування, кожна людина опиняється перед необхідністю рефлексії, як наслідку усамітнення. Наодинці з собою людина постає в ситуації, якій більше як через півстоліття В. Винниченко дасть назву «чесність з собою». Психологічні відкриття екзистенціалізму ХХ ст. вже у творчості Шевченка стають прозорінням, що пронизує цілий творчий доробок.

З мотивом самотності пов'язано таку дискусійну проблему, як ставлення Шевченка до фольклору. Прибічником міфу про «народництво» поета був К. Чуковський (так само, як П. Куліш), який зіставляв його тексти з записами М. Максимовича, але вже Ф. Колесса спростував методику такої «наївної» фольклористики, констатувавши стосовно віршів Шевченка: «переважна їх частина не має нічого спільного з народними піснями й думами»⁶⁴. Ю. Барабаш обережно вказав на невідповідність поточних уявлень про «фольклоризм» Шевченка реальному змістові його творів та оцінці історичних подій⁶⁵. Однак найвагоміші аргументи проти народництва містять тексти самого поета, насамперед, той сенс, який надається іменнику «люди» (за поетовим написанням – «люде»).

В ідіолекті поета «люде» – це загальник, топос, який є своєрідним антонімом до вже розглянутого рідкісного вислову – гапаксу Музи. Саме «люде» постають як синонім собачої зграї, як носії заздрощів і себелюбства. Саме «люде» цькують Катерину разом зі звичайними собаками. Навіть «люде добрі і розумні» у «Відьмі» «всетаки покриткою» іменують нещасну й добру жінку, яка їх же «научала, / Болящих лічила»⁶⁶. «Дрібніють люде на землі – / Ростуть і висяються царі»⁶⁷ – такий висновок завершує «Саула» з його однозначним осудом рабської покори. «Дурні та горді ми люди» – так починається вірш, написаний у 1849 році в Кос-Аралі, а джерело дурості – «деспоти, такі царі»⁶⁸, які існують за мовчазної згоди цих «людей», що задоволені своїм становищем рабів. Цей осуд стосується тієї людської зграї, яка по боці сильних світу цього: у вступі до

поєми «Царі», де розвінчується міф про Володимира, поет пише про свій намір – «вінценосну громаду / Покажем спереду і ззаду / Незрячим людям»⁶⁹. Отже, люд потребує проводиря, наче сліпець. Власне, постать самотнього кобзаря, незрячого зовні, проте наділеного внутрішнім баченням, утілює образ мученика, месії, героя, що здатен власною жертвовністю відкрити «незрячим людям» справжню суть речей, а тому становить необхідну умову для перетворення зграї людей на людей, гідних свого імені. Послання, покликання героїчної особистості, а не юрба «дурних та гордих» – от що визначає людську гідність. Мартирологічна поетова Муза (а не «люде» самі по собі) є першоджерелом гуманізму і визначає право на людське буття. Без духовного осяяння станеться те, що описано у вірші «Мені здається, я не знаю» (1850), де буддійські мотиви метемпсихозу та біблійні притчі були фундаментально переконливі: «А люде справді не вмирають, / А перелізе ще живе / В свиню абощо та й живе, / Купається собі в калюжі»⁷⁰. За такого трактування поняття «люде» годі говорити про фольклоризм: радше йтиметься про розвінчування Шевченком романтичних народницьких ілюзій.

Нарешті, такі обмеження фольклоризму в творчості Шевченка дають підставу для аналізу своєрідності тлумачення проблеми **фаталізму** поетом. Ключове значення для розуміння природи «серйозності» лірики як антитези «грайливості» та ризику висловів має лише нещодавно досліджена Є. Нахлік роль уявлення про долю та концепції фаталізму в творчості Шевченка, що визначає «психологію фортуного мислення»⁷¹. Постаючи як фортуна, а не фатальна приреченість, доля сприймається як та, що «випала, а не була наперед визначена»⁷². Тут виявляється принципова відмінність зокрема від того квієтизму, який репрезентував Г. Сковорода. Зазначивши, що припущення про обізнаність Шевченка з текстами Сковороди не підтверджено, Ю. Барабаш водночас вказує, що «проблема спадкоємства між Шевченком і Сковородою ... потребує ретельного аналізу»⁷³. Одним з питань може бути порів-

няльний аналіз версій фаталізму в обох мислителів. Альтернатива ортодоксальному фаталізму в концепції фортуни призводить до того, що «... у Шевченковій поезії трапляються пророцтва, віщування, ворожіння, а не гадання»⁷⁴.

Відмова від гадання та непевності простору гри з її ризиком визначає передумови для розвитку серйозності поезії. Це накладає відбиток не лише на обмеження вияву комізму, але й на трагічний модус вислову: Шевченко продовжує давню традицію плачів, оспівування мучеництва, мартирологів, що стає провідною для його «гіперболізованого трагізму». У поетовому тлумаченні долі – витоки «серйозного» покликання поетичного слова як заклинання або віщування, як вироку та навіювання: на нього покладено надто важливу місію, щоб можна було вдатися до грайливої забави з ним. Так витлумачена серйозність постає як прагнення звільнитися від іманентної багатозначності слова, що приховує істину, досягти того, що «розпадеться луда / На очах» («І мертвим, і живим ...»)⁷⁵.

Зазначене добре узгоджується з відомими особливостями гуманізму Шевченка, зокрема з детально висвітленими Дм. Чижевським прагненнями до «очищення релігії», до «досягнення безпосереднього, неопосередкованого зв'язку кожної людини з Богом»⁷⁶. Зокрема, поема «Марія» дає підстави для зіставлення з «Життям Ісуса» Д. Штрауса, тим більше, що «на своєму життєвому шляху Шевченко не раз зустрічав ім'я Штрауса», а відтак – «утвердився в думці зобразити життя Марії та Ісуса в простих людських рисах»⁷⁷. Своєрідність шевченкового вирішення проблеми фаталізму суголосне релігійним пошукам його часу. Ключова ланка тут – категорія покликання, посланництва, місії, що покладена на митця як свідка буття – «шпигуна Бога» за висловом С. Кіркегора.

Досліджуючи аналогії в драматургії Лесі Українки, можна констатувати так званий бальзаківський парадокс⁷⁸: персонажі-антагоністи в її драмах промовляють значно переконливіше, виглядають духовно життєздатнішими від кволих і розгублених протагоністів. У Шевченка образ автора,

ліричний герой, уявний адресат подано як відповідні ролі, що постають як театральні маски, а відтак – виникають підстави для виявлення «бальзаківського парадоксу». По суті, першоджерело цього парадоксу становить бароковий образ світу як театру, а ліричний вислів постає як одна з реплік у цій всесвітній драмі. Постаті, які виступають у ліриці, мають голоси, відтворені на всесвітньому кону, звідки походять їх сценічні властивості, тому фортуна виявляється для поета режисером загальної сценічної гри, з якою перетинається життя. Сценічна мімікрія визначає також текстуальну стратегію поетичних текстів, для якої приймається дискурс серйозності. Ліричні твори постають як репліки в загальному сценарії світового театру, а звідси – їх драматургічні властивості та придатність до інсценізації.

Драматизм великих ліроепічних поем ґрунтується насамперед на поетиці балади. Світ балади завжди був джерелом розвитку драматургії і в Шевченка балади виростають до масштабів маленьких драм. Досить порівняти «Причинну», якою відкривається «Кобзар», з «Молодицею» Л. Боровиковського (1828), що вважається першою романтичною баладою в українській літературі. В обох творах описано одну подію – смерть дівчини, яка не дочекалася повернення коханого, на тлі розбурханої природи. Рефрен у Л. Боровиковського – «*Ватагами ходили хмари / Між ними молодик блукав / Вітри в очеретах бурхали / І Псьол стогнав і клекотає*»⁷⁹ – зображає романтичний пейзаж, значно рельєфніший у шевченкових рядках «*Рече та стогне...*». Ще більша відмінність полягає в драматургії – у розгорнутому конфлікті, характеристиці персонажів. Іншим, поряд з баладами, джерелом драматизму є містерія, що дає підстави для безпосередніх паралелей з творчістю А. Міцкевича, якому належить франкомовна драма «Барські конфедерати» (1836, надрукована 1867 р., перекладена польською мовою на початку ХХ ст. Я. Каспровічем), тому інсценізація «Гайдамаків» Л. Курбасом була суголосною вже наявному досвіду тлумачення теми і може в часовій ретроспективі розглядатися як своєрідна полемічна відповідь.

У шевченкових поемах з виразно історичним спрямуванням йдеться про містеріальне тлумачення історії («Кавказ», «Єретик»), тож за ознаками історичної драми постає ритуалізація подій і вчинків, які переносяться в уявний містеріальний простір кону. Така тенденція також відповідала духу часу, зокрема творчим тенденціям, засвідченим «Дзядами» А. Міцкевича (якому Шевченко передав примірник «Кавказу»⁸⁰).

Та поряд з баладами і містеріями варто вказати й на сценічні можливості лірики, відкриті Л. Курбасом у його «Десяти словах поета» з інсценізації «Гайдамаків». Ліричні мініатюри для Шевченка поставали як потенційні репліки драми – принаймні, тієї драми, що зветься життям. Зрештою, жанри барокової декламації, адресованої певній особі, або сценічної мініатюри – так званого прислів'я, у якому ілюструються інакомовлення сентенції – можуть відповідати драматичній характеристиці багатьох ліричних висловлювань, їх покликанню до виконання на театральному кону. Ліричний твір постає як притча, парабола, що передбачає інсценізацію. Особливо типові такі місткі за змістом мініатюри для періоду заслання. Прикладом сценічного «прислів'я» може бути вірш «На великдень, на соломі» (1849), де в двадцяти рядках подано фактично одноактну драму: діти хваляться святковими подарунками, а завершується це пронизливим афористичним висловом: «А я в попа обідала / – Сирітка сказала»⁸¹. Ще частіше мініатюри, особливо вірші періоду заслання, написані за вимушених умов за ознаками жанру фрагментів романтичної афористики, мають риси реплік незавершеної драматичної сцени. У вірші «Один у другого питаєм» (1847) у дванадцяти рядках шість питань, що постають як голоси персонажів у дискусії про сенс життя: «Нащо живем? Чого бажаєм?»⁸². За кілька десятиліть до відомого монологу Великого Інквізитора з «Братів Карамазових» Ф. Достоєвського, що вважається зразком «поліфонічної» прози з ознаками сценічної дискусії, Т. Шевченко в мініатюрі «Не гріє сонце на чужині» (1847), побудованій як монологічна репліка, адресована «добрим людям», висловлює тезу

про перевертання сенсу в інфернальному світі відчуження: «Тойді повісили Христа, / Й тепер не втік би син Марії!»⁸³. Підставу для тлумачення ліричних текстів як реплік дає насамперед така характеристика мовленого слова, як уже згадана локація – зокрема його адресація уявному співбесідникові. Під цим оглядом такими репліками є підстави вважати вірші з циклу «В казематі», присвяченого саме «союзникам». Такі ознаки реплік мають чимало мініатюр останніх років, де виявляються риси внутрішніх монологів, як у вірші «І тут, і всюди – скрізь погано», де вміщено репліки розмови Душі з Волею. У ракурсі саме локації слова і насамперед його адресації, тобто суто сценічних властивостей, ліричні тексти містять чимало таємниць.

Можна констатувати, що драматургічні властивості лірики Шевченка, які виявляються в інсценізації, досі не досліджені. Коли до ліроепічних творів дослідники застосовують категорії епіки та характеристики оповідного стилю, то взаєминам лірики і драми в Шевченка ще не надавали належної уваги. Водночас особливості текстуальної стратегії поета – специфічний фаталізм, мартирологія усамітнення, інфернальна дисгармонія тощо – зумовлюють провідну роль сценічної мімікрії як визначника ліричного вислову. Специфічна серйозність шевченкової лірики є результатом свідомого вибору своєї місії як програвання ролі у світовому театрі. Драматургічні властивості містять ключ до розуміння ліричних мініатюр, трактованих як сценічні жанри – притчі, «прислів'я», внутрішні монологи, відтак перспективним завданням шевченкознавства слід уважати дослідження взаємин лірики й драми.

¹ Генералюк Л. Універсалізм Шевченка. Взаємодія літератури і мистецтва. – К. : Наукова думка, 2008. – С. 251.

² Там само. – С. 289.

³ Там само. – С. 321–322.

⁴ Там само. – С. 340.

⁵ Там само. – С. 351.

⁶ Там само. – С. 347.

⁷ Ермоленко С. Нариси з української словесності (стилістика та культура мови). – К. : Довіра, 1999. – С. 147.

⁸ Там само. – С. 149.

⁹ Там само. – С. 153.

КОНТЕКСТ

- ¹⁰ Івакін Ю. О. Коментар до «Кобзаря» Шевченка. Поезії 1847–1861 рр. – К., 1968. – С.402.
- ¹¹ Подається за виданням: *Шевченко Т.* Твори : у 5 т. – К. : Дніпро, 1978. – Т. 2. – С. 252.
- ¹² *Шевченко Т.* Твори : у 5 т. – К. : Дніпро, 1979. – Т. 5. – С. 189–190.
- ¹³ Там само. – С. 416–417.
- ¹⁴ Там само. – С. 408–409.
- ¹⁵ *Нахлік Є.* Пантелеймон Куліш. Особистість, письменник, мислитель. Наукова монографія : у 2 т. – К. : Український письменник, 2007. – Т. 2. Світогляд і творчість Пантелеймона Куліша. – С. 67.
- ¹⁶ *Нахлік Є.* Пантелеймон Куліш. Особистість, письменник, мислитель. Наукова монографія : у 2 т. – К. : Український письменник, 2007. – Т. 1. Життя Пантелеймона Куліша. Наукова біографія. – С. 390.
- ¹⁷ *Шевченко Т.* Твори : у 5 т. – Т. 5. – С. 189.
- ¹⁸ Там само. – С. 408.
- ¹⁹ Там само. – С. 190.
- ²⁰ *Шевченко Т.* Твори : у 5 т. – Т. 2. – С. 252.
- ²¹ *Шевченко Т.* Твори : у 5 т. – К. : Дніпро, 1978. – Т. 1. – С. 263.
- ²² *Шевченко Т.* Твори : у 5 т. – Т. 2. – С. 252.
- ²³ *Юдкін-Ріпун І.* Герметичний дискурс Григорія Сковороди // Студії мистецтвознавчі. – 2010. – Чис. 2. – С. 17–19.
- ²⁴ *Руданський С.* Твори : в 3 т. – К. : Наукова думка, 1973. – Т. 2. – С. 161.
- ²⁵ *Шевченко Т.* Твори : у 5 т. – Т. 5. – С. 417, 190.
- ²⁶ *Барабаш Ю.* Вибрані студії. Сковорода. Гоголь Шевченко. – К. : Києво-Могилянська академія, 2007. – С. 565.
- ²⁷ *Шевченко Т.* Твори : у 5 т. – Т. 5. – С. 417, 190.
- ²⁸ Там само. – С. 408, 189.
- ²⁹ *Штаерман Е. М.* Социальные основы религии древнего Рима. – М. : Изд. Московского университета, 1987. – С. 57, 86.
- ³⁰ *Шпідлік Т.* Духовність християнського сходу. – Л. : Львівська Богословська Академія, 1999. – (Посібники з богослов'я. № 5). – С. 266.
- ³¹ *Шевченко Т.* Твори : у 5 т. – Т. 2. – С. 327–328.
- ³² Там само. – С. 252.
- ³³ Там само. – С. 328.
- ³⁴ Там само. – С. 81.
- ³⁵ Там само. – С. 253.
- ³⁶ *Нахлік Є.* Міфотворець чи міфомедіум? // Слово і час. – 2002. – № 3. – С. 8.
- ³⁷ *Смілянська В.* Композиція ліро-епічних творів Шевченка // Слово і час. – 2008. – № 3. – С. 33.
- ³⁸ Там само. – С. 34.
- ³⁹ Там само. – С. 35.
- ⁴⁰ Там само.
- ⁴¹ Там само. – С. 36.
- ⁴² *Довбищенко Г. В., Лабінський М. Г.* Поема народного гніву. До 50-річчя сценічного втілення «Гайдамаків» Т. Шевченка. – К. : Мистецтво, 1972. – С. 6.
- ⁴³ Там само. – С. 16–17.
- ⁴⁴ Там само. – С. 22.
- ⁴⁵ *Качуровський І.* Променисті силуети. – К. : Києво-Могилянська академія, 2008. – С.70.
- ⁴⁶ *Нахлік Є.* «Філософія трагізму»: топос каяття та екзистенційні запитання романтиків // Слово і час. – 2003. – № 7. – С. 7.
- ⁴⁷ Там само.
- ⁴⁸ Там само. – С. 8.
- ⁴⁹ Там само. – С. 7.
- ⁵⁰ *Шевченко Т.* Твори : у 5 т. – Т. 1. – С. 249.
- ⁵¹ *Шевченко Т.* Твори : у 5 т. – Т. 2. – С. 88–89.
- ⁵² Там само. – С. 220.
- ⁵³ *Скुरатівський В.* До петербурзьких контекстів молодого Шевченка / Науковий вісник Київського національного університету театру, кіно і телебачення ім. І. К. Карпенка-Карого. – К. : ЕКМО, 2008. – Вип. 2–3. – С. 179.
- ⁵⁴ *Барабаш Ю.* Любов / Теми і мотиви поезії Тараса Шевченка. – К. : Наукова думка, 2008. – С. 189.
- ⁵⁵ *Шевченко Т.* Твори : у 5 т. – Т. 1. – С. 302.
- ⁵⁶ *Генералюк Л.* Універсалізм Шевченка. – С. 21.
- ⁵⁷ *Шевченко Т.* Твори : у 5 т. – Т. 5. – С. 5.
- ⁵⁸ *Барабаш Ю.* Самотність (самота, самотина) / Теми і мотиви поезії Тараса Шевченка. – К. : Наукова думка, 2008. – С. 237.
- ⁵⁹ Подається за В. Перетцом. Цит.: *Юдкін І.* Формування визначників української культури. – К. : Інститут культурології АМУ, 2008. – С. 60.
- ⁶⁰ *Шевченко Т.* Твори : у 5 т. – Т. 1. – С. 154.
- ⁶¹ Там само.
- ⁶² *Шевченко Т.* Твори : у 5 т. – Т. 2. – С. 327–328.
- ⁶³ Там само. – С. 178.
- ⁶⁴ *Колесса Ф.* Студії над поетичною творчістю Т. Шевченка / Колесса Ф. Фольклористичні праці. – К. : Наукова думка, 1970. – С. 173.
- ⁶⁵ *Барабаш Ю.* Вибрані студії – С. 565.
- ⁶⁶ *Шевченко Т.* Твори : у 5 т. – Т. 1. – С. 342–343.
- ⁶⁷ *Шевченко Т.* Твори : у 5 т. – Т. 2. – С. 313.
- ⁶⁸ Там само. – С. 198.
- ⁶⁹ Там само. – С. 76.
- ⁷⁰ Там само. – С. 218.
- ⁷¹ *Нахлік Є.* Доля / Теми і мотиви поезії Тараса Шевченка. – К. : Наукова думка, 2008. – С. 168.
- ⁷² Там само. – С. 171.
- ⁷³ *Барабаш Ю.* Вибрані студії. – С. 182.
- ⁷⁴ *Нахлік Є.* Доля... – С. 180.
- ⁷⁵ *Шевченко Т.* Твори : у 5 т. – Т. 1. – С. 305.
- ⁷⁶ *Чижевський Дм.* Шевченко і Давид Штраус / *Чижевський Дм.* Філософські твори : у 4 т. – К. : Смолоскип, 2005 – Т. 2. – С. 182.
- ⁷⁷ Там само. – С. 185.
- ⁷⁸ О. де Бальзак, як відомо, був прихильником легітимізму, водночас розвінчуючи його в своїх творах, звідки виводиться назва відповідного парадоксу.
- ⁷⁹ Українські поети-романтики 20–40-х рр. XIX ст. – К. : Дніпро, 1968. – С. 69.
- ⁸⁰ *Кирилюк Є. П.* Т. Г. Шевченко. Життя і творчість. – К. : Держлітвидав, 1959. – С. 209; *Генералюк Л.* Універсалізм Шевченка. Взаємодія літератури і мистецтва. – С. 251.
- ⁸¹ *Шевченко Т.* Твори : у 5 т. – Т. 2. – С. 193.
- ⁸² Там само. – С. 45.
- ⁸³ Там само. – С. 34.

РЕЗЮМЕ / SUMMARY

Драматургічні властивості ліричних текстів Т. Шевченка, відкриті, зокрема, в інсценізаціях Л. Курбаса, є результатом обраної поетом текстуальної стратегії сценічної мімікрії. Основні ознаки цієї стратегії визначають інфернальна дисгармонія картини світу, специфічний фаталізм, мартиролог усамітнення, якими зумовлена серйозність ліричного висловлювання. Поруч з дослідженими епічними властивостями лірики виявляються драматургічні ознаки віршових мініатюр, трактованих як репліки в уявних діалогах або дискусіях. Вагомий чинник дослідження цих ознак становить локація слова, зокрема його адресація уявним партнерам діалогу.

Ключові слова: мімікрія, інсценізація, мартирологія, фаталізм, фемінізм, інфантильність, серйозність, локація, адресація.

The dramatic peculiarities of Shevchenko's lyric verses, discovered in particular in L. Kurbas' screenings, are the result of the textual strategy of scenic mimicry chosen by the poet. The chief features of this strategy are determined with the infernal disharmony of a world's mapping, specific fatalism, the martyrdom of solitude that provoke particular seriousness of a lyric utterance. Together with the known epic properties of the lyrics one detects the dramatic features of the lyric miniatures that are represented as the replicas of imaginary dialogues or discussions. An important side of the researches of such features is a word's location, in particular its address as to the imaginary dialogue's partners.

Keywords: mimicry, screening, martyrdom, fatalism, feminism, infantilism, seriousness, location, address

Драматургические свойства лирических текстов Т. Шевченко, открытые, в частности, инсценировками Л. Курбаса, являются результатом избранной поэтом текстуальной стратегии сценической мимикрии. Основные признаки этой стратегии определяют инфернальная дисгармония картины мира, специфический фатализм и мартирология одиночества, которыми обусловлена серьезность лирического высказывания. Наряду с изученными эпическими свойствами лирики обнаруживаются драматургические признаки лирических миниатюр, представленных как реплики в воображаемых диалогах или дискуссиях. Весомым фактором исследования этих признаков является локация слова, в частности, его адресация воображаемым партнерам диалога.

Ключевые слова: мимикрия, инсценировка, мартирология, фатализм, феминизм, инфантильность, серьезность, локация, адресация.

УДК 930.271(477.44)

ДО ПИТАННЯ АТРИБУЦІЇ БУШАНСЬКОГО НАСКЕЛЬНОГО РЕЛЬЄФУ (АНАЛІЗ ОБРАМЛЕНОЇ ТАБЛИЦІ З НАПИСОМ) (5)*

Ростислав Забашта

Статтю присвячено фактографічному аналізу та реконструкції напису, викарбуваного на таблиці Бушанського наскельного рельєфу.

Ключові слова: букви (літери), епіграфіка, курсив, латинський/-а шрифт (латиниця) і мова, лінії-врізи (карби), напис (інскрипція), Онуфрій Великий, палеографія, польська мова, святий.

The article is dedicated to factographical analysis, reconstruction and historic and cultural definition of an inscription carved upon a plate of the Busha's rock relief.

Keywords: letters, epigraphics, italics, Latin script and language, lined notches, inscription, Onuphrius the Great, paleography, Polish language, saint.

Розміри робочої площини інскрипційної таблиці – 21,7 (лівий край) – 22 (правий край) см x 29,7 (верхній край) – 29,5 (нижній край) см. Напис було виконано технікою риткування (вирізування). Товщина ліній-врізів (ліній-ритів / -карбів) усіх уцілілих (повністю чи частково) літер (графем) сягала, судячи за світлиною 1883 р. і беручи за основу розміри доступної для обмірів на естампажі першої заголовної літери **О**- останнього рядка¹, приблизно від 0,2 см до 0,4 см². Глибина врізів, зважаючи на показники зазначеної букви, дорівнювала приблизно 0,14–0,2 см (іл. 1). Усі, достатньо виразні, рукотворні ліній-карби, що відтворювали літери (принаймні переважна більшість їх), розміщені в трьох рядках (стрічках тексту)³. А втім, через поганий стан збереженості напису вже на момент першого наукового обстеження і фотофіксації рельєфу в 1883 р., не

можна відкинути ймовірності існування в минулому окремих знаків (одного, двох), що розміщувалися, як виносні, над першим видимим рядком, утворюючи таким чином додатковий рівень напису (іл. 2).

Опис ліній-карбів, розпізнання (ідентифікацію) окремих знаків письма, розшифровку окремих слів та цілого тексту доцільно розпочати зі знаків другого й третього рядків, що краще збереглися на кінець XIX ст. і порівняно виразніше проглядаються на світліні 1883 р., а відповідно, є значно придатнішими для ідентифікації та палеографічного (епіграфічного) тлумачення.

Другий рядок на зазначеній світліні (іл. 2: б) починається (зважаючи, принаймні, на найвиразніші карби) з хвилястої ліній-врізу, в якій безпомилково вгадується літера **S**- (6,4 см x 4,5 см)⁴. Вона помітно нахилена вправо і її верхня дуга-закрут майже вдвічі менша від нижньої. Верхня дуга при кінці поступово потовщується і завершується майже вертикальним (ледь нахиленим уліво) висотою 1,4 см клинцем. Слід також зазначити, що з лівого боку названого знака, трохи вище його умовної середини, виднілася відносно коротка скісна риска (2,2 см), яка нижнім кінцем

* Продовження статті. Попередні частини див.: Студії мистецтвознавчі. – 2003. – Чис. 3. – С. 62–69; 2004. – Чис. 3 (7). – С. 21–41; 2005. – Чис. 1 (9). – С. 29–48; 2009. – Чис. 1 (25). – С. 17–24. Автор висловлює щире вдячність проф. Тетяні Черниш за консультацію з питань граматики польської мови, пп. Олегові Кошовому та В'ячеславу Жигуну за консультації і допомогу в підготовці статті до друку.

майже впритул наближена до нього, а над нижнім його завитком – ледь примітна гачкоподібна дужка (~ 2,8 см x 1,9 см). Упевнено говорити про ризку як про окрему графічну позначку чи невід’ємну частину якоїсь букви, скажімо тієї-таки **S**-, немає достатніх підстав. Існують певні сумніви і щодо рукотворності дужки (не виключено, що наразі маємо справу лише з невеликим природним пошкодженням і своєрідною грою світла). Однак на фактографічному етапі дослідження нехтувати цими карбами (беззастережно вважаючи ризку пізнішою випадковою зарубкою-пошкодженням, а дужку – питомо природним утворенням [тріщиною?]) також, гадається, було б необачно з огляду на достатню візуальну виразність їх на світлині 1883 р., а головне – на цілком визначене композиційне розміщення їх відносно рисунка названої заголовної літери. Стосовно належності останньої до певної писемної традиції (латинської, грецької чи кириличної⁵), то відповідь на це питання дають спостереження над формами наступних графем рядка.

Праворуч від великої **S**- на відстані 1,2 см⁶ виднілися поспіль три значно менші за висотою (2,9 см – 1,7 см – 2,8 см) сторчові ризки, викарбувані під різними гострими кутами нахилу відносно умовної вертикалі. При цьому між першою ризкою та двома наступними відстань дещо більша за відстань між останніми двома. Ця обставина у поєднанні з різним нахилом ризок, а також помітно меншим розміром середнього карбу дозволяє припустити існування в минулому ще однієї меншої ризки (між першою та наступними двома) і, зрештою, розпізнати в зазначеному скупченні карбів залишки малого знака **-w**.

Третя графема – вертикальна ризка, яка віддалена від попереднього знака на 1 см. На відміну від решти доступних карбів рядка, її різьблено строго прямовисно. Видима висота – 2 см. З лівого боку до неї не тулиться і не наближається жодна інша ритована лінія. Такі прикмети дають підставу для ототожнення зазначеного карбу з малою **-i**, хоча крапка над щоглою не простежується (не заціліла чи злилася з природною тріщиною?). Зважаючи на

висоту крайньої щогли попереднього знака, названа величина аналізованої графemi **є**, увіч, лише частиною її початкової висоти. Орієнтуючись на висоту **-w** реальний показник відповідного параметра **-i** міг сягати до 3,4–3,5 см.

Від четвертої букви, яка віддалена від попередньої приблизно на 1,3 см, лишилися невиразні сліди (по вертикалі?), що не піддаються, однак, цілком певному визначенню.

Натомість п’ята літера, що проглядається на відстані 3,8 см від реконструйованої **-i**, збереглася досить добре, хоча й неповністю. Вона складається з однієї сторчової, але нахиленої праворуч щогли, нижній кінець якої ледь загинається також управо. Своєю величиною (точніше висотою уцілілої частини), що сягає приблизно 4,8 см, вона майже вдвоє перевищує попередню **-w** та значно вища від **-i**. Її верхівка помітно підноситься над сусідніми малими знаками. Такий характер властивий, очевидно, лише рядковим графемам **-l** чи **-t** латинського шрифту.

Наступні знаки рядка, що розміщені за названою буквою, майже повністю затерті. Без додаткових вказівок, невиразні й нечіткі за обрисом сліди від рукотворних карбів годі розпізнати.

Отже, перед нами очевидний набір знаків: **Swi...l/t...**, який дозволяє зробити деякі попередні, але достатньо принципові для кінцевої реконструкції досліджуваного зразка епіграфіки висновки. Він засвідчує 1) написання означеного рядка, а вірогідно, й інших слів тексту інскрипційної таблиці Бушанського рельєфу латиницею. Заразом він дозволяє стверджувати, що 2) аналізоване слово рядка **є**, польськомовним, а не, скажімо, латиномовним, адже містить графему **-w**. Остання констатація, в свою чергу, уможлиблює деякі інші буквено-фонетичні уточнення та інтерпретаційні припущення. Так, беручи до уваги відстань між двома порівняно виразними рядковими знаками **-i** та **-l/t**, цілком упевнено можна твердити, що 3) в цьому проміжку могла помістися лише одна (четверта за порядком) буква. Розглянувши всі можливі варіанти

ідентифікації (при існуючому буквено-фонетичному оточенні), спиняємося на думці, що шуканою могла бути одна з літер польської абетки, якою позначається певний носовий звук, а саме літера **-ę/-Ę**, що відповідає у вимові (після т. зв. щілинних приголосних, зокрема **w**) звукові [en]. А якщо так, то й 4) у п'ятій графемі доречно вбачати не **-l**, а **-t**, хоча поперечна риска при її верхньому кінці не проглядається (не вціліла чи злилася з горизонтальною щілиною). У підсумку отримуємо такий набір писемних знаків: **Swi[ę]t...** Він містить повний перший і почасти другий склади, що є кореневими для аналізованого слова, а отже, й визначальними для його прочитання. Звучання цих складів транскрибується як **Swi[en]t...**, тобто Свят... Пам'ятаючи про викладені попереду результати спостережень над іконографією наскельного зображення, зокрема про факт подібності чоловічого персонажа рельєфу до образу християнських святих пустельників-аскетів, доходимо висновку, що в передостанньому рядку напису викарбовано польське слово **Swi[ę]t[y]** – Свят[ий] чи якась інша його граматична (відмінкова) форма, наприклад **Swi[ę]-t[ego]** – Свят[ого]⁷ (іл. 3).

Третій (останній) рядок (іл. 2: в) починається з великого **O**-овальної форми. Висота знака сягає 5,2 см, найбільша ширина – 3,03 см. До речі, це чи не єдина буква напису, яка добре і повністю проглядається на всіх доступних світлинах та естампажі таблиці.

За ~ 1 см від заголовної проглядається мала літера (~ 2,7 см x 1,9 см). Графіка її на фото різних років виглядає по-різному. Судячи з найранішого знімка 1883 р., графема складалася з двох майже паралельних щогл (ледь нахилених одна до одної верхніми краями), об'єднаних угорі дугастою (напівовальною) перемичкою. Натомість на світлинах 1961 р. літера постає у вигляді двох виразно похилих рисок, що з'єднуються верхніми кінцями під гострим кутом. Утім, на естампажі 1987 р. та світлині І. Винокура 1991 р. на цьому місці видніється вже значно більший кутастий карб, і лише порівняння

зі світлиною 1961 р. дозволяє розпізнати нижню вцілілу частину його правої похилої риски. Перед нами увіч картина поступової деформації аналізованого писемного знака. Зважаючи на світлину 1883 р. та визначення слова попереднього рядка як польськомовного, найреальніше вбачати в другому аналізованому знакові мале рядкове латинське **-n**.

На відстані приблизно 1,4 см простежуються (згідно з зображенням на світлині 1883 р.) дві поспіль (через проміжок в 1,8–1,9 см) вертикальні риски. Висота їх однакова (приблизно по 2,8 см) і розташовані вони майже паралельно (їхні нижні кінці дещо зближені між собою). Така фактографія дає підставу розглядати названі карби як частини одного писемного знака. Узявши до уваги останню обставину й те, що біля нижнього краю першої щогли простежується своєрідний закрут-гачок, спрямований праворуч (до сусідньої щогли), який найвірогідніше є залишком дугастої перетинки, в аналізованій графемі реально визнати рядкове латинське **-u** (із загальними параметрами ~ 3 см x 2,2 см).

Далі, упродовж майже 7,8 см, жодних розбірливих штрихів-карбів не фіксується, письмові знаки не вціліли. Після цієї прогаліни на світлині 1883 р. видніється маловиразний слід графемі овалуватої (перетнутої знизу тріщиною і незамкненої? з правого боку) форми (~ 2,5 см x 1,9 см). Він може відповідати рядковим буквам **-o** чи **-e**, а то й петлі **-g** (можливо, в графічній формі зменшеного заголовкового **-G**?). Показово, що за розміром цей обрис є набагато меншим, ніж попередні рядкові літери і трохи меншим від наступної малої кінцевої **-o**. Цей факт робить пріоритетнішою ідентифікацію зазначеного напівстертого карбу як частини знака, найімовірніше того самого **-g**. За таке визначення почасти промовляє і належність названої букви до розряду приголосних, адже збіг двох голосних **-o/-e** і **-o** є, щонайменше, нетиповим писемно-звуковим варіантом закінчення власних імен у давній польській словесності, зокрема чоловічих у родовому відмінку, на відміну від досить поширеного закінчення **-ego**. У цьому переконує кількісний аналіз

антропонімів польськомовних текстів середньовічного й раннього Нового часу⁸, зокрема творів агіографічної літератури, насамперед популярного «Життя святих...» пера П. Скарги різних років видань⁹.

Щойно згадана рядкова **-o**, що завершує слово останнього рядка, тобто є його закінченням, чітко проглядається на світліні 1883 р. Вона віддалена від попереднього знака на 0,8 см і міститься за ~ 3,5 см від правого краю таблиці. Форма її також овальна, розміри 3x2 см. Крім того, її трохи піднесено над нижнім рівнем рядка, що заданий попередніми знаками **O**-, **-n** і **-u**.

Отже, набір уцілілих і розпізнаних графем останнього рядка інскрипційної таблиці – **Onu...[g]o**. Заразом узявши до уваги, з одного боку, ширину малих літер **-n**, **-u**, **[-g]** і **-o** (1,9 см – 2,2 см – 1,9 см – 2 см) та розміри проміжків між **O**-, **-n**, **-u** та **[-g]** і **-o** (~ 1 см – 1,4 см та 0,8 см), а з другого, – ширину прогалини від **-u** до прикінцевої **[-g]**, що дорівнює, як уже зазначалося, ~ 7,8 см, реально визначити ймовірну кількість втрачених знаків, а відтак і початкову загальну кількість літер у досліджуваному слові. Нескладні підрахунки дають такий результат: утрачено максимум три графеми (за умови наявності серед них щонайменше двох однощоглових чи зменшення величини проміжків між писемними знаками або застосування різьбярем щонайменше однієї лігатури), а слово в цілому складалося максимум із восьми букв.

Позаяк другий (передостанній) рядок містить родове поняття «святий» (**Swi[ę]-t[y]** чи **Swi[ę]t[ego]**), в уцілілій низці писемних знаків останнього рядка логічно передбачити ім'я одного з подвижників християнської віри. Маючи два доступні перші склади аналізованого слова, а також зваживши на відзначену вже в науковій літературі подібність іконографії людського персонажа Бушанської різьби з образом християнських святих аскетів-пустельників¹⁰, не важко визначитися з шуканим персонажем. Ним, безумовно, є преподобний пустельник святий Ону(о)фрій Великий (Єгипетський), культ якого мав, як відомо, значне поширення на вітчизняних

теренах (насамперед у Галичині й на Волині, а також на Західному і Центральному Поділлі, Середній Наддніпрянщині) упродовж XIII – першої половини XIX ст.¹¹

Щодо мови і граматики написання імені святого. Зваживши на польськомовність попереднього слова, що є, як зазначалося, загальним (родовим) поняттям, найвірогідніше припустити такий самий стан речей і для останньої лексеми. Вірогідність написання імені персонажа скульптурного зображення польською мовою підтверджується і поєднанням трьох перших букв **Onu**- із кінцевими складами **-ego**. Таке закінчення власне ім'я названого святого отримує в родовому відмінку (пол. w dopełniaczu). Цю писемно-звукову форму засвідчує ряд польськомовних текстів, зокрема рукописних і друкованих духовних творів XVII–XVIII ст. При цьому джерельні матеріали демонструють два дещо відмінні у написанні варіанти: **Onuphrego** – **Onufrego**. Перший із них присутній, наприклад, у привілеї 1650 р. короля Яна Казимира, наданому київському митрополитові С. Коссову на підтвердження володіння православної церкви на теренах Перемишльщини¹², у краківському виданні «*Zywoty Świętych...*» 1652 р.¹³, у книгах Лазаря Барановича «*Apollo chrześcijański opiewa żywoty świętych...*» та «*Zywoty świętych ten Apollo pieie...*» (Київ, 1670)¹⁴. Другий – у, можливо, грамоті 1659 р. перемишльського владика Антіна Винницького щодо володіння Лаврським Онуфріївським монастирем і володінь цієї обителі¹⁵, у книгах «*Splendor z ciemney nigdyś pustyni...*» варшавського видання 1738 р. та «*Konfraternia Wielkiego Korony Polskiej... Patrona...*» почаївського видання 1758 р.¹⁶, у рукописному тексті вірша на похвалу названого святого авторства Ігнатія Филиповича (Замость, 1769)¹⁷, книзі «*Nabozenstwo...*» (Почаїв, 1785)¹⁸ та у текстах польськомовних духовних пісень із «*Богогласника*» почаївського видання 1790 р.¹⁹ Принагідно зауважимо, що зазначене закінчення імені святого задокументовано й у латиномовній, але з численними полонізмами при відтворенні місцевих топонімів і антропонімів, грамоті

1407 (1405?) р. короля Владислава II Ягайла: **Onewrzego / Onoffrzego** (з фрази: Lawrow Manaster sancti Onewrzego / Onoffrzego)²⁰.

Ні латина, ні деякі західноєвропейські мови (скажімо, німецька, французька), які мали певне поширення на території України-Руси і, ширше, Речі Посполитої, не демонструють граматичних форм імені названого святого з таким закінченням. Так, у грамоті 1469 р. польського короля Казимира Ягелончика, якою підтверджувалося право власності шляхетних Федора та його братів і племінників на села Шептичі та Кальнофости з Онуфріївським монастирем, останній названо *monasterio Onofri in Samboriensi*²¹, у постанові 1597 р. Львівського ґродського суду значиться *monasterium divi Onuphrii*²², у акті королівської комісії 1611 р. про правовий і маєтковий стан церкви св. Миколая на Краківському передмісті Львова – Онуфріївський монастир: *divum Onuphrium, monasterium divi Onuphrii*²³, храм відповідної посвяти зафіксовано на мідьоритному плані Кам'янця-Подільського 1673–1679 рр. роботи Ципріяна Томашевича: *ecclesia... s. Onophrii*²⁴, у книзі 1686 р. греко-католицького протоархімандрита Й. Петкевича вислів «життя святого Онуфрія» латиною відтворено як *vitæ ac Sancti... Onuphrij, vitam Sancti Onuphrij*²⁵, у книзі 1741 р. М. Аведика названо самого святого – *P. Onufrius magnus anachoreta*²⁶, ін. У німецькомовному житті 1749 р. ім'я великого пустельника представлено у формі *Onuphrii*, у франкомовному 1748 р. – *Saint Onufre*²⁷. Лише італійською воно пишеться і вимовляється з кінцевою *-o*: *Onofrio*²⁸. Однак нам невідомі польсько-італійські (як і польсько-німецькі, польсько-французькі) білінгвістичні тексти, принаймні на вітчизняних теренах, які б слугували поясненням зображень святих (підписи-діпінти) і в яких родове поняття-означення писалось однією мовою, а власне ім'я персонажа – іншою. Крім цього, третьою літерою в італомовному варіанті виступає знову *-o*²⁹, а не *-u*, як в аналізованому написі на таблиці. До речі, така невідповідність простежується і у відтворенні імені названого святого пустельника в деяких

щойно згаданих місцевих латиномовних текстах XVI–XVII ст.

Щодо наведених польських форм родового відмінку імені названого святого: *Onuphrego, Onufrego*. У фонетичному вимірі вони тотожні, але дещо відмінні у писемному, а отже, – нерівнозначні для потреб реконструкції досліджуваної інскрипції. Беручи до уваги допустиму кількість утрачених букв (три) у написі зазначеного імені на таблиці Бушанського рельєфу, вибір між наведеними варіантами слід зробити, безперечно, на користь другого з них: *Onufrego*. Урешті, підставою для пропонованого відтворення імені названого святого саме з однощогловими (вузькими) рядковими *-f* та *-r* виступають і доступні приклади його палеографії у підписах під відповідними зображеннями (див., зокрема, підпис під гравірованим відбитком другої половини XVIII ст. з чудотворної калуської ікони св. Онуфрія³⁰) (іл. 5).

Якщо реконструкція написання імені святого в останньому рядку тексту таблиці правильна, то й попереднє слово мусило мати ту саму граматичну форму, тобто його написання слід однозначно визнати як **Swi[ę]t[ego]**. Такому відтворенню не суперечить і загальний композиційний уклад графем лексеми: для розміщення її восьми літер місця в рядку достатньо.

Запропонована польськомовна версія прочитання двох нижніх рядків підтверджується рядом аналогів на рівні певних словесних формул-пояснень до зображень названого святого, що вельми важливо з позиції палеографічної методи³¹. Маємо на увазі, зокрема, підписи під гравірованими відтвореннями другої половини XVIII ст. чудотворних ікон св. Онуфрія Великого (образ з Любара та Капустиного роботи Й. Гочемського, образа з Калуша роботи анонімного штихаря), що були видрукувані в Почаївській лаврі. У двох перших випадках значиться: **Wizerunek Cudownego Obrazu Świętego ONUFREGO w Lubarze...**, **Wizerunek Obrazu S: ONUFREGO w Cerkwi wsi Kapustynie pod Starym Konstantynowem...**, у третьому – **Wizerunek Obrazu S. Onufrego Pustelnika**

Laskami słynącego w Kalusowee... [виділення наше. – Р. 3.]³² (іл. 4; 5).

Повернемося тепер до **першого рядка** (іл. 2: а). Як показує світлина 1883 р.³³, на відстані приблизно 1,2–1,4 см від лівого краю таблиці видніється дужка, що має знизу ще незначне подовження. Оскільки два наступні рядки напису починаються з великої букви, можна припустити, що це частина завитка нижнього кінця щогли (першої щогли?) так само початкової великої букви. І справді, від нижнього кінця завитка простежується майже затертий слід від похилої праворуч щогли. Її верхній кінець впирається в правий край невеликої кривої (~ 1,5–2 см), що збігається з горизонтальною тріщиною породи і виділяється лише своєю товщиною. Лівим кінцем ця поперечна крива наближена до чіткої, ледь вигнутої вертикальної риски, що добре проглядалася на висоту ~ 1,6 см. Вона розміщена на відстані ~ 4 см від лівого краю й на відстані ~ 1,7 см від верхнього краю таблиці. Сума перелічених штрихів-карбів нагадує велике І- чи, радше, J-, виконане під нахилом із хвилястою і клинцюватою поличкою при верхньому кінці щогли й закрутом-завитком на нижньому (загальні розміри ~ 6,1 см x 3,8 см). Утім, такий варіант ідентифікації першої букви не єдино можливий. Праворуч від верхньої частини основної щогли знака на світлинці 1883 р. проглядається скісна ледь прогнута посередині лінія-вріз довжиною ~ 3,5 см. Нижнім кінцем вона віддалена від щогли, верхнім – наближена до неї, а отже, й до передньої вертикальної риски-клинця. Узявши до уваги порівняно близьке композиційне розміщення і «взаємну нахиленість» (зближення) верхніх кінців цих двох рисок, можна припустити, що вони – частини одного елемента початкової букви, властиво верхньої дугастої поперечини. Якщо це так, то літера набуває вигляду великої курсивної Т- зі своєрідно вигнутою верхівкою-поперечиною. При цьому перший варіант прочитання видається пріоритетнішим з огляду на доступні графічні аналоги³⁴ та меншу кількість реконструктивних допусків.

На відстані ~ 1 см від похилої щогли початкової заголовної букви видніються

дві майже вертикальні (ледь нахилені вліво) паралельні риски. Вони майже однакові за висотою: приблизно по 2,8 см. Як ця обставина, так і порівняно близьке сусідство їх (відстань між ними сягає 1,1–1,3 см), зрештою – віддаленість від наступних ліній-врізів, дозволяє уважати означені риски частинами однієї букви. Якої саме – однозначно стверджувати важко. Проте взявши до уваги відзначену паралельність щогл, а також ніби слід від верхньої дужки-перемички, у цій літері гіпотетично можна вбачати мале латинське -n.

Якщо останнє припущення-ототожнення доречно, то в початковій заголовній букві логічніше вбачати такі J-. Принаймні у такому разі перші дві графеми рядка відповідають односкладовій лексемі (прийменнику) латинської мови Jn. Виокремити її дозволяє й порівняно великий проміжок (3 см) до наступного набору знаків.

Зазначений набір починається вертикальним врізом, що набагато більший за щогли попередньої графеми. Його висота – 4,5–4,7 см. Через те, що наступний вріз знову понижений і між обома ними не простежується виразних з'єднувальних перемичок, є підстави вважати аналізований одинарний високий вріз окремим знаком. За зовнішнім виглядом він подібний до малого І- чи t-.

Згаданий менший вертикальний вріз висотою до 2,8 см віддалений від попереднього великого врізу на ~ 1,3 см. На відстані приблизно 1 см від нього проглядається ще один вріз-карб. Він майже прямовисний (ледь нахилений верхівкою праворуч), але помітно довший від попереднього (понад 4-х см). Ця остання обставина, а також наближеність цих карбів при нижніх їх частинах, існування ніби сліду від перемички між ними, урешті відповідність проміжку між ними і проміжку між щоглами попереднього -n ?, дають підставу гіпотетично вважати їх також частинами однієї букви, можливо, латинської -y.

Через проміжок приблизно 0,9 см видніється черговий вертикальний вріз (~ 2,5 см), до якого з лівого боку приєднано петлю у вигляді нерегулярного півкола

(максимальна ширина 1,9 см). Позаяк щогла знака набагато коротша за щогли попередніх знаків, можна припустити, що перед нами або вціліла частина певного знака, або повний знак меншого розміру, що доволі подібний до курсивного заголовкового **D**³⁵. Віддати перевагу одному з варіантів важко, беручи до уваги незадовільний стан збереженості аналізованого рядка. Так, порівняно з попередніми карбами, аналізована графема виглядає лише верхньою частиною більшого за розміром знака. Водночас слід констатувати, що висота вертикальної щогли-врізу наступного знака наближена за розміром до аналізованої щойно графеми.

Вріз видніється на відстані 1,7 см від описаної петлі. Він трохи підноситься над верхніми краями попередніх рядкових знаків, за винятком третього за рахунком вертикального карбу у вигляді однієї високої щогли. Нижню частину зазначеного вріза опущено до рівня попереднього знака з петлею.

Далі, після проміжку в 4,2 см, що може бути і прогалиною від однієї не вцілілої графеми, на світлині 1883 р. видніється ніби ще одна ледь вигнута вертикальна риска висотою приблизно 0,8 см. Верхній і нижній її кінці зливаються з потовщеними ділянками горизонтальних (чи майже горизонтальних) тріщин, спрямованими від риски у протилежні боки. Довжина потовщень майже однакова і дорівнює приблизно 2 см. Риска і потовщені ділянки могли лишитися від якогось писемного знака. Утім, цілковитої впевненості в їхній рукотворності немає з огляду на подібність до вертикальних і горизонтальних тріщин на поверхні таблиці.

З представлених визначень (чи, точніше, ідентифікаційних зближень) графем початкового рядка напису таблиці постає така низка знаків: **J/T[n]** [**t/ly^p l**] (іл. 2: а; 3). Але вона, зрозуміло, є приблизною, гіпотетичною. Стан збереженості окреслених карбів такий, що не дозволяє безпомилково розпізнати, принаймні на нинішньому етапі вивчення пам'ятки, як окремі літери чи якісь інші позначки (наприклад, цифри), так і

впевнено відчитати склади слів, а отже, спинитися і на якомусь одному варіанті реконструкції тексту рядка. У таких випадках чинні методичні рекомендації епіграфічних студій застерігають від поспішних, необґрунтованих, малоказових припущень і здогадів, не кажучи вже про спроби однозначного відтворення³⁶. Зважаючи на загальні прикмети конфігурації знаків, зокрема на характер піднятих та опущених (стосовно умовної верхньої та нижньої горизонталей рядка) видовжених щогл, можна твердити лише про відмінність характеру їх накреслень від зразків грецької, кириличної й глаголичної палеографії, зокрема епіграфіки, і натомість подібність до латинської. Слушність такого спостереження істотно посилює відповідний шрифт польськокомовних слів другого і третього рядків. Крім цього, можна достатньо впевнено констатувати поділ рядка (найбільшим проміжком) на дві чи навіть три нерівні частини, а отже, відтворення на зазначеному місці лексичної конструкції щонайменше з двох чи трьох слів (говорячи обережніше – слова/слів і наборів інших можливих знаків, наприклад цифр), відмінних за кількістю карбів-графем. Перше з них складалося, найімовірніше, з двох графем. Друге – із трьох або чотирьох. Від третього (?) вціліла частина лише однієї (?) графеми (скорочення?). Нарешті, спираючись на дані візуального спостереження слідів карбів початкового рядка, задокументованих світлиною 1883 р., та порівняльного аналізу графіки наступних двох рядків інскрипції, з достатньою долею вірогідності перший знак обговорюваного рядка можна визначити як велику (заголовну) букву з однією нахилоною вправо щоглою.

Водночас, попри всю затертість і малозрозумілість описаних знаків, є підстави висловити деякі логічні міркування щодо самого змістового плану аналізованого рядка (омінаючи спроби відтворення його текстової конкретики)³⁷. Так, вірогідна писемно-граматична форма слів останніх рядків (власне їх родовий відмінок):

Swi[ę]t[ego] Onu[fre]go закономірно вказує на існування у попередній частині тексту напису певного слова-підмета³⁸. У гаданих текстах-аналогах другої половини XVIII ст., що є роз'яснювальними написами під графічними зображеннями св. Онуфрія, підметом виступає іменник **Wizerunek**³⁹. В інших подібних випадках, наприклад, у тексті під графічними зображенням кінця XVIII – першої половини XIX ст. ? розп'яття з Кобиловців (Малопольське воєвод., воєвод., Польща) – слово **Wyrazenie**⁴⁰ чи **Wyobrażenie**, якна графічному аркуші-іконі близько 1830 р. зі зображенням Суду Божого (Страшного суду) з Плазова (Підкарпатське воєвод., Польща)⁴¹. Нерідко підметом є також слово **Obraz**, як у підписах на графічних аркушах-іконах із фігурою певного святого, наприклад, Іозефа (друга половина XVIII ст., Польща), Панни Марії Турської (XVIII / XIX ст.?, Польща), Вінцента (XVIII / XIX ст., с. Махотіце Капітульне, Свентокшицьке воєвод., Польща), Ієжего (Юрія Змієборця) та Антоньєго (близько 1830 р., Плазув, Підкарпатське воєвод.)⁴². Під зображенням XVIII / XIX ст. Христа, який точить кров з рани на своєму боці, довгий напис починається словами: *Obras to Christusuf...*⁴³ Заразом названі загальні поняття нерідко виступають складниками певних лексичних формул, усталених виразів. Так, словосполученням **Obraz Cudowny** розпочинаються підписи під естампами із зображенням Мадонни з бенедектинського кляштора й костелу святого Михайла францисканського кляштора м. Вільно (1680-і рр.)⁴⁴, фразою **Wizerun[e]k u miara prawdziwa Obrazu cudownego** – підпис під естампом із зображенням Богоматері Жировецької (1682), а фразою **Wizerun[e]k k Obrazu cudownego** – підпис під естампом із зображенням Богоматері з греко-католицької церкви св. Духа м. Вільно (1687) роботи Л. Тарасевича⁴⁵. Вираз **Wizerunek cudownego obrazu** супроводжує згадуване раніше гравіроване зображення св. Онуфрія Великого роботи Й. Гочемського (1752), а його скорочений варіант **Wizerunek obrazu** – ще один графічний аркуш другої половини

XVIII ст. Почаївського друку, присвячений св. Онуфрію Великому⁴⁶, а також дереворит початку XIX ст. ? з погруддям Матері Божої Лежайської (Польща)⁴⁷, ін. Вираз **Prawdziwy Wizerunek / Prawdiwy Wizeronek / Prawdziwi Wizeronek / Prawdziwi Wyzerunek** наявний, наприклад, у підписі під гравюрою чудотворної ікони Христа Пантократора роботи гравера Т. Корнахольського, що ілюструє львівське видання тексту проповіді К. Ходикевича (1771), у підписі під дереворитом образу св. Йозефа (друга половина XVIII ст., Польща), у підписі під дереворитом образу св. Онуфрія (1836 р., Плазув, Підкарпатське воєвод.) і в підписі під дереворитом образу св. Ісидора (друга половина XIX ст., с. Ціхе, Малопольське воєвод., Польща)⁴⁸. Словосполученням **Prawdziwe wyraz[e]nie** розпочинається напис на зображенні Хресна дорога (кінця XVIII – першої половини XIX ст.?, Польща) та зображенні Пана Ісуса (Розп'яття) з Кобиланки (близько 1830 р., Малопольське воєвод., Польща)⁴⁹. Утім, порівняння конфігурації графіки підібраних імовірних слів-відповідників чи навіть їх скорочень явно не узгоджується з уцілілими рештками слів першого рядка напису таблиці. Аналогічний результат отримуємо при підстановці інших традиційних лексичних варіантів, як, наприклад, **Icon** (латинська транслітерація грецького εἰκών – *зображення, образ, подоба*)⁵⁰, **In honorem** (укр. *На честь*)⁵¹ (припускаючи можливість білінгвістичного – латинсько-польського – тексту таблиці⁵²), чи, міркуючи згодом, **Modlitwa / Pacierz, Komunia**. Тим-то доводиться припускати, що початковий рядок інскрипції або повністю складався зі слів іншого змістового плану – слів, які не мали безпосереднього значення й граматичного зв'язку з наступними двома рядками тексту, а шукане слово-підмет (чи його скорочена форма) містилося деінде, або, складаючись частково зі слів іншого змістового плану, таки посідав слово-підмет (чи його скорочену форму), але виразні сліди від якого зникли вже до початку 90-х рр. XIX ст.

На користь варіанта зі скороченням свідчать дві обставини: 1) відомі приклади скорочення деяких наведених попереду родових понять, власне **Wizerunek** та **Obraz**, у вигляді однієї початкової літери, відповідно **W** та **O** (зокрема, для першого випадку – у підписі під графічним зображенням св. Казимира та дереворитом із фігурами святих апостолів Петра й Павла [перша половина XIX ст., Плазов, Підкарпатське воєвод.]⁵³, для другого випадку – у підписі під графічним зображенням св. Миколая Чудотворця [перша половина XIX ст., Плазов, Підкарпатське воєвод.] та підписі під зображенням Утіхи Панни Марії [перша половина XIX ст., середня? Польща]⁵⁴), а чи двох перших букв **OB**. (зокрема в підписі під гравюрою Панни Марії Лонковської [друга половина XVIII ст., Польща]⁵⁵) (іл. 6; 7; 8; 9); 2) згадані сліди від погано збережених знаків у кінці рядка, що гіпотетично могли бути залишками певного скорочення, а також гачкоподібна дужка, що проглядається на світлинці 1883 р. перед великою літерою **S**- (точніше – над її нижньою дугою) другого рядка. Остання графічна деталь викликає особливий інтерес як найреальніший (при існуючому стані збереженості об'єкта дослідження) варіант розв'язання названої проблеми, що ґрунтується на конкретній (зримій), хоча й не позбавленій контроверсійності, фактографії (іл. 2: б).

Лишаючись при деяких острогох щодо природи походження зазначеного карбу, годі, утім, оминати увагою 1) його характерний обрис, що нагадує напівзатерте з лівого боку рядкове (мале) **o** видовжених пропорцій, подібних до малого кінцевого **-o** останньої стрічки напису; 2) відповідність величини його загальних розмірів (~ 2,25 см x 1,59 см), насамперед висоти, до розмірів більшої вцілілих малих букв напису (опріч, зрозуміло, букв із піднесеними чи опущеними щоглами); нарешті 3) відзначене композиційне поєднання його з великою літерою **S**-: уписуваність меншої літери у вільний проміжок конфігурації більшої літери. Щодо

останнього спостереження (зазначеного принципу компонування графем), то він є досить поширеним, як свідчать джерельні матеріали, у латинській палеографії та епіграфіці, зокрема періоду Нового часу⁵⁶. І хоча нам не трапився серед розглянутих текстів подібний зразок лігатури, різноманітних варіантів композиційного поєднання писемних знаків існувало чимало (пор., наприклад, епітафію Пйотра Болелицького [помер 1600 р.] з костелу францисканців у Калішу Великопольського воєвод., Польща⁵⁷).

Такі реалії дають певні підстави розглянути згогадну рядкову **o** в досліджуваному написі на Бушанському рельєфі як скорочення слова **obraz**. Визнання такого припущення вирішує, принаймні на рівні робочої гіпотези, питання з шуканим конкретним словом-підметом і місцем його розташування в тексті таблиці. Водночас зрозуміло, що це питання потребує ще додаткового вивчення й уточнення, адже аналогів поєднання самостійного рядкового (малого) **o** з повним написанням лексеми **Świętego** (що починається заголовною літерою), наразі так і не виявлено серед доступного палеографічного, зокрема епіграфічного, матеріалу, як не трапилася і зазначена композиційна підпорядкованість обрису меншого знака конфігурації більшої літери **S**. До цього ж, відомий приклад підпису під графічним зображенням св. Вінцента Фераріуша (друга половина XVIII ст., польсько-литовське порубіжжя), що складається лише з одного його імені в родовому відмінку: **WINCENEGO**⁵⁸. Урешті, всі відомі донині аналоги є пізнішими стосовно досліджуваного об'єкта зразками другої половини XVIII – першої половини XIX ст. (можливо, у цій часовій відмінності й криється пояснення, принаймні часткове, невідповідності порівнюваних палеографічних практик).

За умови розміщення шуканого підмета (у формі абрєвіатури) на початку другого рядка напису, питання змісту першого рядка лишається відкритим, адже цей член речення безпосередньо стосується тексту лише другої і третьої стрічок тексту.

Тому не виключено, що перший рядок досліджуваної інскрипції був змістовно цілком автономним. До такого припущення наводить факт несумісності фіксованих слідів його графем до накреслень букв усіх доступних на сьогодні формульних слів-підметів чи їх скорочень (**wize-runek, wyrażenie, wyobrażenie, icon, obraz / ob, o**) і додаткових лексем-означень у формі прикметників (**cudowny/ego, prawdziwy/-e**). Зрештою – до накреслень додаткових слів титулатури названого святого на зразок **patron, pustelnik**, які представлено, наприклад, на титульній сторінці варшавського видання 1738 р.⁵⁹, чи **wielki ... pustelnik** із заголовка краківського видання 1740 р.⁶⁰, чи **przediwnego pustelnika** з титулки почаївського видання 1748 р.⁶¹, чи **Jaśnie Oświeconego** (або його скорочення у вигляді двох початкових знаків **J. O.**) з титулки почаївського видання 1775 р.⁶² На таку можливість вказує і гіпотетичне зближення двох перших знаків аналізованого рядка (що разом утворюють коротке односкладове слово) з багатозначним прийменником латинської мови **In** (укр. *в, до, заради, за прикладом, на, з, перед...*)⁶³. До речі, цим прийменником розпочинається чимало крилатих латинських висловів, зокрема і релігійного змісту⁶⁴, як от **In Hoc Salus** (укр. *У цьому [хресті] порятунок*), чи **In Hoc Signo [vinces]** (укр. *З цим знаком [переможеш]*), **In Hoc Signo Vincas** (укр. *Ти борешся в ім'я цього хреста*), **In nomine D[omi]ni** (укр. *В ім'я Господа*). Останній був особливо поширеним. Ним починаються тексти багатьох писемних документів, зокрема ряд привілеїв, наданих Лаврівському Онуфріївському монастиреві (напр., 1641 і 1765 р.)⁶⁵, а також епіграфічних меморіальних написів, зокрема текст різьбленої епітафії Павла Дамецького (1629), що міститься в притворі кафедрального костелу святих Петра і Павла Кам'янця-Подільського (іл. 10). Подекуди використовувався також польськомовний відповідник названого латинського фразеологізму: **Imie Panskie** (укр. *Іменем Господа*)⁶⁶. Залучення ко-

ротких латинських текстів (речень, окремих фраз, словесних формул, гасел) у польськомовні (зазвичай на їх початку і/чи в кінці) було досить поширеним явищем для давньої польської писемності включно до XVII–XVIII ст.⁶⁷ Що більше, двомовність (із використанням латини як одного зі складників лінгвістичної пари) практикувалася в усіх чи майже всіх народів Європи західно-християнського культурного кола зазначеного періоду. Тобто припущення щодо напису на таблиці Бушанського рельєфу як латинсько-польської білінгви ґрунтується ще й на певній загальній традиції. Варіант із латиномовним початком інскрипції на рельєфній таблиці опосередковано підтверджує розташування шуканого слова-підмета (тексту двох останніх рядків) саме в другому рядку писемних знаків, адже латиномовні словосполучення (якими переважно розпочиналися ті й чи інші тексти) компонувалися зазвичай окремо від польськомовних. Інакше кажучи, якщо початкова стрічка інскрипції справді містила латинський текст, то її найвірогідніше визнати повністю латиномовною, а не, скажімо, латинсько-польською (у такому рядку навряд чи знайшлося б місце для підмета, пов'язаного з наступною основною польськомовною частиною напису). Утім, ані зацитовані, ані інші доступні нині латинські вирази релігійно-духовного змісту не відповідають повністю обрисам більшості простежених на світлині 1883 р. графем першого рядка, а отже, питання змісту початкової частини напису залишається наразі до кінця не з'ясованим.

Підсумуємо вислід трьох розпізнаних рядків інскрипційної таблиці Бушанського рельєфу. Зважаючи на всі викладені фактографічні констатації, текстологічні узгодження й доступні історичні аналоги, їх текст постає в таких двох достатньо близьких варіантах (А, Б) змістової реконструкції (іл. 3: а, б):

[T...]....	[ob/o]	[Jn].....
Swi[ę]t[ego]		[o] Swi[ę]t[ego]
Onu[freg]o		Onu[freg]o

Звісно, така реконструкція не позбавлена деяких дискусійних припущень і суджень (переважно щодо написання першого рядка та визначення місця та форми відтворення слова-підмета двох останніх рядків). Однак вона, на відміну від інтерпретаційних версій попередніх авторів, оперта на результати детального аналізу конкретного фактажу (насамперед особливостей графіки доступних писемних знаків) й узгоджується з показниками історико-культурного контексту різного рівня, а також – з правилами граматики польської мови XVI–XVIII ст. У світлі запропонованого прочитання всі висловлені донині реконструкції (текстові і/чи змістові) напису на таблиці Бушанського рельєфу (включно із нашою власною попередньою версією)⁶⁸, як і історико-культурні, а отже, й хронологічні визначення, закономірним чином спростовуються (повністю чи частково). Властиво підтвердилося лише припущення О. Формозова й В. Березяка щодо польськомовності тексту інскрипції. Воднораз, слід зауважити, що пристати до позиції того чи іншого дослідника (з числа наших попередників) неможливо й через «внутрішні», так би мовити, недоліки їхніх реконструкцій (хиби і/чи недогляди фактографічного, палеографічного / епіграфічного та загального історико-культурного аналізу).

(Закінчення статті в одному з наступних чисел журналу)

¹ Під час польового сезону археологічних досліджень 1987 р. з інскрипційної таблиці автором статті було знято естампаж, на якому порівняно добре простежується ця літера. Її параметри слугують реальним мірилом для визначення величин усіх інших букв напису, а також відстаней між ними і до країв таблиці.

² Через очевидні (викликані станом першоджерела) труднощі точної фіксації країв обрисів знаків, за якими визначаються розміри останніх, наведені в статті величини є не абсолютними, а певною мірою відносними, хоч амплітуда похибок подекуди обчислюється кількома міліметрами, тобто є незначною. У разі перебільшення допустимої мінімальної похибки перед цифровими показниками величини ставиться знак ~ (приблизно).

³ Більшість дослідників, як свідчить історіографія питання, вбачали на поверхні таблиці текст у чоти-

ри рядки (див.: *Забашта Р.* До питання атрибуції Бушанського наскельного рельєфу (аналіз обрамленої таблиці з написом) // Студії мистецтвознавчі. – 2009. – Чис. 1 (25). – С. 18–21. – Рис. 8). Досі лише один автор дотримувався думки щодо його шестирядковості (див.: *Березяк В. В.* Бушанський скельний рельєф // Археологія. – 1994. – № 3. – С. 114–115. – Рис. 2).

⁴ Додати в аналізований графемі одну з форм написання заголовкової F латинського шрифту у курсивному готичному і готичному типу письмі (бастарді, фрактури, канцлеї, швабасі) XIV–XVIII ст.: Ś, не випадає з огляду на деяку відмінність пропорцій між порівнюваними знаками, а головне – через відсутність у карбі на таблиці неодмінної для означеної форми F «готизованих» шрифтів короткої риски поперек щогли (пор., напр.: [Skarga P.] *Zywoty Świętych Starego y Nowego Zakonu...* Przez X. Piotra Skargę Societatis IESV przebrane, uczynione y w języku polski przełożone... [Kraków] : w Drukarni Andrzej Piotrkowczyka, 1619. – S. [10], 127, 138, ін.; *Muzika F.* Krásné písmo ve vývoji latinky. – Praha : Státní nakladatelství krásné literatury hudby a umění, MCMLVIII. – D. I. – S. 434, 473–474, 486, 496, 497, 500; *Різник М. Г.* Письмо і шрифт. – К. : Вища школа, 1978. – С. 44, 46, 144. – Мал. 57).

⁵ *Йончев В.* Шрифты през вековете. – София : Български художник, 1971. – С. 36, 43, 46, 51, 54, 71–126, 160, ін.; *Diringer D.* Alfabet czyli klucz do dziejów ludzkości. – Warszawa : Państwowy Instytut Wydawniczy, 1972. – S. 461, 514, 518; *Різник М. Г.* Письмо і шрифт. – С. 33, 37, 76, 90, 98. – Мал. 40, 44, 116, 144, 159; ін.

⁶ Величина відстані між цими і наступними буквами подається за величиною найбільшого наближення між їхніми крайніми штрихами-карбами, інакше кажучи, за мінімальною величиною.

⁷ У сучасній польській мові для написання цього слова використовуються ś (м'яке) і ę (носове). Проте ще в період раннього Нового часу це слово зазвичай писалося з «простим» s, тобто без додаткової розрізняльної (діакритичної) риски-позначки. Цей принцип неодмінно діяв при відтворенні великої (заголовної) S на початку слова чи при написанні його маюскулом (переважно в заголовках), а також у аббревіатурі (із заголовної букви). Лише у випадках написання зазначеної лексеми з малого s (посеред речення), над останньою інколи такі відтворювали риску. У цьому переконують пам'ятки палеографії, зокрема епіграфіки, зазначених історичних періодів, у тому числі на вітчизняних і сусідніх теренах (пор., напр.: *Słownik staropolski.* – Wrocław, etc.: PAN, 1982. – T. IX. – Zesz. 1 (55) : (Ściadly – Taczka). – S. 72–73; [Skarga P.] *Zywoty Świętych...* – 1619. – S. 1, 3, 5, 11, 13, 15, ін.; [Skarga P.] *Zywotow Świętych... Starego y Nowego Zakonu na każdy dzień przez cały rok...* Przez X. Piotra Skargę Societatis Jesu zebranych i na język polski przełożonych... – w Wilnie : w Drukarni J.K.M. Akademickiej Socienian Jesu, 1747. – Pierwsza część. – S. [3], 43–45, ін.; 1748. – Wtóra część. – S. 487, 547, 549, 550–551, ін.; *Wiliński S.*

U źródeł portretu staropolskiego. – Warszawa : Wydwo «Arkady», 1958. – S. 65. – [Il.] 16; *Запаско Я., Ісаєвич Я.* Пам'ятки книжного мистецтва. Каталог стародруків, виданих на Україні. – Л. : Вища шк., 1981. – Кн. 1 (1574–1700). – С. 44, 55, 59, 66, 84, 102. – [Л.] 126, 250, 266, 318, 454, 658; 1984. – Кн. 2 (1701–1764). – С. 44. – [Л.] 918; *Степовик Д. В.* Українська графіка XVI–XVIII століть: Еволюція образної системи. – К. : Наук. думка, 1982. – С. 172. – [Л.]; *Степовик Д. В.* Леонтій Тарасевич і українське мистецтво барокко. – К. : Наук. думка, 1986. – С. 87. – [Л.]; *Нікалаєў М. В.* Гісторыя беларускай кнігі : у 2 т. – Мінск : Беларуская Энцыклапедыя імя Петруся Броўкі, 2009. – Т. 1 : Кніжная культура Вялікага княства літоўскага. – С. 86, 97, 297, 310, 323, 347, 354, 358. – [Л.]. Інколи на титулах друкованих видань раннього Нового часу перший звук слова позначався буквосполученням **sz-** (1653 р.), а чет-вертий – «простим» **-e/-E** (1668 р., 1716 р.) (див.: *Нікалаєў М. В.* Гісторыя беларускай кнігі. – С. 97. – [Л.]; *Запаско Я., Ісаєвич Я.* Пам'ятки книжного мистецтва. Каталог стародруків, виданих на Україні. – Кн. 1 (1574–1700). – С. 84. – [Л.] 454; Кн. 2 (1701–1764). – С. 44. – [Л.] 918). Як свідчать деякі інші палеографічні матеріали, риска над м'яким **s** (**ś**) не ставилася у польській мові при написанні заголовкових букв і в інших словах (пор. зокрема, напис прізвища Яна Śmigelskiego на трунному портреті 1615 р.: JAN Ź BNINA ŚMIGELSKY. ŻEŁ, LAT, VMARL R 1615. – див.: *Wiliński S.* U źródeł portretu staropolskiego. – S. 65. – [Il.] 18).

⁸ Див., напр.: Słownik staropolskich nazw osobowych. – Wrocław, etc. : Zakład narodowy im. Ossolińskich, wydwo PAN, 1965. – 1987. – Т. I–VII; Akta grodzkie i ziemskie z czasów rzezyspospolitej Polskiej z Archiwum tak zwanego bernardyńskiego we Lwowie... – We Lwowie: Z drukarni narodowej W. Manieckiego, 1878. – Т. VII. – S. 50–51, 56; *Купчинський О.* Акти та документи Галицько-Волинського князівства XIII – першої половини XIV століть. Дослідження. Тексти. – Л. : НТШ, 2004. – С. 496, 497, 808, 908; Zywoł bławogoslawnego oycy Symona z Lipnice, zakonu bernardynskiego, który w Krakowie... – W Krakowie : W Drukarni Woyciecha Robylińskiego, 1611. – [25] s.; Zywoły Swiętych na każdy dzień roku... – [Kraków], 1652. – [2], 958, [...] s.

⁹ [Skarga P.] Zywoły Swiętych... – 1619. – [14], 1183, [47] s.; [Skarga P.] Zywołow Swiętych... Starego y Nowego Zakonu na każdy dzień przez cały rok... – w Wilne : w Drukarni J.K.M. Akademickiey Socienanis Jesu, 1747. – Pierwsza część. – [4], 486, [4] s.; 1748. – Wtóra część. – [2], 522 s. 3-понад чотирьохсот сорока п'яти імен святих, згаданих у агіографічному творі П. Скарги, зокрема у виданнях 1619 і 1747–1748 рр., жодне не закінчується (в родовому відмінку також) збігом голосних **-oo** чи **-eo**. Натомість поєднання інших голосних (**-ii**, **-ya**, **-yi**, **-ja**, **-ia**, **-ea**, **-ei**, **-iey**) в закінченнях імен у родового відмінку відзначено (в заголовках і колонтитулах окремих статей), тридцять два рази в першому опрацьованому виданні, двадцять чотири –

у другому, а закінчення **-ego** – двадцять один раз у першому й двадцять у другому виданні.

¹⁰ *Забашта Р.* Бушанський рельєф у світлі нових іконографічних досліджень // Українська академія мистецтва : дослідницькі та науково-методичні праці. – К., 2001. – Вип. 8. – С. 176–186.

¹¹ *Мицько І.* Про початки Святооунфрїївського монастиря у Лаврові // Лавра. – 1999. – Чис. 6 (8). – С. 27, 30; *Забашта Р.* Стінопис бабинця Святоюр'ївської церкви Дрогобича й культ преподобного Оунфрїя Великого в Україні // Лавра. – 1999. – Чис. 6 (8). – С. 47–49; *Сидор О.* Святий Оунфрїй Великий у давньому українському мистецтві // Старосамбірщина. – Старий Самбір, 2004. – III. – С. 162–229.

¹² [Петрушевич А. С.] Дополнения к Сводной Галицко-русской летописи с 1600 по 1700 год... – Л. : Из тип. Ставропигийского института, 1891. – С. 302, 303.

¹³ *Zywoty Swiętych na każdy dzień roku...* – [Kraków], 1652. – S. 424, 425.

¹⁴ [Baranowicz Ł.] Apollo chrzescianski opiewa zywoły swiętych... Je° Mosci Oycy Łazarza Baranowicza Archiepiskopa Czernihowskiego Nowogrodskiego... – [Kijow] : Z Typographiey Kijowo-Pieczarskiey, 1670. – S. 358; [Baranowicz Ł.] Zywoły swiętych ten Apollo pieie jak ci działali niecht tak kozdy dzieie. Na Błogoslawnicą Rękę Jako na Takt iaki patrząc lasnie Przewielebnego w Bogu Je° Mosci Oycy Łazarza Baranowicza Archiepiskopa Czernihowskiego, Nowogrodskiego... – [Kijow] : Z Typographiey Kijowo-Pieczarskiey, 1670. – S. 358.

¹⁵ Monasterium lauroviense tam Ordinis Sancti Basilii Magni... Збірка привілеїв, наданих Лаврівському монастиреві за 1292–1786 рр. Списки (XVIII ст.) різних осіб. – Львівська національна наукова бібліотека ім. В. Стефаника, відділ рукописів, ф. 3 : (Василіанські монастирі), спр. 118/1, арк. 10–11 зв. Кажемо *можливо* з огляду на доступність лише пізнього (XVIII ст.) конспекту зазначеної грамоти.

¹⁶ Konfraternia Wielkiego Korony Polskiej doznane-go w każdej potrzebie Patrona Onufrego S., krolewica perskiego Odpustami od Oycy Swiętego Benedykta XIV utwierdzona, ... do Cerkwie wśi Kapustyna... Dnia 22, Czerwca, Roku 1758 wprowadzona,... – [Poczajów] : W drukarni J. K. M. WW. OO. Bazylianow poczajowskich, [1758]. – [88 s.], il.

¹⁷ [Filipowicz J.] Wiersze na pochwałę Swiętego Onufrego Pustelnika Cudami słynącego w Zamosciu u XX. Bazylianow napisane przez X. Jgnacego Filipowicza. Zakonu S. Bazylego Wielkiego w Zamosciu Roku 1769. Dnia 12. Miesiāca Czerwca // Матеріали з архіву Гната Филиповича, ЧСВВ. Вірші на честь св. Василя Великого, св. Оунфрїя Пустельника й св. Йосафата. 1769–1770 рр. Рим, Замостя. – Львівська національна наукова бібліотека ім. В. Стефаника, відділ рукописів, ф. 3: Бібліотека монастиря василіан, оп. I, сп. МВ–635 / 1, арк. 7–8 зв.

¹⁸ Nabozenstwo do S. Onufrego Officium i Litania z przyłożeniem Summariusza życia tegoż S. na żądanie wielu wydane. – W Poczajowie: W drukarni J. K. MCI i Rzpłitey u WW. XX. Bazylianow, 1785. – [22], 63 ark.

¹⁹ Богогласникъ. Пѣсни благовѣйныя Празникомъ Г[оспо]дскимъ, Б[о]городичнымъ, и Нарочитыхъ С[вя]тыхъ чрезъ весь годъ приключаящимся... – [Почаев] : Въ С[вя]тѣй чудотворнѣй Лаврѣ Почаевской, 1790. – [Арк. 216–219].

²⁰ Akta grodzkie i ziemskie... – S. 50–51, 56. Щодо різнодатування грамоти див.: *Мицько І.* Про початки Святоонофріївського монастиря у Лаврові. – С. 30, 34.

²¹ *Купчинський О.* Акти та документи Галицько-Волинського князівства... – С. 830.

²² Там само. – С. 546, 553.

²³ Там само. – С. 959.

²⁴ *Пламеницька О.* Сакральна архітектура Кам'янець на Поділлі. – Кам'янець-Подільський : Абетка, 2005. – С. 179.

²⁵ [*Pietkiewicz J.*] Zywoť przedziwny świętego ojca naszego Onufryusza wielkiego... do druku podany przez Naj W^o. X. Iozepha Pietkiewicza protoarchimandritę Zakonu S. Bazylego W: hegumena monástyřa Nowieyackiego Bytenskiego. Z dozwoleńiem náležytey Zwierzchności. – w Wilnie : w Drukárni Soc: IESV, [1686]. – [S.13].

²⁶ [*Awedyk M. J. N.*] Hospes in urbe metropolitan Cracoviensi P. Onufrius magnus anachoreta, regis Persarum filius, thaumaturgus circa solennem reliquiarum introductionem ex Basilica Cathedrali Cracoviensi... compendio posteritati per M. Joannem Nepomucenum Awedyk, in alma Universitate Cracoviensi philosophiae doctorem et professorom orbi christiano praesentatus. – Cracoviae : types Universitatis, 1741.

²⁷ Lustgarten in der Wüsten, in welchem... gepriesen... wird die grosse Heiligkeit des H. Einsiedlers Onuphrii; des ist: Tagzeiter... – Gedruckt im Brausberg : Coll. Der S. Jesu., 1749. – 44 s.; L'office de la vie de Saint Onufre confesseur fils du roi de Perse hermite et grand protecteur de ses devots. Traduit de Polonois en François. Var sovie dans l'Impuimerie Royale et de Republique aux ecolles Pieuses l'année M.DCC. XLVIII. – [б. м., 1748]. – 16 p.

²⁸ Vita di S. Onofrio. – Anagni, 1705; Vita di S. Onofrio etc. – Venezia, 1793; *Sauget J. M.* Onofrio // *Biblioteca Sanctorum*. – Roma, 1967. – T. 9. – P. 1187; Onofrio // *Enciclopedia cattolica*. – Vaticano, [1952]. – P. 137; Onuphre // *Iconographie de l'art chrétien*. – Paris, 1958. – T. III : *Iconographie des saints*. – P. 1007. Наразі нам відомий лише один латиномовний текст 80-х рр. XVIII ст., у якому ім'я названого святого представлено у формі Onuphrio (з уривку: *divinissimo patri Onuphrio dedimus monasterium Lawrov...* – див.: *Купчинський О.* Акти та документи Галицько-Волинського князівства... – С. 601). Одначе в цій формі реально добачати вплив італомовної форми антропоніма чи кальку з останньої.

²⁹ Vita di S. Onofrio. – Anagni, 1705; Vita di S. Onofrio etc. – Venezia, 1793; *Sauget J. M.* Onofrio // *Biblioteca sanctorum*. – P. 1187; Onofrio // *Enciclopedia cattolica*. – Vaticano, [1952]. – P. 137; Onuphre // *Iconographie de l'art chrétien*. – P. 1007.

³⁰ *Сидор О.* Станкова графіка друкарні Почаївського монастиря XVIII – початку XIX ст. // *Буття в*

мистецтві : зб. наук. праць і матеріалів на пошану Степана Костюка з нагоди 80-річчя. – Л., 2007. – [Іл.-вставка між с. 416–417].

³¹ *Виноградов Ю. Г.* О методике обработки греческих эпиграфических памятников (по ольвийским материалам) // *Методика изучения древнейших источников по истории народов СССР*. – М., 1978. – С. 60.

³² *Сидор О.* Станкова графіка друкарні Почаївського монастиря XVIII – початку XIX ст. – [Іл.-вставка між с. 416–417]; *Konfraternia Wielkiego Korony Polskiej doznanego w każdej potrzebie Patrona Onufrego S...* – [S. 2].

³³ Пізніша фотофіксація здійснена вже після появи при верхньому краю таблиці вибоїни, що пошкодила початок рядка.

³⁴ *Нікалаеў М. В.* Гісторыя беларускай кнігі. – С. 147, 263, 299, 326, 328, 347, 363, 366. – [Іл.].

³⁵ Пор., наприклад, графіку курсивного заголовкового **D** на титульній сторінці весільного панегірика (Львів, 1643) авторства А. Томецького, книг І. Галятовського (Новгород-Сіверський, 1676 і 1678) (див.: *Запаско Я., Ісаєвич Я.* Пам'ятки книжного мистецтва. Каталог стародруків, виданих на Україні. – Кн. 1 (1574–1700). – С. 64, 67, 92, 94. – [Іл.] 319, 544, 565).

³⁶ *Виноградов Ю. Г.* О методике обработки греческих эпиграфических памятников ... – С. 57–58.

³⁷ У процесі реконструкції давніх написів ми слідом за дослідниками-епіграфістами, зосібна Ю. Виноградовим (див.: *Виноградов Ю. Г.* О методике обработки греческих эпиграфических памятников ... – С. 57–58), розрізняємо процедуру відтворення самого тексту і процедуру відновлення чи, точніше, – осягнення його змісту. Досить часто фрагментований текст не піддається повному відтворенню, натомість, його зміст, принаймні загальний, у процесі аналізу (на підставі аналогічних мовних формул і текстологічних конструкцій) стає доступним.

³⁸ Наразі нам відомий лише один приклад супроводу зображення святого написом його імені в родовому відмінку без додаткового роз'яснювального слова-підмета. Маємо на увазі дереворит XVIII ст., що відтворює образ св. Вінсента (див.: *Fryś-Pietraszka E., Kunczyńska-Iraska A., Pokropek M.* *Sztuka ludowa w Polsce*. – Warszawa : Wyd-wo «Arkady», [1988]. – S. 296 (N390). – [Іл.] 390).

³⁹ *Сидор О.* Станкова графіка друкарні Почаївського монастиря XVIII – початку XIX ст. – [Іл.-вставка між с. 416–417]. До речі, ця лексема стосовно літературних текстів і супровідних до них зображень відома на теренах Польщі принаймні від другої половини XVI ст. За хронологічну віху нам править публікація М. Рея (див.: *Rej M.* *Wizerunk własny żywota człowieka rozcziwego, w ktorym iako we zwierciedle snadnie każdy swe sprawy oględać może...* – Kraków : Druk. Macieja Wirzbięty, 1560). У назвах окремих графічних зображень вона відома принаймні від середини XVII ст. За хронологічну віху нам править наразі відома багатоголосна композиція 1655 р. «Wizerunk sługi wiernego» (див.: *Seweryn T.*

Staropolska grafika ludowa. – Warszawa : Wyd-wo «Sztuka», 1956. – S. 80. – Рyc. 69).

⁴⁰ Яцковський А., Ярнушкевич Я. Искусство польского народа. – [Warszawa] : Аркады, [б. р.]. – С. 467. – [Ил.] 224.

⁴¹ Яцковський А., Ярнушкевич Я. Искусство польского народа. – С. 467. – [Ил.] 222. Означена лексема стосовно літературних текстів і супровідних до них зображень відома на теренах Польщі принаймні від другої половини XVI ст. За хронологічну віху нам править наразі публікація Я. Теобальдуса (див.: *Theobaldus J. B. Prawdziwe wyobrazenie Trojga dzieci barzo strasznych y dziwnych, ktorem podobne niewiem aby kiedy byly widziane na świecie...* – Kraków, 1578).

⁴² Яцковський А., Ярнушкевич Я. Искусство польского народа. – С. 466. – [Ил.] 213; *Fryś-Pietraszka E., Kunczyńska-Iracka A., Pokropek M. Sztuka ludowa w Polsce.* – S. 295–296 (N 387), 297 (N 392), 298 (N 398). – [Ил.] 387, 392, 398; *Seweryn T. Staropolska grafika ludowa.* – S. 175, 180. – Рyc. 156; *Krzysztofowicz S. O sztuce ludowej w Polsce.* – Warszawa : Wiedza powszechna, 1972. – S. 150. – [Ил.] 56.

⁴³ *Seweryn T. Staropolska grafika ludowa.* – S. 177, 181. – Рyc. 157.

⁴⁴ *Степовик Д. В.* Леонтій Тарасевич і українське мистецтво барокко. – С. 81, 87. – [Ил.]

⁴⁵ Там само. – С. 63, 77. – [Ил.]

⁴⁶ *Сидор О.* Станкова графіка друкарні Почаївського монастиря XVIII – початку XIX ст. – [Ил.-вставка між с. 416–417].

⁴⁷ *Przeździecka M.* O Małopolskim malarstwie ikonowym w XIX wieku: Studia nad epilogiem sztuki cerkiewnej w diecezji Przemyńskiej I na terenach sąsiednich. – Wrocław, etc. : Wyd-wo PAN, 1973. – [Ил.] 64.

⁴⁸ [*Chodykiewicz K.*] Kazanie na uroczystosc przemienienia Jezusa zbawiciela w Turynieckiej cerkwi przez X. Klemensa Chodykiewicza... – W Lwowie : W drukarni I. K. M. WW. OO Franciszkanow, 1771. – [S. 2]; *Fryś-Pietraszka E., Kunczyńska-Iracka A., Pokropek M. Sztuka ludowa w Polsce.* – S. 296 (N389), 297 (NN394, 395). – [Ил.] 389, 394, 395.

⁴⁹ Яцковський А., Ярнушкевич Я. Искусство польского народа. – С. 466. – [Ил.] 214; *Fryś-Pietraszka E., Kunczyńska-Iracka A., Pokropek M. Sztuka ludowa w Polsce.* – S. 297 (N396). – [Ил.] 396.

⁵⁰ Ця лексема-підмет наявна в латинському підписі під графічним відтворенням образу Марії (Богородиці) Гваделупської, уміщеному в книзі «*Svada latina*» кінця XVIII ст. (див.: *Нікалаєў М. В.* Гісторыя беларускай кнігі. – С. 279. – [Ил.]

⁵¹ *Содомора А., Домбровський М., Кісь А.* Anno Domini. Року Божого : Латинські написи Львова. – Л. : ЛА «Піріміда», 2008. – С. 232-233. – [Ил.]

⁵² Поєднання в одному тексті латинської і польської лексики, чи, висловлюючись інакше, включення в польський текст латинської лексики і/чи фразеології є доволі типовим явищем для літератури, особливо релігійної, на території Речі Посполитої (див.: *Запаско Я., Ісаєвич Я.* Пам'ятки книжного мистецтва. Каталог стародруків, виданих на Україні. – Кн. 2 (1701–1764). – С. 68, 70. – [Ил.] 344, 345; *Содомора А., Домбровський М., Кісь А.* Anno

Domini. Року Божого: Латинські написи Львова. – С. 232–233. – [Ил.; ін.]

⁵³ *Krzysztofowicz S.* O sztuce ludowej w Polsce. – S. 150. – [Ил.] 57; Яцковський А., Ярнушкевич Я. Искусство польского народа. – С. 466. – [Ил.] 218.

⁵⁴ *Przeździecka M.* O Małopolskim malarstwie ikonowym w XIX wieku. – [Ил.] 68; *Fryś-Pietraszka E., Kunczyńska-Iracka A., Pokropek M. Sztuka ludowa w Polsce.* – S. 295 (N382). – [Ил.] 382. З'ясувати конкретне значення абrevіатур **W** і **O** (подекуди подвійних скорочень **W S** і **O S**) в підписах під зазначеними зображеннями дозволяє граматична форма імен святих. Родовий відмінок імені Казимір: **KAZIMIRZA**, на згаданому плазовському деревориті однозначно виказує в початкових графемах **W S** похідник від словосполучення *Wizerunek Świętego*, а імен Петро і Павло: **PIOTRA, PAWLA**, на іншому плазовському деревориті однозначно виказує в кінцевій **W** скорочення поняття *Wizerunek*. Такий самий відмінок імені Миколай Чудотворець: **MIKOŁAJA CUDOSTORCA** (в оригіналі помилково відтворено саме *Cudostorca* замість *Cudotworca*. – див.: *Przeździecka M.* Op. cit.), на ще одному деревориті з Плазова однозначно виказує в початкових графемах **O S** похідник від словосполучення *Obraz Świętego*, а імені Пanna Марія: **Panny Mariy**, на гравюрі з середньої (?) Польщі дозволяє впевнено говорити про початкову самостійну літеру **O** як про скорочення від слова *Obraz*.

⁵⁵ Яцковський А., Ярнушкевич Я. Искусство польского народа. – С. 466. – [Ил.] 207; *Fryś-Pietraszka E., Kunczyńska-Iracka A., Pokropek M. Sztuka ludowa w Polsce.* – S. 295 (N 386). – [Ил.] 386. Підтвердженням такого тлумачення виступають аналогічні зображення, зокрема, дереворит XVIII – XIX (?) ст. Панны Марії Турівської з повним відтворенням початкового слова *Obraz* у підпису (див.: *Fryś-Pietraszka E., Kunczyńska-Iracka A., Pokropek M. Sztuka ludowa w Polsce.* – S. 295–296 (N 387–388). – [Ил.] 387, 388).

⁵⁶ *Kowalczyk J.* Kultura i ideologia Jana Zamoyskiego. – Warszawa : Instytut Sztuki PAN; Muzeum Zamojskie, 2005. – S. 291. – [Ил.] 84; *Содомора А., Домбровський М., Кісь А.* Anno Domini. Року Божого: Латинські написи Львова. – С. 152–153, 173, 192–193, 251, 262–266, 269. – [Ил.]; *Нікалаєў М. В.* Гісторыя беларускай кнігі. – С. 307. – [Ил.; ін.]

⁵⁷ *Kowalczyk J.* Kultura i ideologia Jana Zamoyskiego. – S. 291. – [Ил.] 84;

⁵⁸ *Fryś-Pietraszka E., Kunczyńska-Iracka A., Pokropek M. Sztuka ludowa w Polsce.* – S. 296 (N 390). – [Ил.] 390.

⁵⁹ *Splendor z ciemney nigdyś pustyni szczegółnego w wszelkich potrzebach patrona S. Onufrego Perskiego królewicza y pustelnika ...* – S. 1.

⁶⁰ *Gość požadany patron w potrzebach skutecznych S. Onufryusz wielki królewicz perski pustelnik, w relikwiach od zeyścia swego w czternastym wieku w Persyi przez Rzym do metropolij korony polskiej miastá stolicznego Krakowa ...* – W Krakowie : w drukarni akademickiej, 1740. – S. 1.

⁶¹ Meta troystrzelistych affektów Boskiej, blizniego y własnego zbawienia miłości, w gorliwym nabożeństwie do przedziwnego pustelnika S. Onufryusza królewieca perskiego ... – [Poczajów] : W drukarni OO Bazylianów poczajowskich, 1775. – S. 1.

⁶² Officium y summaryusz wierszopiski przedziwnego żywota J. O. Onufryusza królewicza Perskirgo y wielkiego Pustelnika. – [Poczajów] : W drukarni Poczajowskiej WW. OO Bazylianów, 1748. – S. 1.

⁶³ Трофимчук М., Трофимчук О. Латинсько-український словник. – Л. : Вид-во Львівської Богословської Академії, 2001. – С. 287.

⁶⁴ Содомора А., Домбровський М., Кісь А. Anno Domini. Року Божого: Латинські написи Львова. – С. 37, [117], 244. – [Л.]; Бабичев Н. Т., Боровский Я. М. Словарь латинских крылатых слов. – М. : Изд-во «Русский язык», 1982. – С. 364; ін.

⁶⁵ Копіарій привілеїв, наданих Лаврівському монастиреві від 1641 по 1771 р. // Матеріали до історії Лаврівської архидієцезії. – Львівська національна наукова бібліотека ім. В. Стефаника, відділ рукописів ф. 3 : (Василіанські монастирі), спр. 662/1. – Арк. 1, 2.

⁶⁶ Monasterium lauroviense tam Ordinis Sancti Basilii Magni... – Арк. 10.

⁶⁷ Див., наприклад: Степовик Д. В. Українська графіка XVI–XVIII століть: Еволюція образної системи. – С. 74, 172. – [Л.]; Степовик Д. В. Леонтій Тарасевич і українське мистецтво барокко. – С. 59, 69, 142. – [Л.]; Нікалаєў М. В. Гісторыя беларускай кнігі. – С. 147, 299. – [Л.].

⁶⁸ Огляд інтерпретаційних версій інших дослідників здійснено у попередній опублікованій частині статті (див.: Студії мистецтвознавчі. – 2009. – Чис. 1 (25). – С. 17–24).

РЕЗЮМЕ / SUMMARY

Проведений фактографічний аналіз уцілілих (повністю чи частково) графем та розпізнання-реконструкція окремих літер напису, викарбуваного на таблиці Бушанського наскельного рельєфу, дозволяють дійти таких висновків: 1) напис вирізьблено і закомпоновано в три рядки; 2) його виконано латинським шрифтом; 3) він відтворював польськомовний чи білінгвістичний (латинсько-польський) текст; 4) у другому й третьому рядках визначав статус та власне ім'я головного персонажа наскельного рельєфного зображення (укляклого молільника) – християнського святого-пустельника Онуфрія Великого в родовому відмінку: Swi[ę]t[ę]go Onu[fr]e[go]; 5) слово-підмет, що стосується тексту двох останніх рядків (найвірогідніше – у вигляді слова «obraz» чи його скорочення), містилося в першому рядку або (як скорочення) у другому, будучи «вписаним» у просвіт нижнього завитка заголовної літери S-; 6) за правомірності останнього варіанта, перший рядок напису містив, найімовірніше, коротке латиномовне гасло релігійно-духовного змісту, на зразок фразеологізмів In Hoc Salus, In nomine D[omi]ni тощо, яке починалося із заголовної літери I/J.

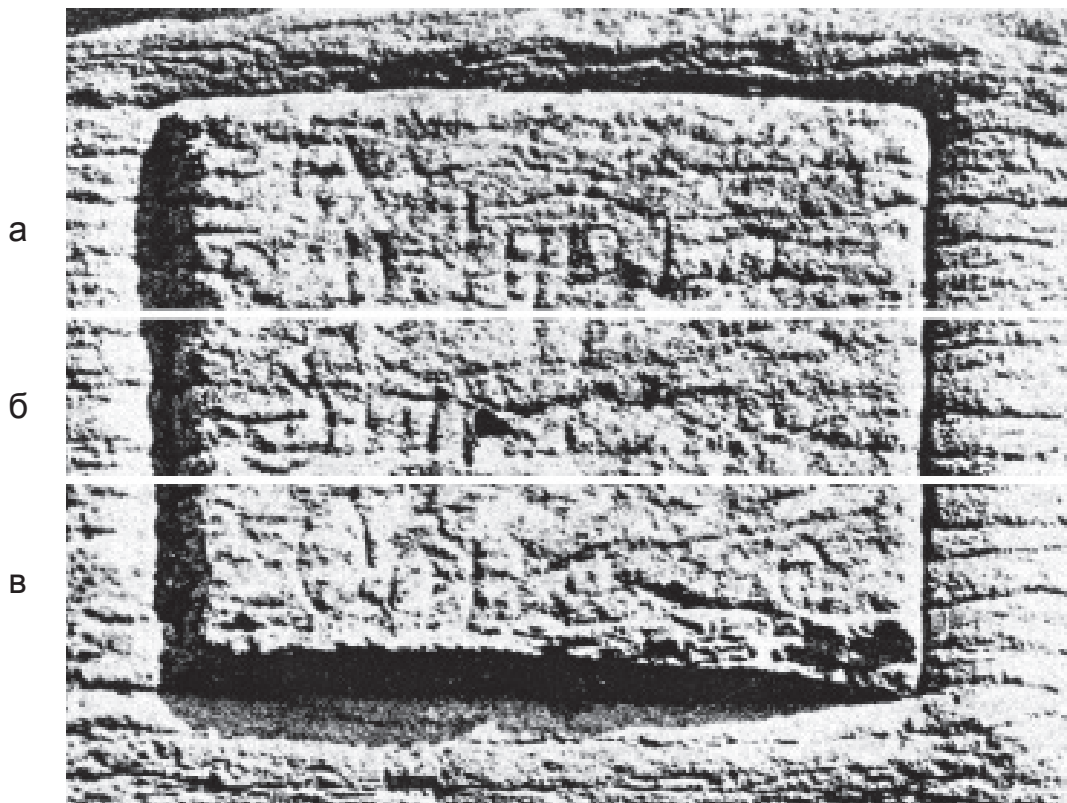
Ключові слова: букви (літери), епіграфіка, курсив, латинський/-а шрифт (латиниця) і мова, лінії-врізи (карби), напис (інскрипція), Онуфрій Великий, палеографія, польська мова, святий.

An accomplished factographical analysis of the graphemes, completely or partly remained uninjured, as well as recognition and reconstruction of the inscription's separate letters carved upon the plate of Busha's rock relief allow us to conclude the following: 1) the inscription is carved and composed in three lines; 2) it is scribed with the Latin script; 3) it was a reproduction of a Polish or bilingual (Latin-Polish) text; 4) in the second and third lines, there is a denotative of a status and the very name of the rock relief image's principal person (a kneeling supplicant), i.e., Christian saint hermit Onuphrius the Great (gen.: Swi[ę]t[ę]go Onu[fr]e[go]); 5) a word-subject pertaining to the text of the last two lines (most probably in a form of word obraz or its abbreviation) is located in the first line, or (as an abbreviation) in the second one, being inserted in a gap of lower curl of the initial S-; and 6) if the latter inference is correct, in the first line of the inscription, there is, most likely, to be a short Latin expression of a religious content after a model of idioms beginning with initial I/J like In Hoc Salus, In nomine D[omi]ni, etc.

Keywords: letters, epigraphics, italics, Latin script and language, lined notches, inscription, Onuphrius the Great, paleography, Polish language, saint.



Іл. 1. Інскрипційна таблиця Бушанського рельєфу. Світлина 1883 р. (збільшене викадрування; за: *Антонович, 1884*)



Іл. 2. Інскрипційна таблиця Бушанського рельєфу. Світлина 1883 р.: а – перший рядок; б – другий рядок; в – третій рядок



а



б

Іл. 3. Прорис-реконструкція читабельних графем-карбів інскрипційної таблиці Бушанського рельєфу: а – варіант А; б – варіант Б



Іл. 4. Й. Гочемський. Зображення чудотворного образу св. Онуфрія з Любара. 1752. Мідьорит. Збірка ЛННБ ім. В. Стефаника



Іл. 5. Зображення образу св. Онуфрія Пустельника... з Калуша. Друга половина XVIII ст. Мідьорит. Збірка ДАТО. За: Сидор, 2007



Іл. 6. Зображення св. Казимира. Перша половина XIX ст. Плазов, Підкарпатське воєвод., Польща. Дереворит. За: Krzysztofowicz, 1972



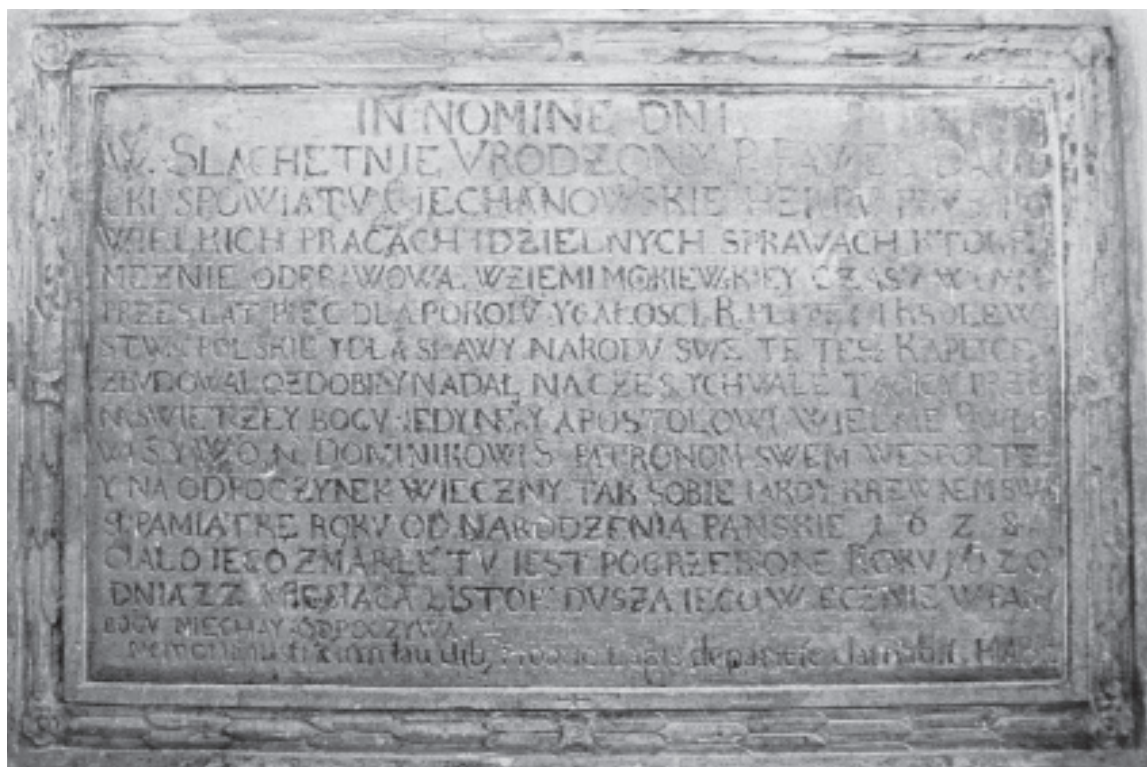
Іл. 7. Образ св. Миколая Чудотворця. Перша половина XIX ст. Плазов, Підкарпатське воєвод., Польща. Дереворит. За: Przeździecka, 1973



Іл. 8. Образ Утіхи Панни Марії. Перша половина XIX ст. середня (?) Польща. Дереворит. За: *Fryś-Pietraszowa, Kunczyńska-Iracka, Pokropek, 1988*



Іл. 9. Образ Панни Марії Лонковської. Друга половина XVIII ст. Польща. Дереворит. За: *Fryś-Pietraszowa, Kunczyńska-Iracka, Pokropek, 1988*



Іл. 10. Епітафія Павла Дамецького. 1629. Кафедральний костел Святих Петра і Павла, Кам'янець-Подільський. Камінь, різьблення

Предпринятый фактографический анализ уцелевших (полностью или частично) графем и реконструкция отдельных букв надписи выбитой на таблице Бушанского наскального рельефа позволяет сделать следующие выводы: 1) надпись вырезали и скомпоновали в три строки; 2) ее выполнили латинским шрифтом; 3) она передает польский или билингвистический (латино-польский) текст; 4) во второй и третьей строке определяется статус и собственное имя главного персонажа наскального рельефного изображения (коленопреклоненного молельщика) – христианского святого-пустыннослужителя Онуфрия Великого в родительном падеже: Swi[ę]t[ę]go Onu[fre]go; 5) слово-подлежащее, относящееся к тексту двух последних строк (наиболее вероятно, в виде слова «obraz» или его сокращения), располагалось в первой строке или (как сокращение) во второй, будучи «вписанной» в просвет нижнего завитка заглавной S-; 6) если правомерен последний вариант, то первая строка надписи содержала, вероятно, краткое латинское изречение религиозно-духовного содержания, наподобие фразеологизмов In Hoc Salus, In nomine D[omi]ni, которое начиналось с заглавной буквы I/J.

Ключевые слова: буквы, эпиграфика, курсив, латинский шрифт (латиница) и язык, линии-врезы, надпись (инскрипция), Онуфрий Великий, палеография, польский язык, святой.

ЛЬВІВСЬКИЙ МИСТЕЦЬ ЛЕОНАРД МАРКОНІ

Юрій Бірюльов

У статті розглянуто творчість скульптора й архітектора Леонарда Марконі (1835–1899) – засновника і одного з чільних представників львівської школи монументально-декоративної скульптури XIX ст.

Ключові слова: Леонард Марконі, архітектура, декор, композиція, Львів, різьба, скульптура, стилістика, статуя.

This article is devoted to the analysis of the creative work of the sculptor and architect Leonard Marconi (1835–1899). He created a school of monumental decorative sculpture of the XIXth, that is very important for Lviv.

Keywords: Leonard Marconi, architectura, decor, dimensional figure, composition, Lviv, sculpture, stylistic.

Початки життєвого й творчого шляху Леонарда Марконі пов'язані з Варшавою, де він народився в родині скульптора-італійця Ферранте Марконі. У робітні батька молодий Леонард отримав перші уроки і навички художньої майстерності. Згодом він продовжив своє навчання під керівництвом К. Гейдля у варшавській Школі образотворчого мистецтва (1856–1858) та у римській Академії святого Луки в майстерні А. Тадоліні (1859–1862). Упродовж наступних дванадцяти років (1862–1873) він працює у Варшаві, оздоблюючи переважно фасади й інтер'єри житлових будинків. Водночас виконує нагробки, вітварі для костелів і погрудні портрети¹. У цей період творчості мистець перебував під впливом італійського неокласицизму, про що свідчить, зокрема, гіпсовий горельєф «Христос» (1860) зі збірки Львівської національної галереї мистецтв.

Із січня 1874 року Л. Марконі мешкав у Львові. Він – професор скульптури й орнаментального рисунка у Львівській політехніці (спочатку надзвичайний, а з 1893 року – звичайний професор). У 1885–1886 навчальному році обіймав посаду декана будівельного факультету цього навчального закладу. Викладаючи в Політехніці та працюючи з молодшими колегами у власній майстерні, Л. Марконі виявив себе першокласним педагогом. Серед його учнів було чимало відомих скульпторів, зокрема К. Клос, М. Корпаль, З. Лянгман, В. Бжег, М. Созанський, І. Вдовицький, Ф. Микульський, П. Гарасимович, А. Попель, П. Війтович. Усі вони свого часу працювали

його асистентами. Ім'я Марконі стало відомим за межами Львова й цілої Австро-Угорщини. 1885 року його обрали почесним членом Академії Пантеону в Римі.

Скульптурний доробок мистця головним чином пов'язаний з архітектурою. У Львові він тісно співпрацює з Ю. Захаревичем, вдало доповнюючи будови останнього монументально-декоративними елементами. «З прибуттям Леонарда Марконі до Львова орнаментика поширилася з небувалим до того часу розмахом, зумовивши необхідність естетичного оздоблення фасадів і створивши гарний смак», – зауважив у своєму вступі до каталогу львівської будівельної виставки 1892 року М. Ковальчук².

Першими львівськими будівлями, які він оздобив, стали корпуси Політехніки, зведені за проектами Ю. Захаревича: хімічна лабораторія (нині – приміщення хімічного факультету, 1875–1876)³ і головний корпус (1876–1877). У першому випадку рельєфами прикрасив фасад і актову залу споруди, у другому – барельєфи алегоричного змісту розмістив над фасадними вікнами другого поверху, а аттик увінчав трифігурною алегоричною композицією «Інженерна наука, архітектура та механіка» (іл. 1).

Л. Марконі мешкав тоді в кам'яниці на вулиці Зигмунтовській, 10 (нині – вул. М. Гоголя), збудованій 1874 року за проектом Е. Ґалля, і, напевно, саме він оздобив її фасад статуями атлантів⁴. У той час скульптор експериментував із різними техніками й матеріалами. 1876 року відлив у гіпсі (у майстерні П.-Ґ. Дзаккі) портретний медальйон, погруддя і статую С. Ґощинського,

взоруючись при їх виготовленні на по- смертну маску поета⁵. Тоді ж зробив моделі дерев'яних скульптур для бібліотеки й акто- вої зали Політехніки (реалізовані 1877 ро- ку Т. Сокульським), у білому пісковіку ви- різьбив погруддя А. Міцкевича (1880 року погруддя встановили на фасаді кам'яниці З. Ріхтмана по вул. А. Міцкевича, 14, те- пер – вул. Листопадового Чину)⁶.

У 1875–1876 роках мистець намагався вдосконалити технологію виконання сво- їх монументальних скульптур. Він створив власну рецептуру суміші гідралічного вап- на й портланд-цементу для виробничих по- треб невеликої фабрики в с. Велдіж (нині – с. Шевченкове Долинського р-ну Львівської обл.). Декілька відливів із такого матеріалу скульптур подарував у вересні 1876 року Міському художньо-промислому музею. У цьому ж році виконав з нового матеріа- лу фігури каріатид на фасаді Міського (Міщанського) казино на вул. Академічній (тепер – бібліотека діаспорної літератури на проспекті Шевченка; статуї не зберегли- ся); 1878 року – декор фасаду будинку по вул. Чарнецького (Винниченка), 28; у 1878– 1879 роках – ліпнину у вестибюлі та на схо- довій клітці будинку Галицького намісни- цтва⁷ (тепер – приміщення Львівської облас- ної адміністрації по вул. Винниченка, 18).

У грудні 1877 року в циклі статей «Голос із міста», надрукованих у львівській газеті «Польський щоденник» («Dziennik polski») ⁸, скульптор проаналізував практику вико- ристання пісковиків і вапняків із околичних кар'єрів Львова. На думку автора, експери- менти зі скульптурно-будівельними матері- алами виявилися, зважаючи на незначну стійкість доступних кам'яних порід до ат- мосферних впливів, часові затрати на по- шук якісніших пісковиків, досить ризикованими. Зразки своїх виробів у цементі й гід- ралічному вапні – рельєфи, медальйони, капітелі, балюстради та інше – Л. Марконі експонував того ж року на Крайовій аграрно-промисловій виставці у Львові⁹.

У статтях «Голос із міста» майстер під- дав критиці й програму оздоблення будин- ку Галицького крайового сейму, запропо- новану Ю. Гохберг'єром. Його зауваження місцева влада взяла до уваги і 1879 року

провела конкурс проектів скульптур для сейму. Обов'язкова програма, запропо- нована конкурсантам Крайовим відділом, чітко визначала сюжетно-алегоричний характер головних монументальних зоб- ражень. Наприклад, центральна скульп- турна композиція на аттику мала символі- зувати Законотворчість, що бере під опіку Русь (Галицьку Україну) і Польщу (Західну Галичину). За стилістикою твори мусили відповідати як архітектурній концепції та функціональному призначенню споруди парламенту, так і загальному духу акаде- мізму і пізнього класицизму. Переможці конкурсу – Л. Марконі, Ю. Горголевський, Ф. Микульський – того ж року спільно ви- конали декор головного фасаду (каріа- тиди, статуї левів, що тримали щити з гербами міст Львова, Кракова, Тарнова і Станіслава, поля з неоренесансними гро- тесками) і рельєфи на стінах головного залу засідань (нині – будинок Львівського уні- верситету) (іл. 2). Протягом наступних двох років (1880–1881) оздоблення сейму було завершено: за проектами Л. Марконі вико- нано ліпнину на стінах і колонах сходової клітки, у залі засідань встановлено крісла маршалка і депутатів, трибуна, виготовлені з дерева Т. Сокульським (не збереглися)¹⁰.

Маючи львівські замовлення, Л. Марконі упродовж 1876–1878 років працював ще у Бережанах на Тернопільщині, де на за- мовлення С. Потоцького реставрував у замковій каплиці алебастрові надгробки Сенявських XVII ст. і зробив новий алеба- стровий вітвар (зруйнований 1940 року)¹¹. З цього ж матеріалу близько 1878 року він вирізьбив камін у палаці С. Потоцького в Раю під Бережанами. Наприкінці цього ж року поставив колони у львівському палаці Дідушицьких по вул. Куркової, 15 (нині – вул. Лисенка)¹², а наступного – доповнив сходові марші Галицького намісництва але- бастровою балюстрадою.

У 1879 році Л. Марконі почав різьбити з алебастру й головний вітвар костелу фран- цисканок. Проект і моделі виготовив разом із Ю. Захаревичем, замовлення здійснив у майстерні Л. Шимзера. Цей неороман- ський вітвар мав вигляд евхаристичного трону з великим куполом-балдахіном на

арках та п'ятьма мармуровими статуями ангелів (завершений 1887 року, не зберігся)¹³. У 1879–1880 роках на замовлення Володимира й Альфонсини Дідушицьких скульптор виготовив з алебастру неоготичні вівтарі й колону амвона для костелу в Заріччі, поблизу Ярослава (тепер – територія Підкарпатського воєводства Польщі, архітектор Ю. Захаревич)¹⁴. Масове виробництво скульптур з алебастру мистець розгорнув 1880 року. У с. Берездівці (нині – Миколаївського р-ну Львівської обл.) відкрив фабрику виробів з білого, кольорового й прозорого «руського мармуру».

Творчі й комерційні успіхи дозволили Л. Марконі побудувати власний невеликий будинок з майстернею у Львові, на розі сучасних вулиць Антоновича і Русових¹⁵. Від грудня 1878 року він мешкав тут разом із великою родиною (мав п'ятьох доньок і двох синів). У червні 1880 року він отримав консенс (юридичне підтвердження) на свою діяльність із виготовлення скульптур у Львові¹⁶.

Різноманітні декоративні вироби з алебастру, у тому числі постаменти з квітковою орнаментикою, вази, тарелі, статуєтки, Л. Марконі демонстрував на аграрно-промисловій виставці в Перемишлі (1882)¹⁷. Вірогідно, з-під його різця протягом 1887–1888 років вийшли химери, що оздоблюють головний фасад парафіяльного костелу в Стрию (архітектори Ю. Захаревич, І. Долинський), а також неоготичний вівтар і амвон з білого алебастру. Проте невдовзі, 1889 року, опинившись у фінансовій скруті¹⁸, Л. Марконі змушений був закрити берездівську фабрику і надалі виконував свої роботи з алебастру, користуючись підприємством Г. Бромільської у с. Колоколин поблизу Букачівець (нині – Рогатинського р-ну Івано-Франківської обл.)¹⁹. Із місцевого алебастру скульптор вирізьбив балюстраду сходової клітки Галицької ощадної каси (1891, нині – приміщення Львівського музею етнографії та художнього промислу (ЛМЄХП), вівтар парафіяльного костелу в м. Горлице (1893, тепер – територія Польщі) і п'єдестал погруддя Франца-Йосифа I (різця А. Попеля), що був встановлений у львівському Палаці правосуддя (1893)²⁰.

Реалізуючи свої творчі задуми, мистець звертався також до художніх можливостей декоративної кераміки (фаянсу, теракоти). У 1887–1890-х роках на «Крайовій станції керамічних дослідів при Львівській політехніці» виконав, у співавторстві з Ю. Захаревичем і Е. Кженом, дві вази з неоренесансним декором (зберігаються у фондах ЛМЄХП).

Упродовж 1880–1890-х років майстер прикрасив статуями і стуковою ліпниною численні львівські будівлі. Маючи хист архітектора, розробляв проектні креслення фасадів, намагаючись надати їм цілісного й zarazом самодостатнього художнього виміру. Архітектор Т. Мюнніх так писав про нього: «Марконі, архітектурному скульптору, було недостатньо оздоблювати споруди, він, як сам казав, «бавився в архітектора» і брав участь у майже всіх архітектурних конкурсах Галичини, наприклад, у конкурсах проектів театрів у Кракові та Львові, львівських будинків Галицької ощадної каси та Художньо-промислового музею. Робив це, захоплюючись вирішенням архітектурних проблем. [...] У його мистецькому хисті поєднувалися три напрями: архітектурний, рисувальний і скульптурний»²¹. Звертаючись до архітектурного проектування, Л. Марконі виконав конкурсні проекти найважливіших громадських будов Львова: Міського художньо-промислового музею (1889–1890, третя премія; обраний для будівництва спільний проект Л. Марконі і Ю. Яновського реалізований у 1902–1904 роках), Галицької ощадної каси (1887–1888), Міського (нині – Оперного) театру (1895). На Загальній крайовій виставці у Львові (1894) його нагородили Похвальною грамотою за проекти, продемонстровані у відділі архітектури. Однак мистець не мав повноважень (консенсу) на будівництво, тому до реалізації своїх планів залучав інших архітекторів.

Прикладами архітектурно-скульптурної синтези Л. Марконі є неоренесансні фасади кам'яниць по вул. Крашевського (нині – С. Крушельницької) № 21 (1878), № 15, № 17 (1882–1883, спільно з А. Загурським і З. Кендзерським)²², № 23 (1884, співавтор Я. С. Крох), № 1 (1884). У 1882–1883 ро-

ках спільно з архітектором В. Равським-молодшим розробив неоренесансний декор фасаду кам'яниці по вул. Панській, 2 (тепер – І. Франка)²³. Не обійшлося, вірогідно, без участі мистця й оздоблення низки житлових кам'яниць, збудованих архітектором Е. Герматніком, зокрема, на сучасних вулицях: Б. Лепкого, 10–12 (1886–1887), Пекарській, 4–6 (1889–1890), Гребінки, 8 (1892). Про це свідчать характерні орнаментальні мотиви і форми фігур декору фасадів. З нагоди приїзду імператора Франца-Йосифа I до Львова у вересні 1880 року Л. Марконі було доручено увінчати портик міської ратуші трьома кам'яними статуями – алегоріями патріотизму, гостинності та мужності (не збереглися).

Протягом 1885–1887 років мистець створив один із кращих своїх архітектурно-скульптурних ансамблів – перший Будинок дирекції залізниці по вул. Третього травня, 3 (нині – Січових Стрільців). Фасад спроектований спільно з В. Равським-молодшим²⁴, а от програму скульптурного оздоблення він розробив самостійно. Її склали численні алегоричні зображення залізничного руху, механіки, електрики; велика (3,5 м заввишки) статуя Меркурія на аттику споруди (іл. 3). Іконографічний аналіз цієї фігури засвідчує, що під час роботи над нею львівський художник взурувався на деякі відомі зразки європейської пластики – маньєристичну статую «Меркурій» Джованні да Болоньї (1580) і скульптуру французького майстра XIX ст. Александра Фальг'єра «Переможець у півнячих боях» (1864), творчо переосмисливши останні. Повторивши основні композиційні елементи обох скульптур, Л. Марконі пом'якшив динаміку руху, спрямувавши його вгору, ніби імітуючи плавне піднесення, злет античного бога. В'їзна брама, обидва вестибюлі й сходові клітки будови рясно прикрашені неоренесансними арабесками²⁵.

Стилістичну подібність до скульптур Будинку дирекції залізниці демонструють дві алегоричні статуї на порталі кам'яниці по вул. Гротт'єра, 8 (нині – Смольського, 1890)²⁶. Їх із упевненістю можна вважати також творчим доробком мистця.

У 1890 році Л. Марконі виконав статую Богоматері на фасаді вілли живописця Я. Стики по вул. Міцкевича, 11 (нині – Листопадового Чину), збудованої І. Левинським за проектом Ю. Захаревича²⁷ (скульптура не збереглася). До речі, І. Левинський на своїй керамічній фабриці тиражував (у теракоті й майоліці) зменшений варіант марконівської статуї Богоматері й виставив декілька її екземплярів на Загальній крайовій виставці 1894 року. Кам'яні фігури Богоматері авторства Л. Марконі також було встановлено на фасаді будинку Товариства купців і торговельної молоді по вул. Чарнецького, 1 (нині – Винниченка, 1892)²⁸ і перед костелом Святої Марії Магдалини (1899; статуя не збереглася)²⁹. Можливо, на замовлення І. Левинського й Ю. Захаревича у 1889–1890-х роках скульптор створив дві алегоричні фігури на фасаді вілли по вул. Марії Магдалини, 6 (тепер – О. Кольберга).

Свої наймонументальніші й водночас найгармонійніші щодо поєднання з архітектурою скульптури Л. Марконі створив упродовж 1890-х років. У 1891 році він завершив трифігурну групу «Ощадність, промисловість та рільництво» на аттику Галицької ощадної каси. Очевидна подібність центральної фігури композиції – Ощадності, що підносить смолоскип у руці, до нью-йоркської статуї Свободи скульптора Ф.-О. Бертольдї, недвозначно виказує джерело натхнення львівського майстра (іл. 5). Фасади цього будинку мистець додатково оздобив вирізьбленими з теребовлянського каменю барельєфами з алегоричними зображеннями різних наук, ремесел, мистецтв і портретом Ю. Захаревича, а вестибюль і сходову клітку – стукковими рельєфами (співавтор П. Гарасимович) і алебастровими фігурами грифонів³⁰.

Композиційний уклад симетричної, вписаної у класичний трикутник групи «Ощадність», скульптор розвинув у великій кам'яній групі «Тріумф Справедливості» (1892), розміщеній на центральному аттику Палацу правосуддя (Крайового суду Галичини) по вул. Стефана Баторія, 1–3 (нині – князя Романа)³¹. Згодом, 1897 року, ансамбль

цього будинку Л. Марконі доповнив алегоричними фігурами Справедливості й Законодавства, встановленими на аттику бічного фасаду (співавтор А. Попель; статуї не збереглися)³².

Упродовж 1890–1896 років Л. Марконі працював також над оформленням інтер'єру львівської Преображенської церкви. Для неї він створив стукочий фриз із дванадцятьма гербами міст Галичини під центральним куполом та дванадцять кам'яних статуй апостолів³³ (іл. 4).

Досліджуючи стилістично-іконографічні особливості творів Л. Марконі 70-х – початку 90-х років XIX ст., слід підкреслити їх переважно ренесансно-класицистичний характер. Особливості образної системи, композиційний лад, характер моделювання об'ємів і техніка обробки каменю недвозначно засвідчують досконале знання мистцем взірців італійської скульптури XV–XVI та XVIII ст. і французької пластики XVI–XVII та XIX ст. Воднораз деякі зразки скульптури 1870–1880 років виконані в руслі неороманської й неоготичної стилістики.

Від 1893 року в художніх уподобаннях майстра відбувся поступовий перехід від неоренесансу до іншої течії історизму – модного на той час у Львові необароко. Ця еволюція помітна в оздобленні житлового будинку В. Равського Молодшого по вул. Матейка, 8 (1893–1894). У кам'яних атлантах «Гранд-готелю» на нинішньому проспекті Свободи, 13 (1893, архітектор Е. Герматник)³⁴ (іл. 6), у вісьмох статуях-алегоріях рік Галичини, що прикрашали цементний електричний водограй на Загальній крайовій виставці (створений 1894, розібраний 1906 року), (іл. 8) і в гіпсових моделях чотирьох алегоричних фігур для готелю «Жорж» (1898; закінчені А. Попелем і відлиті з цементу 1900 року)³⁵ Л. Марконі прагнув якомога точніше відтворити оголене тіло в русі. Динамічність утілених образів акцентований контрастною обробкою поверхні та грою світлотіні. Статуя Європи на фасаді готелю «Жорж», можливо, тримає в руці портретне погруддя самого скульптора. На фасадах названого готелю й філії Австро-Угорського банку по вул. Третього травня, 9 (тепер – Січових

Стрільців), майстер виконав жіночі й чоловічі маскарони.

Властиві його пізній творчості іконографічні мотиви, композиційні й питомо технічні прийоми простежуються також у монументальному оздобленні фасадів львівських кам'яниць, спроектованих архітектором А. Топольницьким і зведених А. Голомбом у стилі неорококо. Зокрема, у статуй Богородиці з Дитям, що на фасаді вілли по вул. Св. Софії, 29 (1897, нині – вул. І. Франка, 115), у декоративній ліпнині й погрудді А. Міцкевича на фасаді кам'яниці по вул. Св. Софії, 20 (1898, тепер – І. Франка, 104)³⁶, у статуй А. Міцкевича, у фігурах хлопчиків та маскаронах на будинку по вул. Зибликевича, 8 (1898–1899, нині – І. Франка, 28)³⁷. Для роботи над монументально-декоративними скульптурами Л. Марконі у 1897–1899 роках орендував у міської ради Палац архітектури Загальної крайової виставки³⁸. Останніми працями, виконаними тут взимку 1898–1899 років, були ескізи путті з гербами міст Галичини та інші необарокові фігури для нового Міського театру (нині – Львівський академічний театр опери і балету), що не були втілені у матеріалі³⁹.

Свій хист скульптора й архітектора Л. Марконі застосував також у пам'ятниках і надгробках. 1875 року разом із братами Яном і Міхалом Бембновичами він виконав надгробок М. Гославського, встановлений пізніше на цвинтарі Станіславава (тепер – Івано-Франківськ). У 1876 році мистець брав участь у конкурсі проектів пам'ятника С. Гоцинському, похованому на Личаківському цвинтарі, а 1877 – створив проект пам'ятника З. Хшановській поблизу руїн замку в Тереховлі. На думку О. Гауснера, який виступив 1877 року у пресі зі статтею «Про скульптуру», цей проект виявився найбільшим творчим досягненням мистця⁴⁰. Вірогідно, у матеріалі його зреалізував Я. Бохенек 1900 року⁴¹ (монумент знищено у 1941–1943 роках). За проектом Л. Марконі 1879 року встановлено також мармурову меморіальну таблицю на пошану Ф. Шопена в костелі святого Хреста у Варшаві. У 1883 році на замовлення міської влади Бережан львівський скульптор ви-

різьбив кам'яні пам'ятники королям Яну III Собеському і Миколаю Сенявському – обидва у вигляді обелісків з погруддями (були встановлені на ринковій площі, не збереглися)⁴². На Личаківському цвинтарі мистець звів гробівець барона Адама Гайдля, що мала вигляд стилізованого античного храму з доричними колонами й класицистичним фризом (близько 1887 року, співавтор архітектор Я. Шульц)⁴³, а також – ліричний за настроєм нагробок на могилі «Дзюні» з портретною фігурою дівчинки біля хреста (близько 1881 року)⁴⁴. Крім цього, спільно з Ю. Захаревичем 1888 року створив у львівському костелі домініканців мармуровий пам'ятник поетесі М. Бартус (з портретним медальйоном покійної та алегоричними образами творчості).

Для Л. Марконі 1890-і роки виявилися найбільш плідними у творенні монументів. У липні 1890 року за його проектом у львівській римо-католицькій катедрі встановили тимчасовий катафалк на честь А. Міцкевича (з погруддям поета й мармуровими урнами). Двома роками пізніше майстер здобув першу премію на конкурсі проектів пам'ятника А. Фредро у Львові. Після тривалого опрацювання гіпсової моделі її було відлито у бронзі. Пам'ятник письменнику врочисто відкрили 25 жовтня 1897 року⁴⁵ (нині стоїть у Вроцлаві) (іл. 7). Від 1893 року мистець шість років працював над монументом Т. Костюшкови в Кракові. На відміну від статичного неоренесансного пам'ятника А. Фредро, героя польського національного повстання скульптор зобразив на коні в русі, використавши стилістику необароко. Перед смертю Л. Марконі встиг завершити лише гіпсову модель у чверть натуральної величини. Роботу над монументом (заввишки 5,6 м) завершив його зять А. Попель. Відлитий у бронзі пам'ятник Т. Костюшкови 1901 року встановили в Кракові (знищений 1940 року, реконструйований у 1960 році, нині – на Вавелі).

Менше уваги Л. Марконі приділяв станковій скульптурі. Серед них відома тільки одна фігурна композиція: «Народження Христа» (1870–1880, гіпс). Із більшим натхненням він працював у жанрі портрету. За приклади тут може правити погруд-

дя директора львівської Школи лісництва Г. Стшелецького (1878), срібний рельєф із портретом Ю. Захаревича (1878), пам'ятна медаль князя Адама Сапіги (1886), медальйони Ядвіги Сапіги із Замоївських (близько 1886) і А. Фредра (близько 1880, бронза)⁴⁶. У 1893 році майстер подарував Товариству розвитку і прикрашання м. Львова вирізьблений з пісковика бюст С. Скарбека для встановлення його в міському Єзуїтському парку (не зберігся).

Останні роки життя мистця (1895–1899) були потьмарені ворожим ставленням художніх критиків і деяких колег, особливо Т. Баронча. Тяжкими ударами для нього стали смерть Ю. Захаревича (грудень 1898 року) і програш судового процесу проти архітектора Ю.-К. Яновського у справі авторства проекту будинку Міського художньо-промислового музею⁴⁷.

Л. Марконі помер у Львові від туберкульозу в ніч з 1 на 2 квітня 1899 року, похований на Личаківському цвинтарі. На його могилі встановлено нагробок, вірогідно власного проекту, у неоренесансній стилістиці з мармуровим медальйоном лику Богоматері.

¹ Jaroszewski T. S., Rottermund A. Marconi Leonard // Polski Słownik Biograficzny. – Warszawa, 1974. – Т. XIX/4. – З. 83. – С. 603–604; Kwiatkowska M., Melbechowska-Luty A., Siomoczkin I. Marconi Leonard // Słownik Artystów Polskich. – Warszawa, 1993. – Т. V. – С. 356–359.

² [Kowalczyk M.]. Wstęp // Katalog wystawy przemysłu budowlanego we Lwowie. – Lwów, 1892. – С. VI.

³ Gazeta Lwowska. – 1876. – N 92. – 22. IV. – С. 4.

⁴ Центральний державний історичний архів України у Львові (ЦДІАУЛ). – Ф. 165, оп. 5, спр. 262; Державний архів Львівської області (ДАЛО). – Ф. 2, оп. 1, спр. 2374, арк. 1–3.

⁵ Gazeta Narodowa. – 1876. – N 46. – 26. II; N 221. – 27. IX.

⁶ Gazeta Narodowa. – 1879. – N 111. – 14. V; 1880. – N 190. – 19. VIII; Męyet L. Oblicze poety // Kłosy. – 1889. – Т. 49. – N 1272. – 2 (14). XI. – С. 319.

⁷ Gazeta Narodowa. – 1878. – N 12. – 15. I.

⁸ [Marconi L.]. Głos z miasta // Dziennik Polski. – 1877. – N 287–293.

⁹ Gazeta Narodowa. – 1877. – N 228. – 5. X.

¹⁰ Gazeta Lwowska. – 1881. – N 86. – 15. IV. – С. 3; Gmach Sejmowy we Lwowie // Kłosy. – 1881. – N 829. – 7 (19). V. – С. 316.

¹¹ Gazeta Narodowa. – 1879. – N 271. – 25. XI; 1882. – N 24. – 29. I. – N 26. – 31. I. – N 33. – 10. II.

¹² Лист Л. Марконі до графині Альфонсини Дідушицької 7. 11. 1878 р. Львівська національна наукова бібліотека ім. В. Стефаника, відділ рукописів. – Ф. Дід. (Архів Дідушицьких), IV/2032, папка 27.

¹³ *Krasny P.* Kościół p. w. Najświętszego Serca Jezusa i klasztor SS. Franciszkanek Najświętszego Sakramentu // *Kościoly i klasztory Lwowa z wieków XIX i XX.* – Kraków, 2004. – S. 79, 86, 100. – II. 123.

¹⁴ *Dźwignia.* – 1880. – N 11. – 20. XI. – S. 98.

¹⁵ ДАЛО. – Ф. 2, оп. 2, спр. 4818, арк. 1–3, 10, 27.

¹⁶ ДАЛО. – Ф. 27, оп. 2, спр. 94, арк. 3; *Сьомочкін І.* Леонард Марконі // *Маестро.* – 1996. – N 1. – С. 25, 28.

¹⁷ *Kleczewski A.* Wystawa przemyska // *Gazeta Narodowa.* – 1882. – N 201. – 2. IX; *Strażnica Polska.* – 1882. – N 13. – 25. IX. – S. 4.

¹⁸ ЦДІАУЛ. – Ф. 146, оп. 51а, спр. 865, арк. 34; *Сьомочкін І.* Леонард Марконі. Сторінки творчої біографії // *Народознавчі зошити.* – 1996. – N 4. – С. 242.

¹⁹ *Gazeta Narodowa.* – 1897. – N 119. – 30. IV. – S. 3.

²⁰ *Stebelski P.* Nowy pałac sprawiedliwości // *Dziennik Polski.* – 1893. – N 281. – 10. X. – S. 1; *Gazeta Narodowa.* – 1893. – N 197. – 29. VIII. – S. 2.

²¹ *T. M. [T. Münnich].* Leonard Marconi // *Czasopismo Techniczne.* – 1899. – N 8. – 25. IV. – S. 91.

²² ДАЛО. – Ф. 2, оп. 1, спр. 6460, арк. 1, 25; спр. 6461, арк. 71.

²³ ДАЛО. – Ф. 2, оп. 3, спр. 687, арк. 3, 11–13.

²⁴ *Czasopismo Techniczne.* – 1885. – N 10. – 20. X. – S. 117–118. – Tabl. VII.

²⁵ *Gazeta Narodowa.* – 1887. – N 135. – 16. VI. – N 149. – 3. VII; *Pałac s. k. dyrekcji kolei państwowych austriackich we Lwowie // Kłosy.* – 1889. – T. 48. – N 1239. – 16 (28). III. – S. 205. До речі, у 2010–2011 роках фахівцями Національного університету «Львівська політехніка» розроблено плани реставрації екстер'єрних скульптур цього будинку і насамперед статуї Меркурія, яка зазнала значних утрат.

²⁶ ДАЛО. – Ф. 2, оп. 1, спр. 2664.

²⁷ Нині тут міститься Художньо-меморіальний музей Олекси Новаківського.

²⁸ *Gazeta Narodowa.* – 1892. – N 295. – 8. XII. – S. 1. – N 296. – 9. XII. – S. 2.

²⁹ *Przegląd.* – 1899. – N 100. – 2. V. – S. 2.

³⁰ *Gmach Kasy Oszczędności // Dziennik Polski.* – 1891. – N 264. – 23. IX. – S. 2.

³¹ *Kurier Lwowski.* – 1892. – N 214. – 2. VIII. – S. 4. Зауважимо, що означена монументальна група не витримала випробування на міцність – скульптури мають механічні розриви, численні втрати і нині потребують ретельної реконструкції: стабілізації або заміни кріпильних елементів, пошкоджених корозією, відновлення деталей за відомими аналогами.

³² *Gazeta Lwowska.* – 1897. – N 159. – 16. VII. – S. 3.

³³ *Gazeta Narodowa.* – 1890. – N 213. – 14. IX; *Червона Русь.* – 1890. – № 197. – 1 (13). IX. – С. 3; *Галичанин.* – 1894. – N 236. – 21. X (2. XI); 1896. – N 110. – 19 (31). V. – С. 3; N 234. – 18 (30). X. – С. 3.

³⁴ *Dziennik Polski.* – 1893. – N 293. – 22. X; N 359. – 29. XII; *Orłowicz M.* Ilustrowany przewodnik po Lwowie. – Lwów; Warszawa, 1925. – S. 139.

³⁵ *Tygodnik ilustrowany.* – 1902. – N 16. – S. 303.

³⁶ ДАЛО. – Ф. 2, оп. 2, спр. 5293, арк. 2–4, 34–35.

³⁷ ДАЛО. – Ф. 2, оп. 3, спр. 886, арк. 14–17.

³⁸ ДАЛО. – Ф. 3, оп. 1, спр. 4281.

³⁹ *Kurier Lwowski* 1898. – N 278. – 7. X. – S. 4; *Słowo Polskie.* – 1899. – N 33. – 8. II. – S. 3.

⁴⁰ *Hausner O.* O rzeźbie // *Tydzień Literacki.* – 1877. – T. IV. – N 38. – 27. V. – S. 596.

⁴¹ *Pomnik Zofii Chrzanowskiej // Kurier Lwowski.* – 1900. – N 317. – 15. XI. – S. 1; *Słowo Polskie.* – 1900. – N 531. – 14. XI. – S. 2; *Wschód.* – 1939. – N 137. – 2. VII. – S. 2.

⁴² *Dziennik Polski.* – 1883. – N 150. – 4. VII.

⁴³ ДАЛО. – Ф. 2, оп. 4, спр. 1270, арк. 58; *Gazeta Narodowa.* – 1887. – N 171. – 29. VII.

⁴⁴ *Markowski J.* Cmentarz Łyczakowski w opisie Pomnikowych rysów z cmentarzy lwowskich Władysława Z. Ciesielskiego. – Lwów, 1890. – S. 27.

⁴⁵ *Pomnik Fredry we Lwowie // Dziennik Polski.* – 1897. – N 299. – 28. X. – S. 3.

⁴⁶ Станкові твори митця нині зберігаються у Львівській національній галереї мистецтв і музеях Польщі.

⁴⁷ *Słowo Polskie.* – 1898. – N 211. – 6. IX. – S. 4; *Kurier Lwowski.* – 1898. – N 355. – 23. XII. – S. 3.

РЕЗЮМЕ / SUMMARY

Скульптор Леонард Марконі (1835–1899) переїхав із Варшави до Львова у 1874 році. Тут він обійняв посаду професора скульптури й орнаментального рисунка у Львівській політехніці, а також організував власну майстерню декоративної скульптури. Творча діяльність митця у львівській період тісно пов'язана з громадським і житловим будівництвом, що активно провадилося в місті в останній чверті XIX ст. Він співпрацював з Ю. Захаревичем та іншими архітекторами, гармонійно доповнюючи їхні споруди вишуканими зразками монументально-декоративної скульптури. У другій половині 1870 – упродовж 1890-х років Л. Марконі прикрасив статуями і стуквою ліпниною чимало львівських новобудов, з-поміж

яких – два корпуси Політехніки, перший Будинок дирекції залізниці, Галицька ощадна каса, Палац правосуддя, Преображенська церква, готель «Жорж». Як практик, мистець дбав про технологічну якість скульптурних матеріалів. Йому належить оригінальний рецепт суміші гідралічного вапна і портланд-цементу. Він працював також із гіпсом, мармуром, місцевим алебастром, створював моделі дерев'яних скульптур. Маючи природний хист архітектора, нерідко сам розробляв проекти фасадів новобудов, прагнучи досягти максимальної цілісності й завершеності художнього задуму. Чи не найвищим досягненням його у ділянці монументальної скульптури стали пам'ятники М. Бартус (1888) і А. Фредро (1897) у Львові, Т. Костюшкови у Кракові (1901). Л. Марконі був виразним представником історизму в мистецтві Галичини кінця ХІХ ст. Джерелом його натхнення у 1870-х – на початку 1890-х років названого століття слугував переважно художній спадок Італії епохи Відродження та французького класицизму доби абсолютизму. Значно рідше він звертався до традицій романського й готичного стилів. Починаючи з 1893 року, художній стрій творів майстра поступово еволюціонує від неоренесансу до іншої течії історизму – необароко. Як плідний художник і здібний педагог, який мав багатьох учнів і виховав цілу плеяду скульпторів, Л. Марконі по праву вважається засновником і чільним представником львівської школи монументально-декоративної скульптури останньої чверті ХІХ ст.

Ключові слова: Леонард Марконі, архітектура, декор, композиція, Львів, різьба, скульптура, стилістика, статуя.

The sculptor Leonard Marconi (1835–1899) moved from Warsaw to Lviv in 1874. There he held an office of professor of sculpture and ornamental painting in Lviv Polytechnic School and established his own atelier of decorative sculpture. The artist's creative work of Lviv period is closely connected with the then public and house building which was intensively conducted in the late XIXth century. He worked together with J. Zachariewicz and other architects, and complemented fairly well their buildings with his exquisite examples of monumental decorative sculpture. Through the second part of the 1870s – 1890s L. Marconi decorated a lot of the Lviv buildings with sculptures and stucco fretwork, among them stand out especially: two buildings of Lviv Polytechnic School, first building of Lviv railway management, Galician savings bank, Court Palace, Church of Transfiguration, *George* hotel. Being a practical worker, Marconi took care of technological quality of the sculptural materials. He engineered an original recipe of mixture of hydraulic lime and Portland cement. He also worked in gypsum, marble, western Ukrainian alabaster, created the models of wooden sculptures. Having architect abilities, Marconi created the drafts of façades, seeking to turn them into independent, entire work of art. Almost an acme of his monumental sculpture were the M. Bartus (1888), A. Fredro (1897) (both – in Lviv) and T. Kosciuszko (1901) (Cracow) statues. L. Marconi was a significant representative of historicism in the Galician art in the late XIXth century. His Pierian Spring in the 1870s – early 1890s was an artistic heritage of the Renaissance Italy and classicist France. Rarely the sculptor applied to the motifs of Romanesque and Gothic art. Since 1893 some changes in the stylistics of his arts have happened: gradual transformation from the Neo-Renaissance to another flow of historicism – the Neo-Baroque. As a prolific artist and clever teacher who had a lot of pupils and trained a generation of sculptors, L. Marconi is rightly considered to be a founder and prominent representative of the Lviv School of monumental decorative sculpture in the late XIXth century.

Keywords: Leonard Marconi, architecture, décor, composition, Lviv, carving, sculpture, stylistics, statue.

Скульптор Леонард Марконі (1835–1899) переїхав із Варшави до Львова в 1874 року. Тут він вступив в посаду професора скульптури і орнаментального рисунка Львівської політехніки, а також організував власну майстерню декоративної скульптури. Творча діяльність художника львівського періоду тісно пов'язана з суспільним

и жилищным строительством, которое активизировалось в городе в последней четверти XIX в. Он сотрудничал с Ю. Захаревичем и другими архитекторами, гармонично дополняя их сооружения изысканными образцами монументально-декоративной скульптуры. Во второй половине 1870 – в 1890-х годов Л. Маркони украсил статуями и стуковой лепниной значительное число львовских новостроек, среди которых: два корпуса Политехники, первый Дом дирекции железной дороги, Галицкая сберегательная касса, Дворец правосудия, Преображенская церковь, гостиница «Жорж». Как практик, Л. Маркони заботился о техническом качестве скульптурных материалов. Ему принадлежит оригинальный рецепт смеси гидравлической извести и портланд-цемента. Он работал также с гипсом, мрамором, местной породой алебаstra, создавал модели деревянных скульптур. Имея врожденный талант архитектора, мастер нередко сам разрабатывал проекты фасадов строений, желая достичь максимальной цельности и завершенности художественного замысла. Наивысшим достижением его в области монументальной скульптуры стали памятники М. Бартус (1888) и А. Фредро (1897) во Львове, Т. Костюшко в Кракове (1901). Л. Маркони был ярким представителем историзма в искусстве Галичины конца XIX в. Источником его вдохновения в 1870-х – начале 1890-х годов служило главным образом художественное наследие Италии эпохи Возрождения и французского классицизма эпохи абсолютизма. Значительно реже он обращался к традициям романского и готического стилей. Начиная с 1893 года, художественный строй произведений мастера постепенно эволюционирует от неоренессанса к другому течению историзма – необарокко. Как плодотворный художник и прекрасный педагог, который имел много учеников и воспитал целый ряд скульпторов, Л. Маркони по праву считается основоположником и ведущим представителем львовской школы монументально-декоративной скульптуры последней четверти XIX в.

Ключевые слова: Леонард Маркони, архитектура, декор, композиция, Львов, резьба, скульптура, стилистика, статуя.



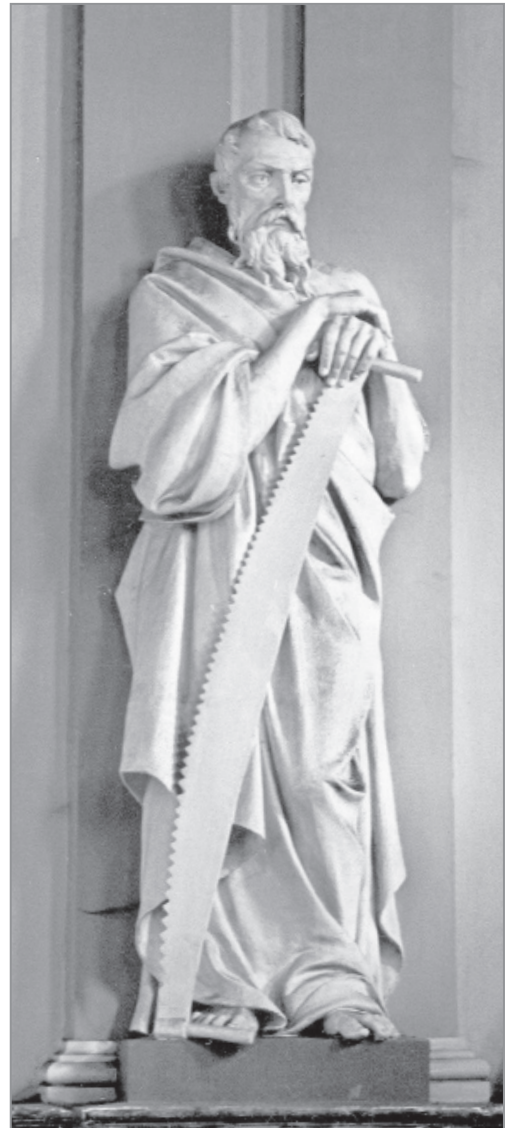
Іл. 1. Л. Марконі. Група «Інженерна наука, архітектура та механіка» на аттику головного будинку Львівської політехніки. 1876



Іл. 2. Л. Марконі. Рельєф на зовнішній стіні зали засідань Галицького сейму. 1879



Іл. 3. Л. Марконі. Статуя Меркурія на аттику будинку по вул. Січових Стрільців, 3у Львові. 1887



Іл. 4. Л. Марконі. Статуя апостола в куполі Преображенської церкви у Львові. 1895–1896



Іл. 5. Л. Марконі. Група «Ощадність, промисловість та рільництво» на аттиці Галицької ощадної каси у Львові. 1891



Іл. 6. Л. Марконі. Атланти на фасаді «Гранд-готелю» у Львові. 1893



Іл. 7. Л. Марконі. Пам'ятник А. Фредро у Вроцлаві (перенесено зі Львова). 1897



Іл. 8. Л. Марконі. Фонтан на Галицькій крайовій виставці у Львові. 1894

КРИМСЬКІ КАНІКУЛИ МИКОЛИ МУРАШКА, ВОЛОДИМИРА АНДРЕЄВА ТА ГРИГОРІЯ ДЯДЧЕНКА

Леся Толстова

У статті висвітлюється роль, яку відіграла природа Південного берега Криму в житті і творчому розвитку М. Мурашка та його учнів В. Андрєєва й Г. Дядченка.

Ключові слова: Київська рисувальна школа, Південний берег Криму, подорожі, листи і щоденники, рисунки, етюди.

The article elucidates a role of the Crimean southern seashore nature in the life and creation of M. Murashko and his pupils V. Andreiev and H. Diadchenko.

Keywords: Kyiv Drawing School, Crimean southern seashore, journeys, letters and diaries, drawings, studies.

У травні–червні¹ 1892 року завідувач Київської рисувальної школи Микола Іванович Мурашко вперше² потрапляє до Криму, куди їде з метою розважити уроками малювання хворого покровителя школи Івана Миколовича Терещенка. Останній, на думку М. Мурашка, має нудьгувати в розлуці з велелюдною Москвою, у дикому краю, де, крім природи, нічого немає³. У липні того ж року в листі, написаному після повернення з Криму, М. Мурашко назве цю природу «грандіозною» і зізнається, що кожної ночі бачить її у снах. Відтоді вона стане йому необхідною для творчості, здоров'я і душевної гармонії.

Майже одразу М. Мурашко відчув труднощі живописного оволодіння ландшафтом і барвами південного берега Криму (з першого приїзду і надалі художник зупиняється в районі Ялти й Алупки). Милуючись світанком над морем, він визнавав безсилість відтворити «всю ту прелесть, яку видел перед глазами: это сочетание теплых горящих тонов неба с холодными тонами моря». Природа півдня кидає художникові виклик; складні живописні завдання мучать його навіть уві сні. «Как-то недавно я во сне писал вид Ялты с горы, картину около четырех аршин. Как ясно, определенно и детально она была нарисована! оставалось только ее осветить; и вот у меня уже сделан маленький этюд, полный яркого солнца, и я «по нем/у/», т.е. глядя на него, иллюминировал, расцвечивал картину; как это свободно, легко выходило. Проснулся, и мучительно хотелось при-

няться за это наяву, но на это заряду не хватило. Солнечный этюд у меня был только во сне»⁴. Багаторічне змагання з непокірними формами і кольорами принесло художникові чимало гірких розчарувань, але зрештою увінчалось заслуженою, хоч і скромною, перемогою.

30 грудня 1892 року М. Мурашко вирушив до Криму вдруге. Можливо, в поїзді його супроводили колишній учень Г. Дядченко та викладач рисувальної школи В. Фабріціус⁵. Проїхавши через Мерефу та Сімферополь, у суботу 2 січня 1893 року, о 12-й годині, М. Мурашко прибув до Ялти.

Скупі нотатки в невеликій записній книжці⁶ інформують про поїздки до Массандри та Лівадії, про зустрічі з І. Терещенком, про роботу над етюдами та прогулянки в горах з товаришем М. Мурашка, Г. Ярцевим. День 13 січня: «Какой это восторг: в те дни в горах была полная тишина, при 1 гр[адусе] тепла. Я попал в какую-то котловину гор, при мне альбом и ящик, работать полная возможность, но мне просто хотелось только насмотреться на эти милые горы, которые то кутались в туман, то меланхолично по частям из него выдвигались. Шатался в горах, сколько мог, отделяясь совершенно от провожатых товарищей». 15 січня рано вранці М. Мурашко вирушив у зворотний шлях до Києва.

Хворий І. Терещенко залишається в Криму, і 21 лютого М. Мурашко пише в листі до нього: «Будете собирать цветочки для высокочтимой, уважаемой Лизаветы Михайловны⁷ и будет там какой-нибудь

кривобокенький, бросьте его мне в конверт и затрепещет сердце мое»⁸. Можливо, саме в Криму зароджується любов і цікавість художника до життя і будови рослин, комах, посилюється властива М. Мурашкові звичка пильно стежити за календарем, температурою повітря і найменшими змінами у стані природи. Кримські, а згодом «бучанські»⁹ сторінки щоденників М. Мурашка всіяні замальовками мурашок та метеликів, ягід, квіток і вклесними композиціями із засушених рослин.

Встретє М. Мурашко вирушає до Криму 23 травня 1893 року, по Дніпру, через Кременчук та Катеринослав. Увечері 25 травня він приїздить до Севастополя, де зупиняється на ніч, а 26-го, близько п'яти вечора, «вже їхав на візникові до милого Мар'їно»¹⁰.

Про плани цієї поїздки М. Мурашко писав І. Терещенкові ще 12 травня: «30 мая мы закрываем школу. Я всегда рад бываю куда-нибудь уехать на каникулы, а теперь мне просто и необходимо это сделать. Уеду куда-нибудь подальше. Мне хорошо у моря. Захватю с собою всех своих чад и домочадцев, Гришу и Володю, и двину на юг»¹¹. Гриша і Володя – студенти Імператорської Академії Мистецтв Григорій Кононович Дядченко та Володимир Антонович Андреєв (Яні), колишні учні Київської рисувальної школи, виховувалися в сім'ї М. Мурашка і товаришували з його сином Євгеном (Жекою). Зі шкільних часів у М. Мурашка виробилася звичка проводити з хлопчиками канікули на етюдах у сільській місцевості, на природі. Так, 1886 року вони разом працювали в Коростишеві, 1887 – у Шепетівці, 1991 – в Острі.

Літо 1893 року М. І. Мурашко проводить у Криму з родиною – дружиною, Оленою Костянтинівною (уродженою Деркачовою-Літте), душевнохворим братом Семеном (Сенею), дочками Лідою і Оленою; якийсь час із ними живе Євген Мурашко; у серпні приїздить з візитом наречений Олени В. Язєв. Олена Костянтинівна тяжко хворіє; лікарі підозрюють туберкульоз. В особливо гіркі дні, з 24 до 29 червня, Миколу Івановича опановує страх назавжди втратити кохану людину. Попри все, він не полишає занять

живописом; вірний Сеня супроводжує брата на етюдах і самовіддано тримає над головою художника парасольку.

З кримських етюдів М. Мурашка, які зберігаються в Національному художньому музеї України (далі – НХМУ), два датовані 1893 роком. Беззаперечно 1893 року – «Пейзаж з камінням» (можливо, куточок знаменитого алупкінського Хаосу, про який М. Мурашко згадує у щоденнику в записі від 2 серпня 1893 року)¹². Етюд темний і навіть тьмянний, у повному розумінні цього слова – навчальний. М. Мурашко з його допомогою намагається «уяснити собі» (його улюблений вираз) тонально-колірний розвиток трав'янистого схилу під мінливим освітленням близького і рухливого гірського неба. Сонце, як ускладнювальний фактор, у даному випадку винесене за дужки живописної формули. Від півдня – особлива, жорстка насиченість дуже стриманих, неяскравих кольорів і коричнево-червоний важкий полиск у надрах припечених сонцем шорстких кущів. Імовірно, 1893 року виконані і два етюди на одній дощечці, що зберігаються в НХМУ під назвою «Крим. Алупка». Дата «5 Сент 93» поставлена на звороті дощечки і стосується зображеного там етюду церкви; щодо кримських етюдів, то вони підписані так: «Іл. 8 Алупка». Запис у щоденнику¹³ свідчить, що в цей день М. Мурашко і справді був на етюдах. Обидві замальовки – камінь у куцах та верхівки кипарисів на тлі гори і неба – не складні за живописним завданням, оскільки не вимагають значних узагальнень кольорів, форм чи тону.

15 липня, «прошлявшись три дні на Байдарах»¹⁴, до родини Мурашків приєднується В. Андреєв (Яні): «...Я любовно его обლობызал как именинника»¹⁵. Володя ночує на підлозі в кімнаті М. І. Мурашка, який безсонними ночами дослухається до рівномірного дихання молодої істоти, мимоволі порівнюючи його із переривистим диханням хворої дружини.

25 липня пізно ввечері прибуває Г. Дядченко. «Вчера приехал Гриша. Я спал уже и был приятно изумлен». М. Мурашко показує Г. Дядченкові кримські етюди, які коштували йому чималих

зусиль і роздумів, і з жалем констатує: «ни полсловечка у него не нашлось для меня хорошего, ничего он не сказал. Как я далек, значит, от их идеала и как они черты требовательны. Все-таки буду работать. Сворачивать уже мне некуда (...) Пойду мазать свою большую мечеть, может сегодня будет лучше»¹⁶.

26 липня 1893 року – знаменний день: М. Мурашко відзначає 25-ліття державної служби. І. Терещенко з дружиною та О. Шкляревським надсилають вітальну телеграму. «Праздник, которого я ждал, прошел. Мои дети, мама, надежда и цвет из моих учеников Володя, Гриша и простодушный усердный работник Скляров¹⁷ – вот мои гости. Какая славная выпивка и закуска, все обдуманно моим милым дорогим математиком: две бутылочки вкусного венгерского, прелестная вкусная камса, не уступающая сардинкам, балык и икра. Прекрасный барашек молодой, жирный, нежный. Пирог с яблоками и фрукты, дыни и арбузы. Так праздновать мог и Государь»¹⁸. Напередодні М. Мурашко дуже хвилювало, чи згадає про ювілей його покровитель, чи не обділить увагою скромного трудівника, але тепер він коментує отримане вітання з філософським спокоєм: «Я этого желал и они мне это сделали. Спасибо добрым и милым людям»¹⁹.

Самопочуття О. Мурашко покращується; приїзд В. Андрєєва та Г. Дядченка її розважив: «мамуню утром вчера, придя с этюда, застал уже вставшей и веселою, разговаривала с Грицьком»; «в 10 часов она уже очень оживленно толковала с Грицьком, и на сегодня собиралась в парк»; «пришел с последнего этюда в семь с лишком часов, застал маму болтающей с Гришей. Я в душе очень был счастлив и не заикнулся о температуре. И черт с ней, и слава Богу, что о ней нет речи»²⁰.

Міжтим стосунки між самим М. Мурашком і хлопцями стають менш теплими і сердечними. Напруження почасти пояснюється неспокоєм творчого духу, живописним максималізмом юнаків, їх безоглядною вірою у власне творче майбутнє. Але не можна не поважати стоїчної скромності їхнього вчителя, який мистецтво цінує вище власних

успіхів у ньому, приймаючи із вдячністю саму можливість на крихту розвинути власну майстерність.

«Хочу даже свободно относиться к своим этюдам. Всю жизнь они у меня дневные все зеленые и довольно однообразны и противны, но я на них кое-что выяснил, немножко овладеваю формой. Немножко более и лучше слушается меня кисть. И я не должен огорчаться особенно. Природа эта для меня чужая, и я ею не овладел так сразу, как сделали бы это Гриша и Володя, но и они пока хватили тут шилом патоки. Хотя молодцы: каждый из них, что ни мазнет, все радуется меня. Эгоисты только, каналы, пришли, наелись, напились, выспались (...) и совсем с легкой душой меня старика бросили. Уехали в Севастополь, чтобы пешком шляться по Крыму. Что может быть божественней этого», – записує М. Мурашко 29 липня²¹.

М. Мурашко щиро захоплюється творчою силою своїх учнів, визнає їх художню вищість, але, коментуючи їхні кримські успіхи, виявляє чіпкий погляд педагога й ущипливість художнього критика. І не втрачає волі до власної творчості. «Окончил свою курьезную саклю, хотя на вид я подвинулся мало, но как будто все-таки чувствую себя сильнее. Хотя очень грустно, что мало художественно красивого. Но что делать. Я все-таки удовлетворен. Делал что мог»²².

Цей рятівний і, за певних обставин, згубний принцип – над усе цінувати саморозвиток, вимірювати успіх потребами і можливостями власного творчого «я», виховувати себе природою, безумовно схилиючись перед нею, – згодом виявиться і в творчості Г. Дядченка.

Суворі випробування та емоційні потрясіння, які випали М. Мурашкові влітку 1893 року, змушують його жити напруженим духовним життям. «Я страшно сознательно живу эти дни. И волнуюсь не заметно, но сильно. Лихорадочно все чувствую». Цей стан засвідчують короткі, стилістично «не причесані», але проникливі літературні замальовки: «У нашего балкона – роскошный орех стоит, слегка, степенно пошумливает листьями. Ему отвечает наш прекрасный

тополь. Два кипариса между ними стоят и мрачно молчат»; «четыре часа пробило. Еще писать трудно. Луна скрылась еще с вечера. Море дружно и непрерывно шумит, звезды скрылись. Одну бедненькую звездочку я уловил, но скоро исчезла и она. Прошла корова, хрустя крупным песком под ногами, и завыл муззин на минарете»²³.

8 серпня, в неділю, М. Мурашко записує, повернувшись із прогулянки над морем: «Мы видели как вдаль двигался громадный пароход в Ялту и его швыряло то вниз то вверх; боковая издали не была заметна, но была и она. Ехали Володя, Гриша и друг их Стабровский. Я долго наблюдал и не почувствовал, что там трепало близких ко мне людей»²⁴.

Очевидно, молоді люди на кілька днів повернулися до Алупки після мандрівки до Севастополя. Десятого серпня – вечір їхнього прощання з М. Мурашком: «последний вечер провел с ребятами. Гуляли поздно по парку и над морем. Общение между нами неважное. Говорилось плохо»²⁵.

У п'ятницю, 13 серпня, М. Мурашко з Оленою Костянтинівною та двома приятелями піднімається в гори і висловлюється з приводу написів, якими і тоді туристи паплюжили вершину Ай-Петрі: «один идиот пишет на другом»²⁶. 17 серпня художник виїжджає з Алупки, і після нетривалого гостювання в Александровському саду під Курськом²⁷ 23 вранці прибуває до Києва.

Новий навчальний рік додає гіркоти Миколі Івановичу. І. Терещенко тяжко хворіє, а взаємини з його братом, О. Терещенком, який фактично перебирає на себе справи школи, рішуче не складаються. На щастя, Євген Мурашко веде всі фінансові справи і звільняє батька від важких переговорів з новим хазяїном щодо шкільного бюджету. Дружина, після нетривалого покращення, знову «худа і хвора»... Літо 1894 року родина проводить у сосновому лісі під Києвом; М. Мурашко у супроводі Сені ходить на етюди, уперше в житті читає Євангеліє, на яке «навів його» М. Ге, спостерігає життя природи. «Пишу этюдик уже несколько сеансов, желаю поразить всех тонкостью обработки, себя превзойти, собаку съест что называется. Из вздорной лужи

вылупившийся комар летит, жужжит прямо на меня. Хлоп и нет глупого комара. А этот комар тоньше, удивительней, поразительней всех этюдов в мире вместе взятых»²⁸. В оновленому погляді на суще вчувається відлуння емоційного впливу природи Криму.

М. Мурашка відвідує В. Андреев, про що свідчить запис від 13 липня: «Утром уехал Володя. Люблю этого мальчика. Грустно, что не скоро его увижу. А еще более грустно, что теряется общее между нами. Я уступаю, а он выступает»²⁹. Кількома днями пізніше М. Мурашко зробить запис про від'їзд сина: 17 липня Євген Мурашко вирушає до Криму.

Того ж літа в Криму побували В. Андреев і, можливо, Г. Дядченко, про що дізнаємося з двох кримських альбомів В. Андреева, які зберігаються в НХМУ. Більшість замальовок – зображення татар, їхніх жител, ніжні і витончені зарисовки кримських ландшафтів, зроблені в Бахчисараї в період з 18 серпня по 3 вересня. Рисунки В. Андреева, сповнені тонкої спостережливості і легкого гумору, виконані м'якими контурними лініями, не дуже гострим, середньої твердості олівцем, який залишає широку, але легку сріблясто-сіру лінію. Надзвичайна легкість моделювання при органічному і сильному чутті форми і пластики руху – характерна особливість манери В. Андреева, притаманна йому з учнівських років. Серед зарисовок – портрет молодого художника на етюдах, у рисах обличчя і постаті якого вгадується Г. Дядченко; він же зображений ще на кількох рисунках, але портретна схожість в останніх не настільки виразна. На рисунку 11-ї (за авторською нумерацією – 9-ї) сторінки меншого з альбомів Г. Дядченко (?) сидить, обхопивши голову руками; підпис під зображенням українською мовою³⁰ «Дуже мина нудно й голова въ мене болитъ». На 15-й і 16-й (останніх) сторінках меншого альбому (за авторською нумерацією – сторінки 13 і 14) міститься ще одне зображення якогось молодого художника за роботою; виконане воно в дещо відмінній від решти рисунків манері – гостро відточеним чорним олівцем, різкішими лініями, нервово і динамічно. В. Андреев в альбомних замальовках здебільшого уникає моделювати обличчя,

надаючи перевагу контурному зображенню, тоді як на цьому рисунку обличчя модельоване, але підкреслено конструктивно: різко окреслена і легкими діагональними лініями заштрихована його тінюва частина. Рисами зображений юнак, схожий на самого В. Андреева; можливо, перед нами портрет власника альбому, виконаний його другом і супутником, Г. Дядченком.

Альбоми вказують на зацікавлення молодих художників татарською мовою і культурою: на одній із сторінок більшого альбому олівцем накреслений турецький алфавіт, тут і там розкидані татарські слова або короткі фрази.

За кримськими враженнями В. Андреевим створено офорт «У мечеті» (НХМУ): двоє татар у вільній одежі сидять на підлозі, підвернувши під себе ноги, а на передньому плані вишикувався ряд скинутих віруючими черевиків. Офорт цікавий і, за бідності наших знань про художника, вважається мало не головним його твором.

У Криму, очевидно, виконана недатована акварель Г. Дядченка «Ручай серед каміння» (НХМУ). У високих кущах, серед брил діабазу, небесною голубизною дзвенить маленький ручай; дрібні білі і блідо-жовті квіточки на тендітних стеблах зворушливо світяться на тлі сірих і фіолетових граней голого каміння. За манерою виконання твір перегукується з аквареллю «Міський пейзаж. Вид на Поділ» (НХМУ) – той самий неясний колорит, з переважанням сіро-коричневих і зелених тонів, так само делікатно прокладені прозороматові мазки; тільки у «Міському пейзажі» пензель поводить вільніше, не вагаючись виходити за контури предметів, а ставлення до ледь тонованої основи як до активного складника малюнка, синтезованої матерії-простору, з якої за допомогою мазків виявляється форма, посилюється. Обидва твори, виходячи з манери виконання, яку Г. Дядченко згодом різко змінив, написані приблизно у середині 1890-х, у період навчання в ІАМ або в перші рік-два після її закінчення.

Вірогідно, кримські враження відбилися в одній з не датованих академічних композицій Г. Дядченка, «Гомер (?) співає». На

відміну від інших композицій, створених на біблійні теми, у ліричному настрої і теплому колориті «Гомера» відчувається присутність власного досвіду, можливо, емоцій, викликаних зустріччю з морем і середземноморською природою.

У червні 1895 року в записнику М. Мурашка з'являється запис: «3-го дня в 7 час[ов] утра двинулись в Крым. (...) Милосердному Господу угодно, чтобы я еще раз увидел Крым со всей его Божественной красотой»³¹.

Через Кременчук, Катеринослав, Севастополь і Байдарський перевал 6 червня художник із супутниками дісталися Алупки, де о дев'ятій вечора їх зустрів Євген Мурашко. З М. Мурашком їхали Олена Костянтинівна, дочка Ліда, племінниця (ім'я не назване), Г. Дядченко, брат Семен і кухарка.

На наступному аркуші записника – зарисовка молодого чоловіка, який лежить у вільній, блаженній позі і підпис: «Так Гриценко раскинулся на морском берегу. 8 июня в Алушке на камушках».

У листопаді 1894 року М. Мурашко розмірковував на сторінках щоденника: «Гармония, красота красок мне не дана (...) что делать, я только копиист природы. И красота у меня входит в картину, если она случайно подвернется в природе (...). Но если бы Господь помог в всю силу как есть. Природа ведь и так божественно хороша»³².

У Криму художник придивляється до божественної краси колориту морського пейзажу. «Светлое море, нежнейшей окраски, чуть-чуть Веронезом, кадмием золотистым и чуть-чуть лиловатыми чертами. Светло-светло золотисто-зеленоватые по нем полосы как реки разливаются. Едва заметно протянулись по нем кораблики»³³.

Дуже пошкоджений, з численними осипами, етюд «Море» (НХМУ) видає момент творчої капітуляції М. Мурашка перед незвичною стихією: плоске каміння, наївно-синя вода другого плану, монолітно застигла, ніби присохла до хвиль, піна. Маленькою перемогою видається ввійманий художником тон зелених тіней під гребенями хвиль другого плану, який робить зображення моря в цій частині живим і рух-

ливим. Етюд не датований, але, безперечно, виконаний в одну із перших кримських поїздок.

4 липня М. Мурашко записує: «Начал этюд сакли. Хочу повторить ту, что у Натансона³⁴». Очевидно, Алушка та її околиці користувалися популярністю серед викладачів Київської рисувальної школи.

7 липня М. Мурашко піднімається на Крестову гору; 17-го записує в щоденнику: «Большое счастье, кто чувствует прирону».

25 липня, о сьомій годині ранку, М. Мурашко у супроводі сина Євгена, Г. Дядченка, брата Сені і провідника «Ашралі молодого Абі-Були» розпочинає монументальну, по хвилинам розписану подорож на Ай-Петрі. Мандрівники п'ють воду з джерела, відпочивають на кам'янистому схилі, милуються краєвидом – «Великолепные сосны и в стороне беспредельное море с высоко поднятым горизонтом», відпочивають у лісочку біля корони і «в 6. 15 мин. были с Грицьком на самой верхушке. Ветер свистит и рвет удручающе. Я, не просидев минуты, должен ретироваться вниз». Провівши три дні в горах, 27 липня о третій годині мандрівники повернулися додому, встигнувши якраз до обіду.

У 1897 році М. Мурашко знову побував у Криму (після закордонної подорожі), але записів щодо цього періоду не лишилися. Мало відомостей дійшло до нас і про наступний, 1898 рік.

Коло супутників М. Мурашка змінюється. Восени 1893 року вийшла заміж дочка Олена, у травні 1897 року відбувся «нешасний шлюб» Ліди; віддалилися від учителя «милі хлопчики». Зникає із записів ім'я В. Андрєєва (пізніші згадки про нього мають ретроспективний характер); з Г. Дядченком (з 1895 – викладачем Київської рисувальної школи) дружні стосунки підтримуються навіть після болісного для М. Мурашка закриття школи (так, у квітні 1908 року «Гриша і Фотій³⁵, милі рідні хлоп'ята» відвідають старого вчителя в Бучі, у липні того ж року М. Мурашко разом з Г. Дядченком редагують другий зошит «Спогадів старого вчителя»³⁶); але інтерес до дорослого і самостійного художника далеко не такий

пильний, і записів про нього в листах і щоденниках обмаль. Любимий син Євген після закінчення інституту живе власним життям; у 1901 році він отримує призначення на службу в Самарканд. Його рідкісні наїзди до батьків сприймаються М. Мурашком як особливе, довгоочікуване і скороминуще свято. Нетривала близькість з племінником, О. Мурашком (1897 року вони разом їздили за кордон, «счастливые, как дюжина дураков»³⁷), завершується антагонізмом; теплі і дружні стосунки відновляться лише в середині 1900-х. Найближчою людиною для М. Мурашка залишається кохана дружина.

Після того, як Володя і Гриша зникають з листів і щоденників М. Мурашка, їхній слід у документах стає пунктирним, а біографія – суцільним скупченням білих плям. Подальші стосунки юнаків з південним берегом Тавриди нез'ясовані, і яку роль відіграв Крим у їхній творчій біографії, визначити важко.

Кримські канікули М. Мурашка тривають. У 1899 році він з родиною приїздить до Криму; спочатку їдуть поїздом до Одеси, звідки М. Мурашко із сином виїжджають на пароплаві «Пушкін», і 11 червня увечері прибувають до Алушки, а у вівторок 15-го зустрічають там родину: О. Мурашко, внука «Хрюшеньку», зятя І. Малярова і, очевидно, Ліду. У Криму родина Мурашків-Малярових відпочиває до 13 серпня. М. Мурашко працює над етюдами: пінії з Ай-Петрі («кажется грубо, не вкусно, но сильно»), сірий ранок (25 липня: «Серенькое утро с удовольствием пописал. Ровное серенькое утро, это понимает пейзажист и оценит, что такое ровное серенькое утро»). Його дратують живописні вправи І. Малярова: «Мой зять чистопробнейший дилетантишка, ничего не понимает, захлебывается от восторга от своих банальнейших помазков и мне скорей вредит, чем полезен, своим присутствием. Иду окунуться в море!»³⁸. Один з етюдів І. Малярова – рожевий захід сонця над одинокою сосною – був переданий його сином М. Маляровим до НХМУ, де нині зберігається в одній папці з етюдами М. Мурашка.

У серпні 1901 року, після морально важкого для М. Мурашка випробування –

ліквідації родиною Терещенків-Ханенків Рисувальної школи, він з дружиною їде до Криму, на відпочинок і лікування (М. Мурашко мав якусь запущену хворобу носоглотки). Тут, в Алупці, а з листопада – у Ялті, М. Мурашко намагається переконати себе в перевагах свого нового становища: свобода від житейської метушні, вільний час для творчості, для неспішного читання улюблених книг, спостережень за життям природи. Щодня, якщо дозволяють самопочуття і погода, художник вирушає на етюди, малює Ай-Петрі, саклі, кипариси, намагається вловити найтонші відтінки феєрії світанків. «Встаю иногда до восхода солнца. Небо играет уже разными цветами над морем, румянеет и золотится в том месте, где должно показаться солнце. И я страстно люблю ждать и смотреть, наблюдать над игрою неба. Озолотятся вдруг тучки, и сердце дрогнет, когда вдруг из-за морского горизонта огненная искра, и за ней сейчас же определится и край дальнейший солнца»³⁹.

У Криму М. Мурашко з дружиною пробудуть до 20 березня 1902 року. Художник невтомно працює, розмірковує над успіхами і невдачами, осмислює свій творчий шлях. «1 Октябрь... Божественное утро – тихое, ясное. Поработал с удовольствием. (...) Когда-то, кажется в 1877 году, я в этот день тоже писал этюд с натуры, (...) стало быть, между тем этюдом и сегодняшним прошло почти $\frac{1}{4}$ века, шутка сказать. И какая же разница, какой успех сделан? успех конечно есть. Но далеко не равный тому количеству большому лет, как я занимаюсь. Этот будто бы блестящее. Мне кажется, то был этюд старательного ребенка или, вернее, любовно начинающего. Робкий этюд, его совестно даже кому-либо и показать. Теперешний я думаю выставить на любой выставке, в нем много интереса; но как тогда я не был художником, так и теперь во мне нет художника»⁴⁰.

Традиційні для південного Криму сюжети – гори і саклі. «Работал этюд, и уже немножко нарезался: ужасно трудно, чтоб Ай-Петри сиял и вместе с тем тонул в воздухе. Чувствую эту розоватость, мягкость желтого тона, который я раньше делал рез-

ко; но все-таки сразу сделать не удалось, а за вторым разом, боюсь, что будет замучено. Но я побьюсь!»; «Пейзаж по краскам, по гармонии, по богатству тонов, то розовых вдруг, то коричнево-карминовых, то холодно-зеленоватые, прямо золотые или коричнево-золотистые – это богатство, к которому не знаешь, как приступить»; «на рассвете я силится тоже занести один горный эффект, но безуспешно: это надо порядочно потонизовать, чтоб что-нибудь вышло, из туч выделилась ярко освещенная верхушка; но у меня это вышло и красочно и грубо»; «После обеда я немного поработал над синевой гор»⁴¹.

У НХМУ зберігаються два живописних етюди гір і одна завершена картина із пасмом скелястих урвищ. Етюд «У горах» належить, вірогідно, до «середнього» кримського періоду М. Мурашка, коли художник відійшов від скутої грамотності ранніх замальовок, але не набув розкутості пензля, характерної для пізніх робіт. Невиразно-пістрява рослинність позначена на першому плані, монотонний чорно-фіолетовий масив гори панує на другому, і лише верхня частина етюду – бузкове пасмо віддалених гір, стрімка рухливість хмар і латка ніжно-голубого неба – написана динамічно і цілісно.

Другий етюд міститься на звороті дуже гарно написаного «Портрета юнака» і є обрізаним зображенням вершини гори на світанку. Етюд позначений рідкісною для М. Мурашка свіжістю і дзвінкістю тонів. Рожеві, жовті, голубі відтінки поєднуються гармонійно, пензель рухається вільно і невимушено. Очевидно, перед нами – один з останніх кримських етюдів: у 1900-і роки М. Мурашкові вдалося значною мірою «уявити собі» співвідношення тонів і барв природи, його етюди цього часу відзначаються яскравими, соковитими кольорами⁴².

«Гірський пейзаж», невелика картина, що має на звороті напис: «Собственность Ив. Ив. Молярова 15 марта 1900 г.», була написана, очевидно, в Києві, за кримськими етюдами і подарована зятеві незадовго до від'їзду М. Мурашка за кордон. Характер кримського краєвиду, чеканність його планів, фіксованих стрункими кипарисами, переданий дуже правильно; можливо, зобра-

ження зелені в нижній частині дещо монотонне, але мальовничість гір – золотавих, оповитих легкою імлою, – засвідчує значний крок уперед у розвитку М. Мурашка-живописця.

У зібранні музею є дві «Саклі», письмових згадок про етуди – набагато більше. Ось вибрані записи сезону 1901–1902 років: «Этюд мой сегодняшний «Сакля утром» начат довольно местами ловко. Но сегодня коснулось дело оконченности – явилась сухость. Пятый сеанс и уже некоторое огорчение»; «После обеда пошел в горы и начал вновь саклю к этюду № 6. Солнце трудно – но ужасно хочется уловить хоть немножко этого огня. Буду работать, потому что чувствую, что в палитре еще есть силы, которые далеко не все еще пущены мною в ход. Хочется страстно»; «Я кончил цветущее дерево и после обеда в горах писал первый план у «Сакли»; написал самый небольшой кусочек и измочалился скоро. Беру во всю силу, кажется, и все кажется мало и мало. Ушел в некотором унынии, но пришел домой, открыл и кое-чем доволен: есть сила, но еще больше и больше не нужно бояться краски, когда работаешь солнце, его эффекты»⁴³. Здається, ці записи найбільше підходять до етюду «Сакля», на звороті якого є напис: *Начало Марта около 7-го*. Справді, у цьому етюді художник ставить собі завдання оволодіти ефектами сонячного освітлення – різко покладена грань між світлом і тінню підкреслює принципову важливість поставленої мети. Але гармонія не досягнута: загальний колорит лишається дещо тьмяним, попри пістрявість рожевих, голубих і жовтих відтінків.

Етюд «Саклі в горах», очевидно, належить до більш раннього періоду, але, незважаючи на «академічну» стриманість брунатного колориту, видається певною мірою більш довершеним. Власне, на етюді зображені не саклі, а якась подоба сараю з необтесаного каміння, прикритого грубо складеною з окремих стовбурів покрівлею. За будівлею здіймається вершина крутого пагорба, всяного хаотично розкиданими брилами врослого в землю каміння; гола земля де-не-де помережана темною зе-

ленню кущів. З-за пагорба, на тлі темно-синього неба, підіймається округло-пружна біла хмаринка. Червонувата земля на вершині освітлена сонцем; нижче лягла прозора фіолетова тінь. Етюд може видатися надміру стриманим у кольорі і темнуватим, кладка стіни написана і зовсім монотонно; але рельєф переданий надзвичайно виразно, освітлення цікаве, настрій – правдивий.

Незвичний ритм життя південної природи, її комах, рослин, квітів, який М. Мурашко спостерігав протягом семи місяців у сезон 1901–1902 років, справив на художника велике враження. Особливо – зимове цвітіння мигдалю. «Цветочки миндаля мы увидели первого января, (как) цветет роскошно весь январь и февраль»; «Я пошел, подымаясь улочками, выше и выше. Какая волнующая красота – у домов цветущие деревья. Белым снежком местами осыпались миндали»; «Утром рано я пошел путать по подымающимся вверх дорожкам (...) (у) двух мещанских домиков и кипариса приютилось деревцо, все как снегом осыпано цветами, чуть розоватое. Это так неожиданно и так прекрасно. На фоне кипариса темном – эти белоснежные цветы. Я набросил в малюсинькой шкатулке, и вышло грубовато».

Невеликий етюд «Квітуче дерево» (НХМУ) має на звороті дату: «16 Мар[та]». На сірому тлі, над непримітними будівлями і кривим парканом, підноситься вкрите рясним біло-рожевим цвітом деревце мигдалю. Настрій художника, зворушеного скромним чудом цвітіння під хмарним непривітним небом, відтворений дуже виразно; хоча, можливо, М. Мурашкові забракло вміння поставити колірний акцент, який надав би рожевим квітам більшої дзвінкості. У Щоденнику під 16 березня 1902 року міститься запис: «16 утро серое, моросит дождик. (...) Я все-таки имел хороший сеансик. Написал еще цветущее дерево. Пошел очень неохотно, лениво, а поработал охотно, как уселся»⁴⁴. І поряд – зарисовка кольоровими олівцями тієї самої композиції, яку бачимо в живописному етюді, що й дозволяє датувати останній 1902 роком.

Витриманий у сизувато-ліловій гамі краєвид приморського міста, що зберігається в

НХМУ під назвою «Крим. Етюд» і датується 1890-и роками, також хочеться зарахувати до циклу етюдів 1902 року. Судячи з висоти гір, затягнених хмарами, перед нами – Ялта, в якій художник прожив зиму 1901–1902 років. Написані вільними довгими мазками, гори не справляють враження глухого моноліту: чудово вловлене і передане враження рухливої вологої імли, яка огортає краєвид. Хмари, написані дрібними динамічними мазками, здається, і в етюді зберігають властивість швидкої мінливості обрисів. При відчутній стриманості колориту, виправданій зображеною порою року і станом погоди, етюд видається живим, цілісним і майже вишуканим. Зауважимо, що саме на початку 1900-х у щоденниках М. Мурашка з'являються записи, що свідчать про відчутне задоволення художника результатами своєї роботи: «Я набросал в малюсинькой шкатулочке тучу над морем, кусочек Ялты. Сравнительно с вчерашним помазочек сочен и живописен, хотя сделал минут в 25», «пошел в горы и там с удовольствием порисовал, сделал этюдик снегом покрытых гор и лиловый лес в дали (...) и был очень доволен»⁴⁵.

1902 роком можна датувати і чудовий зимовий етюд «Крим. Вид міста» (НХМУ). Волога атмосфера, просторовість, багате рефлексами вільне письмо, свіжість враження, декоративність фактури – все свідчить про початок нового етапу в творчості М. Мурашка. У подібній манері виконані ще два зимові етюди зі збірки НХМУ – просторово-імліста недатована «Зима» з ефектним протиставленням холодних і теплих тонів, і однойменний етюд 1904 року, виконаний у холодній гамі і більш декоративний за фактуру.

Під час перебування в Криму в 1901–1902 роках М. Мурашко мав кілька цікавих зустрічей. 21 жовтня 1901 року він записав у щоденнику: «к нам сегодня попал неожиданно художник Труш. Он хочет немножко здесь поработать. Пили у нас кофе и вместе обошли парк. Он Крымом не поражен. Напротив, находит все каким-то опереточным. И есть в этом своя доля правды». 24 жовтня: «Художник Труш работает четыре этюда разом, т. е. в продолжении дня. Чувствует и ловится на красоту тона. Форма на втором плане».

3 грудня відбулася ще одна несподівана і радісна зустріч: «На набережной встретили Кардовского с женой. Вот уж не ожидал встретить своего милого знакомого, с которым так тесно связаны воспоминания о Мюнхене⁴⁶». Родина Кардовських, як перед тим І. Труш, оселилася в Алупці. 11 березня 1902 року М. Мурашко виїхав до них з Ялти – подивитись останні роботи Д. Кардовського – але розминувся з ним у дорозі. 12 березня М. Мурашко стрічає ще одного мюнхенського знайомого: «Когда ехал с мамой в экипаже, то на тротуаре неожиданно увидел идущего и приветливо мне кланяющегося мюнхенского художника Явленского, с которым бы рад был очень остановиться покалякать; человек он так же, как и Кардовский, даже еще более, интересный для меня. Но, увы, он торопился в одну сторону, я проехал в другую, и мы только и виделись»⁴⁷.

Того ж дня М. Мурашко з дружиною відвідують ялтинське кладовище: «отыскали могилу Ф. Ал. Васильева. Я помолился у этого юного гения, просил дух его вразумить меня в том деле, в котором он так блестяще поработал». До Ф. Васильєва, якого бачив один раз у житті, М. Мурашко ставився з особливою повагою і любов'ю; його ім'я для М. Мурашка асоціюється насамперед з природою Криму. У 1905 році, живучи в Бучі, художник запише в щоденнику: «Я охотно работал и мне нравится. И я доволен, что сделал хоть маленькую картинку, но сделал ее на чистоту, не пользуясь фотографией. Картинку эту я задумал еще в Крыму, под впечатлением Феди Васильева и памяти его духа ее и посвящаю».

Природа Південного берега Криму – складний і цікавий рельєф, примхлива мінливість атмосфери й освітлення, багатство колірних нюансів, якими грають море і скелясті обриви, – багато дала для розвитку руки й ока художника, і сам він це чудово усвідомлював. Незадовго до від'їзду М. Мурашко скаржиться на долю: «Горькая моя судьба так сложилась, что страстно полюбив уже природу здешнюю уже как будто начал понимать ее, и вдруг должен бросить, ехать на природу гораздо беднее и мне уже приевшюся»⁴⁸.

Наприкінці липня 1902 року М. Мурашко знову виїжджає до Криму і залишається там до початку вересня: «Чудно прожив в Криму (...). С жаром работал: 32 помазка привез. Как будто чего-то добился, но Бог его знает, как-то мне все трудно дается. Люблю все это очень и пока жив, сдаваться не намерен»⁴⁹.

Про поїздку другої половини 1902 року відомо мало. Зберігся етюд «Гірська річка» (НХМУ) зі авторським написом на звороті: «Къ концу дня Вторникъ, 3 сент. 02 Чудный день! Славный день! Последняя улыбка жизни». За манерою виконання – вільне письмо рідкою фарбою, крізь яку прозирає основа – твір дуже близький до виду Ялти, про який ішлося вище («Крим. Етюд»). Пізні кримські етюди М. Мурашка стають більш легкими, світлими, гармонійними у поєднанні кольорів; у них з'являється відчуття повітряного середовища.

Очевидно, після 1902 року побувати в Криму М. Мурашкові більше не вдалося – хіба що у 1903 році, від якого лишилося дуже мало записів. Але до написання картин за кримськими етюдами він удавався нераз; над невідомою нам картиною «Зима в Криму» він працював на початку 1908 року. Оселившись у Бучі, М. Мурашко насолоджувався моментами пробудження природи, літнього її розквіту, і навіть записав у щоденнику, що своєю волею нікуди з Бучі не поїде, навіть до милого Криму... Але спогади про Крим, враження від нього, кримські етюди і набута там живописна свобода залишилися з ним назавжди.

14 травня 1909 року, проводжаючи сина з невісткою до Криму, тяжко хворий М. Мурашко запише в щоденнику: «Будь я здоров, и я бы потянулся с ними. (...) Разве же это не горчайшая обида»⁵⁰. Восени того ж року художника не стало.

Десяток етюдів і картина М. Мурашка, два альбоми й офорт В. Андреева, акварель Г. Дядченка – ось ніби й усе, що лишилося від кримських подорожей трьох художників. І якщо роль природи Криму в зростанні майстерності М. Мурашка простежується цілком виразно, кримські канікули його учнів видаються на перший погляд не більш ніж епізодом. Проте деякі важливі моменти

творчого розвитку юнаків були вперше помічені М. Мурашком і письмово зафіксовані саме в Криму, на тлі незвичної, непокірної пензлеві природи. Скупі записи М. Мурашка дозволяють відчути емоційний стан молодих художників, зумовлений їхніми першими самостійними кроками у мистецтві, амбіціями й надіями, творчими принципами і переоцінкою цінностей. З окремих згадок про вечірні прогулянки над морем, блукання горами, роботу над етюдами, розмови про мистецтво формується уявлення про нетривалий, погано вивчений, але важливий етап біографії М. Мурашка, Г. Дядченка і В. Андреева, пов'язаний з перебуванням художників на берегах Тавриди.

¹ Дата встановлена за листами до О. Мурашко від 23 травня 1892 року (з Криму). – НХМУ, ДАФ 17, спр. 122; до І. Терещенка від 6 липня 1892 року (написаний після повернення з Криму). – НХМУ. – ДАФ 27, спр. 26.

² Перша згадка про намір відвідати Крим – у не датованому (за змістом – 1875 року) листі до О. Мурашко (НХМУ, ДАФ 17, спр. 140). М. Мурашко розраховував супроводжувати до Криму свою тодішню покровительку графиню Клейнміхель (уроджену Канкріну). Очевидно, поїздка не відбулася.

³ Лист від 28 квітня 1892 року, у якому М. Мурашко пропонує І. Терещенку свої послуги учителя. – НХМУ, ДАФ 27, спр. 24.

⁴ Обидві цитати – з вищезгаданого листа до І. Терещенка від 6 липня 1892 року.

⁵ На це нібито натякає запис у книжці 1892–1895 рр.: «1892 год. в среду 30 Декабря в 10 час. веч. я выехал в Ялту. Хорошо ли это я сделал я не знаю пока хорош(о) для Фабрициуса для Грицька». Хоча М. І. Мурашко міг мати на увазі переговори на користь зазначених осіб з І. М. Терещенком, який відпочивав у Криму. Державна Третьяковська галерея (далі – ДТГ) (відділ рукописів). – Ф. 55, спр. 9.

⁶ Записна книжка 1892–1895. ДТГ (відділ рукописів). – Ф. 55, спр. 9.

⁷ Дружина І. Терещенка.

⁸ НХМУ, ДАФ 27, спр. 29.

⁹ Після закриття Київської рисувальної школи М. Мурашко переїздить до Бучі, де оселяється в будинку з майстернею.

¹⁰ ДТГ (відділ рукописів). – Ф. 55, спр. 9. Мар'їно – очевидно, місцевість або селище поблизу Ялти, у якому мешкали Терещенки, оскільки далі в щоденнику іде запис про те, що не заставши І. Терещенка вдома, М. Мурашко трохи попрацював у Мордвиновському саду (відкритий для публіки сад графа Мордвинова у Ялті).

¹¹ НХМУ. – ДАФ 27, спр. 30.

¹² ДТГ (відділ рукописів). – Ф. 55, спр. 9.

¹³ Там само.

- ¹⁴ Там само.
- ¹⁵ Прийнята дата народження В. Андрєєва – 25 травня (6 червня).
- ¹⁶ ДТГ (відділ рукописів). – Ф. 55, спр. 9.
- ¹⁷ Особа не встановлена. У «Щоденнику № 1» М. Мурашко згадує свого учня Склярєва, який поїхав до ІАМ у 1886 році. Можливо, П. О. Склярєв (р. н. 1862, рік смерті невідомий, навчався в ІАМ в 1890–1895).
- ¹⁸ ДТГ. – Ф. 55, спр. 9.
- ¹⁹ Там само.
- ²⁰ Там само.
- ²¹ Там само.
- ²² Там само.
- ²³ Там само.
- ²⁴ Там само.
- ²⁵ Там само.
- ²⁶ Там само.
- ²⁷ Маєток Терещенків.
- ²⁸ ДТГ (відділ рукописів). – Ф. 55, спр. 9.
- ²⁹ Там само.
- ³⁰ Ще одне свідчення на користь того, що зображений саме Г. Дядченко: міські діти В. Андрєєв і Є. Мурашко навряд чи належали до україномовного середовища.
- ³¹ ДТГ (відділ рукописів). – Ф. 55, спр. 9.
- ³² Там само.
- ³³ Там само.
- ³⁴ П. Натансон – викладач пластичної анатомії у Київській рисувальній школі.
- ³⁵ Ф. Красицький.
- ³⁶ НХМУ. – ДАФ 17, спр. 3.
- ³⁷ Там само.
- ³⁸ ДТГ. – Ф. 55, спр. 10.
- ³⁹ НХМУ. – ДАФ 17, спр. 2.
- ⁴⁰ Там само.
- ⁴¹ Там само.
- ⁴² Щоправда, відносно належності «Портрета юнака» і відповідно етюдів гір на звороті пензлю М. Мурашка існують сумніви. Деякі особливості виконання портрета наближають його до робіт Г. Дядченка. Питання потребує подальшого дослідження.
- ⁴³ НХМУ. – ДАФ 17, спр. 2.
- ⁴⁴ Там само.
- ⁴⁵ Там само.
- ⁴⁶ У Мюнхені 1900 року М. Мурашко відвідував студію Д. Кардовського, О. Явленського та І. Грабаря.
- ⁴⁷ Там само.
- ⁴⁸ Там само.
- ⁴⁹ НХМУ. – ДАФ 17, од. зб. 3.
- ⁵⁰ Там само.

РЕЗЮМЕ / SUMMARY

У статті на матеріалі листів, щоденників та етюдів М. Мурашка (1844–1909), малюнків його учнів В. Андрєєва (1872–?) і Г. Дядченка (1869–1921) реконструюються сторінки біографії художників, пов'язані з перебуванням на Південному березі Криму. Виконані в Криму етюди незвичної для ока яскравої природи відіграли важливу роль в удосконаленні живописної майстерності М. Мурашка; детальні записи художника в щоденнику ознайомлюють з авторською оцінкою еволюції власної творчості. При спробах оволодіти формами й кольорами «чужої» природи вперше виявляється творчий і психологічний конфлікт між учителем та його колишніми вихованцями, які шукають самостійну дорогу в мистецтві – цінковий момент, тонко проаналізований у записах М. Мурашка.

Два альбоми виконаних у Бахчисараї зарисовок В. Андрєєва (1894) є важливим матеріалом для вивчення творчості цього художника, біографія якого лишається «білою плямою», а творів відомо обмаль. Перебування Г. Дядченка в Криму – єдиний (якщо не рахувати періоду навчання в Петербурзі) достеменно відомий факт «знайомства» художника з ландшафтами, відмінними від звичних краєвидів Києва та Кирилівки (с. Шевченкове Звенигородського р-ну Черкаської обл.), «зустрічі» з іншою (кримськотатарською, середземноморською) культурою. Це дозволяє поставити питання про творчі імпульси, отримані від кримських подорожей, про їхній вплив на формування особистості молодого художника.

Певний інтерес становлять зафіксовані в щоденниках кримські зустрічі М. Мурашка з меценатом І. Терещенком, колишнім учнем П. Склярєвим, художниками І. Трушем, Д. Кардовським, О. Явленським, а також нотатки інтимного характеру, які дозволяють краще зрозуміти внутрішній світ видатного українського педагога і критика.

Ключові слова: Київська рисувальна школа, Південний берег Криму, подорожі, листи і щоденники, рисунки, етюди.

Based on the material of letters, diaries and studies of M. Murashko (1844–1909), drawings of his pupils V. Andreiev (1872–?) and H. Diadchenko (1869–1921), the article reconstructs the

pages of painters' biographies relating to their stay on the south coast of Crimea. Performed in Crimea, studies of unusual for an eye, bright nature have played an important role in improving the painting skills of M. Murashko; painter's detailed records in the diary familiarize with his assessment of evolution of his own creative work. In attempts to master shapes and color of an «alien» nature, the creative and psychological conflict between the master and his former pupils, seeking an independent way in arts, first becomes apparent – an interesting moment finely analyzed in M. Murashko's records.

Two V. Andreiev's albums of sketches made in Bakhchisaray (1894) are a valuable material for studying the oeuvre of this painter whose biography keeps being a blank space and extremely few works are known. H. Diadchenko's stay in Crimea is the only (apart from the period of study in Petersburg) certainly known fact of the painter's familiarity with landscapes different from views of Kyiv and Kyrylivka (present Shevchenkove, Zvenyhorod District, Cherkassy Region) and a meeting with another (Crimean-Tatar, Mediterranean) culture. This allows to put a question on a chance of some creative impulses received during the stay in Crimea and an influence of the nature of Crimea on the creative personality of young painter.

Of some interest are the Crimean M. Murashko's meetings, fixed in the diaries, with art patron I. Tereshchenko, former pupil P. Skliarov, painters I. Trush, D. Kardovskyi, O. Yavlenskyi as well as the notes of a private nature enabling to better understand the inner world of the distinguished Ukrainian pedagogue and critic.

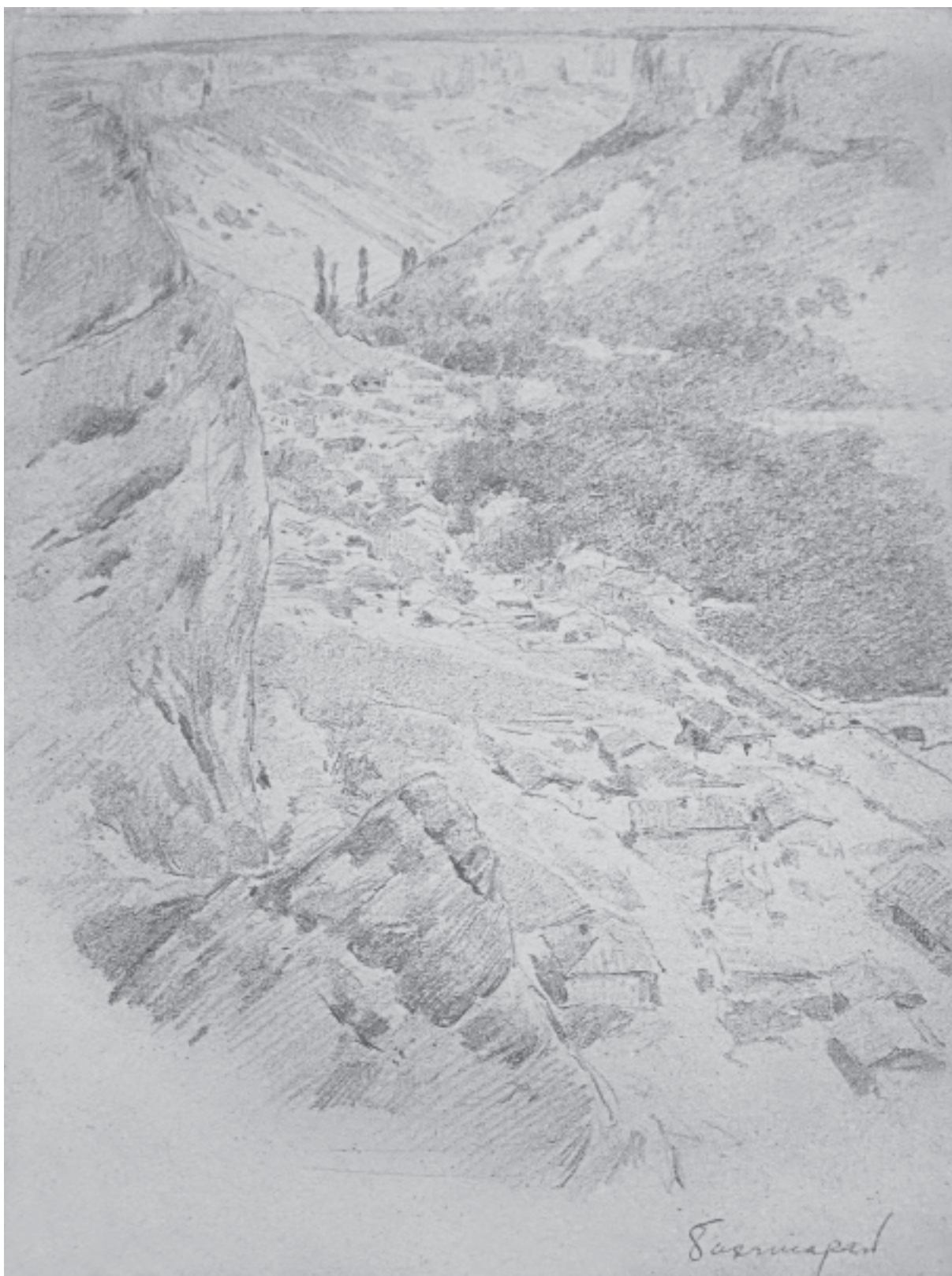
Keywords: Kyiv Drawing School, Crimean southern seashore, journeys, letters and diaries, drawings, studies.

В статье материале писем, дневников и этюдов Н. Мурашко (1844–1909), рисунков его учеников В. Андреева (1872–?) и Г. Дядченко (1869–1921) реконструируются страницы биографии художников, связанные с пребыванием на Южном берегу Крыма. Исполненные в Крыму этюды непривычной глазу яркой природы сыграли важную роль в усовершенствовании живописного мастерства Н. Мурашко; подробные записи художника в дневнике знакомят с его оценкой эволюции собственного творчества. В попытках овладения формами и цветом «чуждой» природы впервые выявляется творческий и психологический конфликт между учителем и его бывшими учениками, ищущими самостоятельного пути в искусстве – интересный момент, тонко проанализированный в записях Н. Мурашко.

Два альбома выполненных в Бахчисарае зарисовок В. Андреева (1894) – ценный материал для изучения творчества этого художника, биография которого остается «белым пятном», а произведений известно крайне мало. Пребывание Г. Дядченко в Крыму – единственный (не считая периода обучения в Петербурге) доподлинно известный факт знакомства художника с ландшафтами, отличными от видов Киева и Кирилловки (с Шевченково Звенигородского р-на Черкасской обл.), встречи с иной (крымскотатарской, средиземноморской) культурой. Это позволяет поставить вопрос о творческих импульсах, полученных во время крымских путешествий, об их влиянии на формирование личности молодого художника.

Некоторый интерес представляют зафиксированные в дневниках крымские встречи Н. Мурашко с меценатом И. Терещенко, бывшим учеником П. Скляровым, художниками И. Трушем, Д. Кардовским, А. Явленским, а также заметки личного характера, позволяющие лучше понять внутренний мир выдающегося украинского педагога и критика.

Ключевые слова: Киевская рисовальная школа, Южный берег Крыма, путешествия, письма и дневники, рисунки, этюды.



В. Андреев. Малюнок з альбому. 1894. Папір, олівець. 32,1 см x 23,5 см



В. Андреев. Малюнки з альбому. 1894. Папір, олівець. 32,1 см x 23,5 см



В. Андреев. У мечеті. Офорт. 23 см x 15,5 см; 31,5 см x 18,5 см

ВОСЬМИЙ ТОМ ПОВНОГО ЗІБРАННЯ ТВОРІВ ТАРАСА ШЕВЧЕНКА: СПРОБА РЕКОНСТРУКЦІЇ ПРОЕКТУ (1923–1934)

Ірина Ходак

У статті простежено історію підготовки в 1923–1934 роках присвяченого пластичній спадщині Т. Шевченка восьмого тому Повного зібрання його творів. На основі літературних джерел і вперше введених у науковий обіг архівних матеріалів здійснено спробу реконструювати проект, зокрема уточнити його структуру й участь у написанні окремих частин О. Новицького та Ф. Ернста, роль ідеологічних чинників у трансформації тому й знищенні віддрукованих матеріалів.

Ключові слова: пластична спадщина Т. Шевченка, Повне зібрання творів, восьмий том, віддруковані матеріали.

In this article retraced is the history of the preparation of the eighth volume of the Complete works of Taras Shevchenko which is devoted to his art heritage, through 1923–1934. On the base of literary sources and some archive documents never disclosed before, an attempt was made to reconstruct the project, with a focus on its structure and the accurate description of the participation of O. Novytskyi and F. Ernst in the writing of some its parts. The author makes more precise the role of the ideological influences that resulted in the modification of the volume and the elimination of the printed materials.

Keywords: Shevchenko's art heritage, Complete works of Taras Shevchenko, the eighth volume, printed materials.

В історії дослідження пластичної спадщини¹ Тараса Шевченка виняткове місце належить восьмому тому Повного зібрання його творів (так званого «єфремовського»), над підготовкою якого з 1923 року працювали фахівці Всеукраїнської академії наук (далі – ВУАН), головно академік Олекса Новицький. Без цього частково віддрукованого, але так і не виданого тому, від якого вціліли лічені примірники, не обходиться жоден шевченкознавець. Між тим, у літературі донині трапляються доволі суперечливі відомості щодо історії підготовки та долі праці, навіть часу й місця її постання. За радянських часів про «репресований» восьмий том науковці воліли не згадувати, зрозуміло, переважно з ідеологічних причин, хоча ним активно послуговувалися українські та російські дослідники як у 1930-х роках, так і після закінчення Другої світової війни, передусім, під час підготовки сьомого–десятого томів (у п'яти книгах) Повного зібрання творів Т. Шевченка в десяти томах. Так, наприклад, 1939 року Леонід Владич у статті, присвяченій Шевченковим творам із колекції Іллі Зільберштейна, зазначав: «Образотворча спадщина Шевченка справді неоцінима. Список його робіт, писаних олійними фарбами, аквареллю, сепією, рисунків пером, олівцем, гравюром, скла-

дений для VIII тому академічного видання його творів, перевищує тисячу номерів. Після того, як був складений цей список (1935 р.), виявлено багато невідомих досі творів Шевченка-художника»². У довоєнний період на восьмий том «єфремовського» видання як на «неизданный том старого академического собрания Шевченко, посвященный его живописному наследству»³ покликала й Марієтта Шагінян у монографії «Шевченко», що вперше вийшла у світ 1941 року. Щоправда, авторство цієї праці вона помилково приписала М. (вочевидь, Михайлові), а не Олексі Новицькому⁴.

Щодо науковців Інституту мистецтвознавства, фольклору та етнографії Академії наук (далі – АН) УРСР і Державного музею Т. Шевченка, які, згідно з постановою Президії АН УРСР, 1951 року розпочали підготовку сьомого–десятого томів Повного зібрання творів митця, то на початку вони воліли не згадувати про фундаментальну працю попередника. Борис Бутник-Сіверський у статті «Про вивчення малярської спадщини Т. Г. Шевченка у зв'язку з підготовкою академічного видання його творів» навіть стверджував, що «таке видання доводиться готувати вперше майже за 100 років від дня смерті геніального пое-

та»⁵. Хоча в ході підготовки зазначених томів, що тривала впродовж 1950-х – початку 1960-х років, працю О. Новицького активно використовували, у виданні максимально мінімалізували покликання на неї. У вступних зауваженнях до першої книги сьомого тому про підготовлений О. Новицьким том «Малярські твори Тараса Шевченка» згадали вкрай побіжно, не називаючи ні імені упорядника тому, ні того великого проекту, складовою частиною якого він був: «З перемогою Великого Жовтня було розкрито численні архіви та удержавлено приватні мистецькі збірки, в тому числі і музей В. В. Тарновського, що відкрило перед дослідниками мистецької спадщини Шевченка широкі перспективи. Завдяки дослідницькій роботі ставали відомі все нові й нові твори Шевченка. 1934 р. у Харкові була відкрита Галерея картин Шевченка, куди перейшли його твори, що раніше належали колишньому музею Тарновського в Чернігові, Всеукраїнському історичному музею ім. Т. Г. Шевченка у Києві та багатьом іншим музеям і приватним особам. В ці роки вперше була розпочата робота по підготовці видання повного зібрання мистецьких творів Шевченка. Внаслідок цього в науковий обіг було введено ще понад 300 невідомих до того творів»⁶. У коментарях до конкретних творів художника упорядники сьомого–десятого томів зрідка покликалися на роботу попередника, називаючи її неопублікованою працею О. Новицького «Малярські твори Тараса Шевченка» і датуючи 1936 роком⁷. Здавалося б, ця дата мала викликати в них сумнів хоча б тому, що автор праці помер ще 1934 року. Попри це, вихідні дані «Київ, 1936 рік» фігурують і в інших тогочасних радянських джерелах, зокрема в розвідці Єлизавети Середи «Дослідження і популяризація мистецької спадщини Т. Г. Шевченка при радянській владі». Мало того, авторка статті вважала, ніби віддруковані матеріали восьмого тому є другим виданням монографії О. Новицького «Шевченко як маляр» (1914 рік), а також неточно вказала кількість творів, до яких учений уклав коментарі: «У 1936 році О. П. Новицький підготував до друку друге, більш поширене видання сво-

єї книги «Малярські твори Т. Г. Шевченка», в якій було репродуковано та описано 1001 мистецький твір художника. Книга, на жаль, не була видана, збереглося лише кілька примірників верстки, тому широкому колу читачів вона не відома»⁸. Натомість у виданому за десять років «Шевченківському словнику» неодноразово згадується про академічне видання малярської / мистецької спадщини Т. Шевченка, яке О. Новицький чи то підготував в останні роки життя, чи то керував його підготовкою, що так і не була завершена⁹.

Доволі суперечливі відомості про восьмий том Повного зібрання творів Т. Шевченка містять і діаспорні джерела. Хоча над їхніми авторами не тяжіла ідеологічна цензура, брак достовірних відомостей про перебіг роботи над томом у 1930-х роках, призвів до численних неточностей і фактографічних помилок. Так, у передмові до присвяченого пластичній творчості дванадцятого тому Повного видання творів Т. Шевченка, виданого 1937 року Українським науковим інститутом у Варшаві, зазначено: «Коли в 1925 році Українська Академія Наук приступила до редагування повної збірки творів Шевченка, то редагування тому VIII-го, що мав охопити малярську його творчість, доручила своєму членові – О. Новицькому [...] У 1935 році О. Новицький умер. Редагування відповідного тому перейшло до рук нових дослідників, і лише весною цього року Українська Академія Наук здала до друку першу частину, за новим планом, уже VII-го тому видання творів Шевченка, в якій буде 420 репродукцій малюнків та рисунків Шевченка лише з періоду його життя перед засланням (до весни 1847 р.)»¹⁰. Отже, тут знову-таки неправильно вказано дату смерті О. Новицького, а також нічого не сказано про знищення накладу віддрукованих матеріалів праці тощо.

Значно точніше про долю укладеного О. Новицьким тому Шевченкової пластичної спадщини оповів 1953 року Володимир Міяковський – безпосередній учасник підготовки «єфремовського» видання. У розвідці «Проект академічного видання Шевченка 1933 р.» дослідник коротко згадав про до-

лю академічного зібрання творів митця й засвідчив факт знищення накладу восьмого тому: «Академічне видання творів Шевченка, що було розпочато ще 1927, за редакцією акад. С. Єфремова, по розгромі Української Академії Наук в 1929–30 роках лишилося незакінченим. Вийшли томи IV і III (Щоденник 1927 та Листування – 1929). Цілком набраний був т. VIII (малярська творчість)], за ред. акад. О. Новицького, але від цього останнього тому збереглися поодинокі коректурні примірники книжки, можливо, один або два. Вся праця акад. Олексі Новицького, що вперше подавала репродукції всіх, на той час відомих, малярських творів Шевченка, була цілковито знищена та й обидва попередні томи так само після процесу Союзу Визволення України (1930) попали в число заборонених і вилучених з обігу видань»¹¹. Якщо у цитованому фрагменті В. Міяковський писав про заборону третього й четвертого томів та знищення після процесу Спілки визволення України (1930 рік) восьмого тому «єфремовського» видання, то за кілька років він стверджував, ніби «готовий VIII том (малярська творчість) був знищений в 1930 році»¹², що, як побачимо далі, не відповідає дійсності.

Зрештою, Богдан Кравців у розвідці «Мистецька спадщина Т. Шевченка і її вивчення», що відкриває одинадцятий том Повного зібрання творів Т. Шевченка, виданого Миколою Денисюком у Чикаго в 1960-х роках, поєднав інформацію і «варшавського» видання, і В. Міяковського: «Завершенням усіх цих праць і досліджень українських мистецтвознавців мав бути окремих великий том про мистецьку творчість Шевченка (початково VIII-ий, і згодом із зміненним пляном – VII-ий) в започаткованому Всеукраїнською Академією Наук 1925 року за редакцією акад. Сергія Єфремова академічному Повному виданні творів Тараса Шевченка. Редагування цього тому доручено акад. Новицькому і він у співпраці з гуртом старших і молодших мистецтвознавців і після багатолітньої основної праці над вивченням Шевченкових пластичних творів, зібраних в Шевченківських колекціях Києва і Харкова, підготував цей

том, що до нього мало увійти 420 репродукцій, до друку, попереджуючи його новою своєю студією про мистецьку творчість Т. Шевченка, базованою на нових уже матеріялах і даних. Передчасна смерть акад. О. Новицького – 24 вересня 1934 року – не дозволила йому дочекатися реалізації прагнень і зусиль цілого його життя – показати Україні і світові Шевченка – маляра й ґравера – в усій його мистецькій величі. Започатковані комуністичним режимом в Україні ще за життя акад. О. Новицького репресії у відношенні до Всеукраїнської Академії Наук і її наукових установ та українських науковців і їхніх праць та видань не оминули і його наукового надбання. Увесь наклад зданої в 1935 році до друку першої частини VII-го тому академічного Повного видання творів Шевченка із його образотворчою спадщиною та з надрукованою в ній студією акад. О. Новицького був знищений, як і багато інших видань ВУАН того часу. За наявними відомостями врятувався всього один чи два примірники цього видання – один, мабуть, в київському державному музеї ім. Т. Г. Шевченка, другий в когось на еміґрації»¹³. Міксування різномірних відомостей без їхнього критичного аналізу зумовило, як бачимо, численні неточності, зокрема, якщо в передмові до «варшавського» видання йшлося про те, що 1925 року науковці приступили до редагування Повного зібрання творів Т. Шевченка, то Б. Кравців помилково вважав 1925 рік початком роботи над ним.

Брак інформації про восьмий том «єфремовського» видання, єдиним уцілілим примірником якого тривалий час фахівці в Україні вважали той, що зберігався в Державному музеї Т. Шевченка в Києві, призвів до того, що Зінаїда Тарахан-Береза, аналізуючи долю Шевченкової образотворчої спадщини в монографії «Шевченко – поет і художник», назвала працю О. Новицького «Коментарем до малюнків Т. Г. Шевченка» і датувала 1933 роком¹⁴. Невдовзі, ретельно опрацювавши ще два примірники праці – з відділу естампів (образотворчих мистецтв) Центральної наукової бібліотеки АН УРСР (нині – Національна бібліотека України ім. В. Вернадського, далі – НБУВ) і колекції

Сергія Білоконя, а також підготовчі матеріали восьмого тому (включно з двома коректурами), дослідниця дійшла висновку, що він мав назву «Малярські твори Шевченка» й в основному був завершений 1932 року¹⁵.

Таким чином, з кінця 1980-х років, коли працю О. Новицького, як і ім'я першого головного редактора академічного Повного зібрання творів Т. Шевченка – С. Єфремова, було легалізовано, роком закінчення праці науковці переважно називали 1932, а ось місце видання (радше, віддрукування) вони визначали по-різному – частина уважала, що це був Харків, частина – Київ. Так, наприклад, покликаючись на укладені О. Новицьким коментарі до Шевченкових творів у контексті проблеми цензурування митця в радянський період, Григорій Грабович назвав місцем її постановки Харків¹⁶, тоді як Володимир Яцюк, С. Білокінь та інші – Київ¹⁷.

Суттєвим зрушенням у вивченні питання стала розвідка С. Білоконя, у якій автор подав опис примірника восьмого тому із власної збірки (найповніший із виявлених донині), що раніше належав професору Київської духовної академії Петрові Кудрявцеву та бібліографу Федорові Максименку, а також матеріали з історії підготовки й загибелі праці, зібрані свого часу Ф. Максименком¹⁸. Крім того, С. Білокінь неодноразово звертався до історії підготовки й долі восьмого тому в численних публікаціях, здебільшого присвячених Федорові Ернсту¹⁹.

Нові джерельні відомості про перебіг роботи О. Новицького над восьмим томом академічного зібрання Шевченкових творів навів Олександр Бонь²⁰, щоправда, цілісно питання він не розглядав, тому не уникнув неточностей, приміром, висловив помилкове припущення, ніби вступна стаття дослідника про Шевченка-художника не збереглася²¹.

Варто наголосити, що автори звернення «Від редакції», що відкриває сьомий том сучасного Повного зібрання творів Т. Шевченка, доробок О. Новицького оцінили вкрай скромно, а вцілілі примірники восьмого тому чомусь визначили як пробні: «У другій половині 20-х років для Повного зібрання творів Тараса Шевченка, який готувала до видання Українська акаде-

мія наук, О. П. Новицький уклав об'ємний блок репродукцій із коментарями (з видання, припиненого на початку 1930-х років, збереглося кілька пробних примірників цього тому)»²². Натомість «першим фундаментальним академічним виданням Шевченкової образотворчої спадщини тут названо сьомий–десятий томи Повного зібрання творів Т. Шевченка, що вийшли у світ протягом 1961–1964 років»²³. Крім того, місцем видання / віддрукування восьмого тому тут знову-таки вказано Харків, да тою – 1932 рік²⁴.

Зрештою, у сучасних мистецтвознавчих фахових (!) виданнях часом можна натрапити на твердження, які ставлять під сумнів рівень наукової компетентності авторів у предметі дослідження. Приміром, у статті, присвяченій дослідницькій діяльності О. Новицького, Ірина Удріс зазначила: «У 1932 році виходить у світ “Повне видання творів Т. Шевченка”, восьмий том якого присвячений образотворчій спадщині. Весь малярський доробок митця ґрунтовно прокоментований О. Новицьким. Однак вважаємо, що фундаментальні коментарі вченого належать уже наступному етапові розвитку мистецтвознавства»²⁵. Невже авторці статті не відомо, що з того академічного зібрання у світ вийшли лише четвертий і третій томи в 1927 і 1929 роках? Невже трагічна доля восьмого тому залишилася для неї terra incognita? Невже вона справді вважає підготовлену О. Новицьким працю наступним етапом розвитку вітчизняного мистецтвознавства й відповідно її автора – репрезентантом войовничого «марксистського мистецтвознавства» штибу Євгена Холостенка чи Сергія Раєвського?

Короткий огляд історіографії питання засвідчує нагальну необхідність висвітлення перебігу опрацювання восьмого тому Повного зібрання творів Т. Шевченка, його структури (проектованої та реалізованої), авторства, зрештою, уцілілих примірників. З'ясовуючи окреслені питання, ми намагалися систематизувати вже відомі й залучити нові архівні та літературні джерела, не зупиняючись детально на відомостях, наведених головню в згаданих публікаціях З. Тарахан-Бережи, С. Білоконя, О. Боня.

Підготовка тому Шевченкової пластичної спадщини для академічного видання його творів стала підсумком майже тридцятилітньої діяльності О. Новицького в царині шевченкознавства. Як відомо, вищу освіту дослідник здобув на фізико-математичному факультеті Московського університету (1882–1887), щоправда, уже в студентські роки він зацікавився історією, зокрема історією мистецтва, тому паралельно відвідував лекції Василя Ключевського, Миколи Тихонравова, Олексія Веселовського, Миколи Стороженка й інших учених на історичному факультеті²⁶. Після закінчення університету О. Новицький остаточно вирішив пов'язати своє життя з гуманітаристикою. 1889 року він обійняв посаду помічника бібліотекаря Історичного музею в Москві, а з 1898 до 1918 року працював бібліотекарем Московського училища живопису, скульптури й архітектури. У ранньому доробку вченого вагоме місце посідають описи чи огляди музейних колекцій, а також бібліотечні каталоги, з-поміж яких варто виділити видання «Художественная галерея Московского Публичного и Румянцевского музея» (Москва, 1889), «Краткий исторический обзор картинной галереи П. М. Третьякова» (Москва, 1893), «Городская галерея Павла и Сергея Третьяковых» (Москва, 1905), «Систематический каталог библиотеки, состоящего при Московском художественном обществе Училища живописи, ваяния и зодчества» (Москва, 1907). У цей час наукові інтереси О. Новицького фокусувалися на історії російського мистецтва XIX ст., що, окрім численних статей, засвідчують ґрунтовні праці «Опыт полной биографии А. А. Иванова» (Москва, 1895), «Передвижники и их влияние на русское искусство» (Москва, 1897) та двотомна «История русского искусства с древнейших времен» (Москва, 1903). Уже під час написання «Истории русского искусства с древнейших времен» він звернувся до творчості Т. Шевченка, репродукувавши у другому томі праці кілька офортів митця (портрети Федора Толстого, Федора Бруні та Петра Клодта), навів його відгук про полотно Олександра Іванова «Явлення Христа народу», згадав про серію його

офортів «Живописна Україна», але цілісно Шевченкову творчість не розглядав²⁷. Зацікавлення О. Новицького творчістю майстра, вочевидь, поглибилося завдяки тісному спілкуванню з Катериною Юнге, донькою колишнього віце-президента Імператорської академії мистецтв у Санкт-Петербурзі Ф. Толстого, біографію якого він видав 1903 року окремою книгою в Москві, а 1912 року – в Києві. Після смерті К. Юнге дослідник написав проникливий некролог про цю неординарну жінку, яка на все життя зберегла теплі спогади про великого українського поета й художника²⁸.

З кінця 1900-х років О. Новицький предметніше зайнявся вивченням творчості Т. Шевченка, зокрема його образотворчої спадщини, розпорошеної на той час по численних музейних і приватних колекціях. Він послідовно збирав візуальний матеріал (світлини Шевченкових творів), у чому йому активно допомагали Микола Біляшівський, Дмитро Яворницький, Михайло Грушевський, Агатангел Кримський та багато ін.²⁹ З нагоди п'ятдесятиліття з дня смерті Т. Шевченка дослідник організував у Москві дві виставки, одна з яких експонувалася в Московському училищі живопису, скульптури й архітектури (17 лютого – 6 березня), друга – в Історичному музеї (11 квітня – 15 травня). На виставці, розгорнутій з ініціативи Комітету з організації вшанування пам'яті Т. Шевченка в Москві (голова – Федір Корш) в актовій залі училища живопису, скульптури й архітектури, було представлено Шевченкові рукописи (листи й автографи поезій), видання його творів, написані на слова поета музичні твори, матеріали до біографії, іконографія митця (зокрема рідкісні світлини) та його знайомих. Розділ, що репрезентував образотворчий доробок, значно поступався літературному й меморіальному – тут експонувалося лише півтора десятка оригінальних творів, про більшість полотен і графічних аркушів художника давали уявлення світлини та репродукції³⁰. Щодо виставки в Історичному музеї, то вчений упорядкував її на основі матеріалів попередньої експозиції, доповнивши їх перекладами Шевченкових поезій німецькою й болгарською мовами³¹.

Одночасно О. Новицький виступав із доповідями й опублікував кілька аналогічних за змістом статей про Шевченка-художника українською та російською мовами, де стверджував, що «малярство було його справжнім призванієм, яке не міг придушити в нім навіть першорядний поетичний талант»³². У цих ранніх розвідках учений порушив вельми актуальну донині проблему співвідношення образотворчого й літературного обдарування майстра. «Одні вважають, – писав він, – що Шевченко роджений був маляром, а літературна слава згубила його і інші навпаки твердять, що в малярстві він був лише фотографом окруження, та що твори його пензля або оловця цікаві тому тільки, що він великий поет. Одні докоряють йому за те, що рисунки й малюнки його не відповідають його поетичним ідеалам. Інші навпаки бачуть в сім позитивний бік запевняючи, що поетичні його ідеали шкодили його малярській творчості»³³. Проаналізувавши доробок художника, зокрема його портретні, пейзажні й побутові роботи, дослідник залишив пріоритет за поетичним Шевченковим обдаруванням, проте всупереч деяким сучасникам, скажімо Євгену Кузьміну, дійшов висновку про спільність його літературної й образотворчої музи: «Признати, що як маляр Шевченко був вище ніж поет – розуміється ми не можемо, знаючи, що як поет він став гордістю своєї отчини і давно вже оцінений з цього боку і всіма иньшими народами, про що яскраво свідчать численні переклади його на різні мови. Але я вказую ще раз, що і як маляр Шевченко не ухилявся від тої високої ідеї – любови до людськості, яка проходила червоною ниткою крізь всі його твори; він завжди і у всім горяче повстає проти кожного гніту людського духу, кличе до любови до всіх слабих, чи се діти, чи люде, яких доля пригнітила, – всі вони однаково находять в нім свого горячого заступника, котрий береться за перо чи пензель – що в ту хвилину в нього в руках. І ніякі авторітети, які б могутні й близькі до нього вони були, не в силі примусити його говорити про иньше або говорити инакше, ніж склалося в його власній душі»³⁴.

Упродовж наступних трьох років О. Новицький розвинув свої спостереження над різними аспектами творчості художника в статтях «Краєвиди в поезії та малюнках Шевченка», «Шевченко та Гогарт»³⁵. Проте головним його здобутком стало видання до століття з дня народження митця монографії «Шевченко як маляр», що була надрукована в Москві коштом Наукового товариства ім. Т. Шевченка у Львові³⁶. Праця вченого складається із трьох частин – монографічної розвідки з оглядом творчості майстра, каталогу всіх відомих на той час його творів та ілюстративного блоку, у якому репродуковано сто тридцять одну роботу. Каталог чи, як його назвав автор, «реєстр праць Шевченка, що дійшли до нас, або про які маємо звістки», нараховує шістсот п'ятдесят один твір. Усі вони розподілені на тринадцять рубрик за жанрово-видовим принципом: 1) автопортрети, 2) портрети, 3) краєвиди, 4) побутові малюнки, 5) історичні малюнки, 6) релігійні малюнки, 7) алегоричні та міфологічні малюнки, 8) ілюстрації, 9) анатомічні малюнки та етюди з натури, 10) копії, 11) офорти, 12) скульптурні праці, 13) архітектурні проекти. У чотирнадцятій рубриці дослідник подав відомості про одинадцять творів, що на той час приписувалися Шевченкові.

Праця О. Новицького стала першим фундаментальним дослідженням творчості Шевченка-художника, тож не дивно, що вона викликала широкий резонанс у наукових колах. Рецензенти особливо відзначали цінність укладеного автором реєстру, який заклав ґрунтовну підвалину для наступних студій пластичної спадщини митця. Так, Кость Широцький – автор чи не найвагомішої рецензії на розглядувану працю – зазначав: «Самое ценное в книге Новицкого, это – реестр всех произведений Шевченка, которые дошли до нас или о которых имеются сведения. Реестр этот, составленный весьма основательно, несомненно, является результатом величайшей кропотливой работы над новостями и всеми остальными источниками, касающихся жизни и творчества Шевченка»³⁷. Водночас рецензент указав на недоліки роботи, зокрема прогалини в реєстрі Шевченкових

творів і недоречності в зарахуванні тієї чи іншої роботи до конкретної рубрики, а також неповноту бібліографічних джерел, приміром, відсутність згадок про деякі часописи та їхні ілюстровані додатки, невеликі журнали, у яких свого часу публікувалися твори майстра. Аналогічні думки висловлювали й інші рецензенти, наприклад Опанас Сластьон: «Відомий в сфері умілої дослідник д. Новицький склав фундаментальний реєстр малюнків, портретів і гравюр Шевченка, які стали відомі до останніх часів, – хоч цей реєстр не повний, бо з оживленням інтересу до Шевченка, як маляра, раз-у-раз виникають нові і нові знахідки його творів, але праця д. Новицького буде служити на далі вихідною точкою для дослідників, як найповніша збірка відомого досі матеріялу»³⁸.

Перша світова війна й визвольні змагання на тривалий час перервали дослідницьку діяльність О. Новицького. Лише після переїзду до Києва восени 1922 року у зв'язку з обранням академіком ВУАН по Кафедрі українського мистецтва (історії українського мистецтва) він зміг поновити свої наукові студії³⁹.

Упродовж останніх десяти років життя вчений напружено працював над упорядкуванням сьомого (згодом він став восьмим) тому академічного Повного зібрання творів Т. Шевченка. Недостатнє висвітлення історії підготовки цього видання призвело до того, що нині початок роботи над ним часом відносять до 1925 року⁴⁰, хоча архівні та літературні джерела дають підстави стверджувати, що робота над Повним зібранням творів у цілому, як і розглядуваним томом, розпочалася на два роки раніше. Датований 28 листопада 1923 року проект угоди між київською філією Державного видавництва України та Комісією для видавання пам'яток новітнього українського письменства ВУАН (голова – С. Єфремов) щодо видання творів Т. Шевченка у восьми-десяти томах, передбачав, що першими будуть підготовлені третій (згодом він став четвертим) том, який міститиме щоденник поета, та сьомий том, присвячений Шевченковому пластичному доробку⁴¹. Для реалізації проекту Комісія для видавання пам'яток

новітнього українського письменства ВУАН організувала підкомісію, до складу якої ввійшли С. Єфремов, М. Новицький, Павло Филипович, а також спеціально запрошені академік О. Новицький і технічний працівник Володимир Вайсблат. У другій половині 1923 року підкомісія вже активно готувала й редагувала матеріали четвертого й сьомого томів, а 1924 року здала їх до Державного видавництва України⁴². Четвертий том – «Щоденні записки (Журнал)» – вийшов у світ 1927 року⁴³.

У ході опрацювання тому, присвяченого Шевченковому пластичному доробку, з'ясувалося, що воно потребуватиме значно більше часу. Адже, окрім статті з аналізом творчості художника, тут планувалося опублікувати репродукції творів, їхній реєстр із ґрунтовними коментарями й низку покажчиків. Чи не найбільше енергії та часу О. Новицькому довелося затратити на налагодження контактів з установами й приватними особами України (як радянської, так і галицької) і Росії, у яких зберігалися чи, за різними відомостями, могли зберігатися Шевченкові твори. Без цієї копіткої роботи неможливо було щонайповніше виявити корпус творів художника, а також описати їх, сфотографувати й атрибутувати. На жаль, не всі з них вченому вдалося обстежити де візо, проте він намагався самостійно переглянути хоча б найбільші збірки. Так, улітку 1927 року під час відрядження до Чернігівського державного музею, у якому зберігалася Шевченкіана Василя Тарновського, О. Новицький виявив на зворотах описаних Борисом Грінченком малюнків чотирнадцять невідомих раніше творів художника, встановив зміст зображень двадцяти дев'яти малюнків, описав альбоми, подаровані А. Маркевичем, збірки Д. Мордовця й Ф. Ткаченка. Завдяки детальному обстеженню зображень на зворотах малюнків йому вдалося, зокрема, реконструювати ескіз фігури хлопчика до відомої Шевченкової сепії «Байгуші під вікном (Державний кулак)», фрагменти якого він виявив на розрізнених аркушах. Після відрядження до Чернігова вчений констатував, що «тепер не залишило-

ся там ані клаптика паперу з малюнком Шевченка, який б я не простудіював»⁴⁴.

Під час роботи над томом О. Новицький опублікував низку статей з проблематики Шевченкової образотворчої спадщини. Так, у першому томі «Шевченківського збірника» вміщено його розвідку «Автопортрети Т. Г. Шевченка», у журналі «Бібліологічні вісті» – «Т. Г. Шевченко і друкарська справа», у журналі «Україна» – «Шевченко та Рембрандт» і «До портрета Шевченка, опублікованого В. О. Щавинським», у журналі «Глобус» – «Відбудований малюнок Т. Шевченка» і «Прийоми композиції в Шевченкових картинах»⁴⁵. Дослідник уклав примітки до малюнків, опублікованих у двох збірниках «Шевченко та його доба»⁴⁶, а також брав участь у коментуванні третього й четвертого томів Повного зібрання творів митця⁴⁷, працював над «Словником Шевченкових знайомих».

У грудні 1927 року С. Єфремов передав до видавництва матеріали тому із Шевченковою пластичною спадщиною (на той час – сьомий том), занотувавши в щоденнику: «Здав до друку й сьомий том Шевченкових творів. Як то впораюсь з усім цим?.. Правда, головна робота щодо цього тому (добирання й коментування малюнків) лежатиме на О. П. Новицькому. Але спуститися цілком на його не можна, і праці й у мене буде багато й тут, як багато її з третім томом»⁴⁸. Відомості про подальший перебіг підготовки й друкування тому регулярно подавали звіти ВУАН. Так, повідомляючи про роботу Кафедри історії українського мистецтва ВУАН у 1927 році, О. Новицький зазначив, що впродовж року працював над остаточним обробленням сьомого тому академічного видання творів Шевченка, який вже друкується⁴⁹. У звідомленні Історично-філологічного відділу ВУАН за 1928 рік наголошувалося: «Комісія для видавання пам'яток новітнього Українського письменства провадила працю головним чином над Шевченком, т. III (листування) і VIII (малюнки), що закінчуються друком»⁵⁰. Невдовзі в короткому огляді діяльності Історично-філологічного відділу ВУАН за жовтень 1928 – квітень 1929 року ці відомості було уточнено й розширено: «Твори

Шевченкові досліджуються як літературні, так і малярські. Зараз друкують його листування й художні праці (т.т. III і VIII Повного зібрання його творів), та окремо «Шевченко, як офортист», де виявлено його місце в мистецтві офорту та його технічні способи гравірування. Розроблюються також питання й про оточення Шевченка, – такою є праця акад. А. Ю. Кримського «Звенигородщина, Шевченківська батьківщина, з огляду етнографічного та діалектологічного»⁵¹.

У ході підготовки тому пластичної спадщини О. Новицький очолив Комісію малярської творчості Т. Шевченка, засновану 24 травня 1929 року при Київській філії Інституту Т. Шевченка. Окрім керівника, до її складу увійшли Ф. Ернст, Василь Кричевський (старший), В. Міяковський та Аделаїда Артюхова (секретар)⁵². Через брак штатних співробітників Комісія не змогла належним чином розгорнути діяльність, її члени здебільшого опрацьовували індивідуальні теми⁵³. Щодо Повного зібрання творів митця, то на заваді реалізації цього фундаментального проєкту стали політичні чинники. До арешту 21 липня 1929 року головного редактора зібрання Шевченкових творів С. Єфремова у світ встиг вийти ще один том – третій, який містив листування митця⁵⁴. Інспірований владою процес Спілки визволення України, головним обвинуваченим на якому фігурував академік С. Єфремов, практично зупинив видання першого академічного зібрання творів Т. Шевченка й загальмував підготовку його пластичної спадщини.

Тим часом харківське видавництво «Рух» у серії «Українське малярство» випустило книгу О. Новицького «Т. Шевченко» (1930 рік), що містить яскраво написаний популярний нарис «Шевченко як художник», список основних творів митця й ілюстрації⁵⁵. Подаючи в цій праці лише «список головніших малярських творів Т. Г. Шевченка», а не всіх чи, принаймні, більшості його робіт, автор мотивував свій підхід так: «Повний список малярських творів Шевченка містить більш як 1000 праць, його можна бачити в т. VIII академічного видання «Творів Т. Г. Шевченка». Тому досить згадати лише головніші його твори, упорядкувавши їх по змісту»⁵⁶.

Нарешті, працюючи над восьмим томом, О. Новицький підготував окреме дослідження «Шевченко як офортист», доля якого виявилася не менш драматичною за долю першого академічного видання пластичної спадщини художника. Повідомлення про його друк з'явилися ще 1929 року⁵⁷, та лише 1932 року автор звітував про остаточне завершення праці, що, на його думку, заповнила вагому прогалину в тогочасному шевченкознавстві⁵⁸. З цього приводу він зазначав: «Коли про малярську діяльність Шевченка довгий час дослідники сперечалися, то офорти його користувалися великою пошаною з самого початку: за нього одержав він і звання академіка, і пізніше всі дослідники одноголосно визнавали його за найкращого офортиста. Така думка висловлювалася щоразу, як тільки торкалися цього питання, але досі ніхто ще не присвятив цій дуже важливій галузі діяльності Шевченка відповідних дослідів. Заповнити таку прогалину й було завданням зазначеної праці.

Роздивившись[,] з чого почалася та як розвивалася Шевченкова робота по офорту, докладно простудіювавши техніку його гравюри та описавши всі гравюри, автор прийшов до таких висновків.

Домінуючою рисою Шевченка в офорті була проблема освітлення. Тут саме виробилася вона остаточна, так що він не міг вже поступитися нею ні перед яким авторитетом. Навіть, копіюючи чужі твори, він поступався точним відданням оригіналу[,] аби не поступитися освітленням.

Так само не поступився він і другим своїм принципом: головна увага завжди скупчена у нього на істотній частині композиції, а решта повинна бути або зовсім занедбана або, принаймні, затінена. Так він і робив: у власних композиціях він обмежувався надзвичайно нечисленним персонажем, у копіях чужих творів – той персонаж і ті аксесуари, що він вважав їх зайвими, він залишав буквально в тіні, яскраво освітлюючи лише те, що складає основу композиції.

Офорт був справжнім призначенням Шевченка, бо ніщо так не відповідало рішенню головної його проблеми – світлотіні»⁵⁹.

Дослідженню «Шевченко як офортист», як і більшості праць українських мисте-

цтвознавців кінця 1920-х років, не судилося вийти у світ, проте в особовому фонді вченого збереглися його проспект, рукописний і машинописний варіанти тексту, підготовчі матеріали⁶⁰. Вони засвідчують, що праця мала складатися з розвідки про Шевченка-офортиста та опису всіх відомих автору відповідних гравюр за такою схемою: назва, опис, авторський підпис, написи, техніка виконання, розміри дошки й відбитка, місце зберігання дошки, місця репродукування, опис ескізів і рисунків, порівняльний аналіз, іноді – відомості про відбитки незакінчених станів. Крім того, О. Новицький планував видати в техніці фототипії не просто всі відомі Шевченкові офорти, а й усі виявлені екземпляри, а також фрагменти гравюр. Він уважав доцільним доповнити ілюстративний ряд зображеннями гравірувальних інструментів, картин, які гравірував Шевченко, його підготовчих ескізів і рисунків. Загалом передбачалося, що ілюстративна частина складатиметься із двадцяти трьох рисунків, уміщених у тексті, і шістдесяти окремих таблиць⁶¹.

Після арешту С. Єфремова головою редакційного комітету видання творів Т. Шевченка було призначено академіка Дмитра Багалія. Саме цьому поважному історикю на початку 1930 року довелося рецензувати підготовлені О. Новицьким матеріали восьмого тому: коментарі до кожного із Шевченкових творів, яких на той час налічувалося дев'ятсот п'ять, та вступну розвідку з оглядом образотворчого доробку художника. Щодо коментарів, то Д. Багалій дав високу оцінку праці колеги, висловивши низку побажань, зокрема, він уважав необхідним вмістити у восьмому томі детальну історіографію питання та критичний аналіз джерел із визначенням рівня їхньої інформативності. Водночас рецензент у дусі ідеологічних імперативів доби радив не лише внести орфографічні правки, але й відмовитися від відтворення деяких власне Шевченкових написів, які він кваліфікував як «образливі». З огляду на цінність цього документа, подаємо текст рецензії Д. Багалія повністю: «Це великий[,] одбитий на машинці рукопис на ¼ аркуш.[а] розміру, в якому[,] на жаль[,] па-

гінація доведена лише до 165-ї сторінки, а усіх їх по-моєму підрахунку 702. Але значна частина їх занята текстом лише частинно, так що сказати, скільки там сторінок тексту[,] буде тяжко; гадаю, що у всякому разі буде не менше як 350 повних сторінок (50 %), що дасть 44 писаних аркуша, а коли покласти на друкований аркуш по 5 писаних, це дасть не менш 9 рукованих, а то[,] може[,] й більше (як покласти по 4 пис.[аних] арк.[ушів] на 1 друк.[ований], то 11 др.[укованих]). Чи можливо робити набір з цього рукопису – це питання друкарське; я ж гадаю, що можно.

Рукопис містить у собі коментарій до 905 ріжноманітних мистецьких праць Шевченка, що охоплюють в сукупности своєї усю малярську продукцію Шевченка, що її виявив Ол.[ексій] Петр.[ович] Новицький, як на підставі самих малярських речей Шевченка, що збереглися до наших часів, так і на підставі літературних указівок на ті речі, що були зроблені, але до нас не дійшли або, точніше сказати, нами не виявлені, а може[,] деякі з них де-небудь і у кого-небудь й зберігаються. О. П. Новицьким виявлена у всякому разі[,] мабуть[,] майже повна малярська продукція Шевченка – і це його велика заслуга. Він у цій справі являється головним фахівцем ще з тих часів, коли почав працювати над Шевченком-малярем і випустив в світ ряд робіт про нього – як відомо[,] монографію “Т. Шевченко, як маляр”. Львів–Москва[,] 1914, де вміщено багачко репродукцій з малюнків Шевченка. І після того за часів свого перебування членом Всеукр.[аїнської] Акад.[емії] Наук в Києві він стежив за усякими відкриттями нових малюнків Шевченка і за змінами в місцях їх перебування, як в інституціях, так і у приватних осіб, як на терені України, так і за її межами – в Західній Україні і в РСФСР[,] старанно занотовуючи все це, збираючи відомості і описуючи ці речі. Складений ним рукопис, що мусить зробитися основою 8-го тому творів Шевченка, присвяченого Шевченкові, як маляру, являється наслідком його старанної роботи по збиранню відомостей про малюнки Шевченка, про місце їх знаходження, про перехід з одного місця в друге і[,] нарешті[,] такої детальної скрупу-

льозної роботи над їх списком. Я не буду тут торкатися питання про відношення цієї праці шановного О. П. Новицького до його попередніх праць на цю тему і до праць інших авторів, бо гадаю, що це мусить зробити він сам в критично-бібліографічному огляді літератури про Шевченка, як маляра, – зауважу, що такий огляд необхідний і його у мене, як головного редактора 8-го тома, ще не було; теж бажано було б прочитати і про пляни студій над Шевченком О. П. Новицького на близьке майбутнє, бо у харківських членів Комісії по виданню творів Шевченка виникла думка про необхідність поставити виучування Шевченка, як маляра, на міцний ґрунт і підготувати окремий збірник спеціальних праць на цю тему, як корисне доповнення до 8-го тому “Творів Шевченка”. Це питання буде поставлено мною перед Редакційним Комітетом.

Зроблю тепер деякі зауваження щодо пляну роботи О. П. Новицького, її джерел і зміста. В основу свого плану автор покладає малярські твори Шевченка, розглядаючи кожний з них окремо, цебто він виходить із джерел[,] і такому пляну не можна ніяк заперечувати, бо[,] перш за все[,] треба було виявити увесь цей джерельний матеріал, дати, так би мовити, каталог цієї малярської спадщини Т. Шевченка, на протязі усього його життя, інвентар чи бібліографію його малярських праць. З цього пляну є лише один виняток, що формально немов його порушує – це те, що туди зведено і декілька речей[,] що зазнають власне не малярства, а деяких аматорських його спроб в іншій галузі мистецтва – скульптури. Їх так мало, що окремо говорити про них було не треба і їх можна було завести сюди, не порушуючи системи. Щодо гравюри[,] то вона, очевидно, мала право попасти в цей каталог. Звертаючись до джерел, що ними зкористувався автор, ми повинні констатувати[,] що О. П. Новицький зкористувався для своєї праці великим числом джерел – це[,] головним чином[,] першоджерела друковані, розкидані по різних періодичним виданням. Окрім того, він вичерпав повністю той матеріал, що дав йому сам Шевченко в своєму щоденнику, в своєму листуванні, в своїх віршах і[,] нарешті[,] в

своїх російських оповіданнях. Найцінніші данні дає Журнал Шевченка, як про ті малюнки, що збереглися на сьогоднішній день, так і про ті, що зовсім не збереглися – а це також дуже важно, бо, по-перше, їх багато, а по-друге[,] на підставі цих указівок самого Шевченка можливо й тепер робить буде дальші розшуки. Шевченко тут іноді сам кваліфікує свої роботи. Тут, як і в листуванні[,] ми находимо дуже важливі для нас відомости, чиї портрети рисував Шевченко і які з них він рисував дурно, а за які одержував гроші і в якому розмірі. Дуже багатим джерелом для автора явились повісті Шевченка на російській мові, з яких він цілком вичерпує данні про малярство Шевченка. І коли припустити, що тут справді наведені автобіографічні данні, то це правильно. Але, на мою думку, треба було б не обмежитись загальною вказівкою на автобіографічний елемент в цих повістях, а все ж таки застерегти читача, що тут може бути, як у всякому художньому творі, і елемент поетичного вимисла, чи то в подробицях, а може[,] навіть і в фабулі; бажано було б також, де це можливо, порівняти ці поетичні джерела з більш певними історичними і у всякому разі обґрунтувати своє право на використання цих даних невеличким критичним екскурсом про автобіографічні елементи в російських повістях Шевченка взагалі. Дуже важливим являється й інше джерело, що О. П. Новицький знайшов його в рукописних схованках: як невидані замітки в Черніговськ.[ому] Музею, відомого х[у]д.[ожника] Честаховського про малюнки Шевченка. Чи вичерпав О. П. Новицький усі матеріяли про малюнки Шевченка. Щоб відповісти на це запитання, треба було б провести велику перевірку[,] і це навряд чи візьметься [зробити] хто-небудь з сторонніх. Але я знов гадаю, що про це повинен буде сказати сам автор в огляді своїх джерел, вказавши на те, чи він вичерпував систематично такі періодичні видання, як “Киевская Старина”, “Записки Науков.[ого] тов.[ариства] ім. Шевченка” у Львові і таке інше; також цікаво було б дізнатися од автора, чи він систематично вичерпав матеріяли про Шевченківські малюнки в Архиві Академії Мистецтва в Петербурзі

за ті часи, коли там вчився Шевченко[,] і чи ставив він взагалі перед собою питання про архивні матеріяли для виучування малярських творів Шевченка як на терені Союзу, так і в Західній Україні[,] де спеціально студіювали Шевченка. А коли ні, то чи не треба було б поставити це питання в перспективі в Академічному виданні малярської творчости Шевченка. Яке ставлення О. П. Новицького до джерел і розвідок, на які він посилається. У нього часто-густо ми помічаємо критичне ставлення як [до] відомостей джерельних, так і до думок і висловів окремих авторів. Але загального критичного розбора перших джерел, попереднього оприділення, так би мовити, їх наукової ваги з боку їх певности, не кажучи вже про оцінку саміх авторів, з боку їх ідеології, напрямку[,] ми майже не маємо, хоч вона була [б] дуже бажана. Тут я повинен навести один дуже прикрий випадок некритичного ставлення автора до такого джерела, що має велику критичну літературу, яка залишалася зовсім невідомою автору – це про “Історію Русов” – він називає автором цього публіцистичного твору Георгія Кониського, коли вже давно і рішуче доведено, що він його автором не був; треба взяти відомости про смерть Богдана Хмельницького з якоїсь достовірної козацької літописи.

Зміст праці дуже багатий, можна сказати, вичерпний. Але її необхідно у всякому разі поповнити списом малюнків з Інституту Шевченка в Харкові “Мочемордів”, якого нема в цьому рукопису⁶².

Щодо мови – ставлю питання: чи була вона виправлена у всьому рукопису. Я натрапив на декілька виразів не виправлених. Щодо правопису: ставлю питання – чи можна писати великим літерами усякі божественні назви – бога, богоматері; в сучасній радянській ортографії їх пишуть маленькими літерами. Нарешті, я б пропонував викинути деякі образливі вирази про євреїв, поляків, росіян.

Взагалі визнаю, що цю працю потрібно надрукувати в 8-му томі творів Шевченка»⁶³.

Отже, академік Д. Багалій начебто і схвалив працю О. Новицького, проте його за-

стереження призвели до того, що впродовж кількох років досліднику довелося вести непросту боротьбу за збереження в коментарях відомостей, важливих для датування творів і встановлення їхнього провенансу, про зображених осіб, зрештою, відстоювати відтворення авторських (Шевченкових) написів на малюнках. В особовому фонді О. Новицького зберігся цікавий документ – датована 28 березня 1932 року його відповідь на спробу редакторів скоротити, точніше відкорегувати, коментарі до малюнків, яку можна розглядати як промовисте свідчення цензурування не лише праць тогочасних шевченкознавців, а й самого Шевченка:

«№ 68. Викреслено те, що має значіння для хронологізації творів Шевченка.

№ 107, 153, 159. Викреслено моє запитання, чи це не Ускови – цілком природне і потрібне запитання.

№ 252. Слова за підписом “кацап” є описання самого рисунку, – це не моє слово, а підпис Шевченка.

№ 271. Викреслені слова торкаються історії рисунку.

№ 283. Без цих слів, що тут викинуто, сама цитата загубила все своє значіння.

№ 284. Коли скорочувати, то більше було б смислу зробити навпаки: викреслити те, що залишено, а залишити те, що викреслено.

№ 300. Викреслено пояснення до хронологізації робіт Шевченка.

№ 301–329. Пояснити[,] хто такий Жуковський[,] тут особливо потрібно тому, що читач може змішати його з відомим поетом.

№ 342. Гаразд важніше зазначити, де знаходиться річ (що тут викреслено), ніж думка про малюнок П. П. Филипповича, яка займає в п’ять раз більше рядків.

№ 357. Викреслені рядки дають історію речі.

№ 362. Хіба Г. І. Закревська така відома особа, що не треба пояснення[,] хто вона така?

№ 429. Те ж треба сказати й про Дунина-Барковського.

№ 436. Викинуто дуже важливі данні.

№ 439. Те ж само: пояснюється хронологізація творів Шевченка.

№ 462. Те ж саме.

№ 464. Після скорочення цитата загубила весь зміст.

№ 532. Викреслено пояснення, чому річ віднесено до зазначеного часу.

№ 537. “Михайлівський Золотоверхій” – це є назва, тому треба обидва слова й треба їх писати з заголовних літер.

№ 557. Викреслені слова відносяться до історії малюнку.

№ 646. Чому за кашкет говорити можна, а за портфель не можна?!

№ 678. Тут скорочення цілком неприпустимо.

№ 740. Невдале скорочення призвело до того, що замість потрібного опису барельєфа вийшло зайве повторення опису картини.

№ 863. Викреслено історію малюнка.

№ 901. Незрозуміло, чому не можна сказати, що Шевченко закінчив цей портрет 14 жовтня.

№ 929–931 і 932. Викреслено джерело[,] звідки взято відомости, що неприпустимо.

Сторінка по-старому 190, по-новому 178. Якраз навпаки: унука Р. З. Лукомського маля його портрет, а не він був її внуком»⁶⁴.

Щодо вступної розвідки О. Новицького до восьмого тому, то ознайомившись із рукописом, Д. Багалій 31 березня 1930 року констатував: «Прочитавши рукопис акад.[еміка] О. П. Новицького “Малярські твори Шевченка”, я прийшов до висновку, що він дає коротку й просто викладену його артистичну біографію, на хронологічному ґрунті, на підставі першоджерел, а також стислу оцінку його, jako маляра, указівки на впливи на нього з боку його оточення – К. Брюлова, але взагалі майже нічого не говориться про його добу й оточення* з боку соціального; не вияснюється, наприклад[,] причину його захопленности українською історичною живописсю (впливів Максимовича, Костомарова, Куліша), впливів мочемордів з Закревським на чолі, на серію його зарисовок, що зараз передані Інституту Шевченка з Пушкінського Дому. Нема взаємовідносин і порівняння між його літературною і художньою діяльністю, про що в розпорядженні Інституту

* Тут треба було б скористатися працями А. Річицького та В. Коряка [примітка Д. Багалія. – І. Х.].

Шевченка є спеціальна недрукована ще стаття, якою треба було б скористуватися. Акад. [емік] О. П. Новицький наводить характеристику купецтва у Шевченка, з щоденника (з приводу "Блудного сина"), але не коментує її, хоч це було необхідно зробити, щоб зрозуміти думку його про роль цього середнього стану суспільства. Акад. [емік] О. П. Новицький протиставляє "панам" Академії Мистецтва мужичого сина Шевченка, але не дає відповідного класового освітлення цього явища, коли добре зрозуміти маляра Шевченка не можливо без уявлення його, як революційного поета, представника передпролетаріату. Тут акад. [емік] О. П. Новицький не скористувався навіть деякими матеріалами щоденника, що пояснюють його ставлення до пригноблених іногородців тодішньої Росії (наприклад киргизів), до Б. Хмельницького (з приводу монографії Костомарова) і т. ін.

До рукопису не прикладено посилки на джерела. Не відомо також, чи буде прикладена повна бібліографія про Шевченка, яко маляра. По-моєму[,] вона необхідна. Бажано було б також пояснити відношення цієї праці акад. [еміка] О. П. Новицького до його попередньої монографії. Гадаю, що пояснення до окремих малюнків Шевченка будуть дадені? Але чи буде бібліографія ілюстрацій до Шевченка, його портретів, малюнків на його теми? Дуже бажано б.

До речі: чи користувався О. П. Новицький архівними джерелами для свого начерка? Я можу вказати на одне таке джерело в Харківському Крайовому архіві (про Живописну Україну)⁶⁵.

Як бачимо, рецензент висловив низку конструктивних рекомендацій, зокрема, він уважав доцільним подати покликання на використані джерела, додати бібліографію праць про Шевченкову пластичну спадщину загалом і деякі тематичні бібліографічні покажчики, а також пояснити відмінність пропонованої праці від монографії автора, виданої 1914 року. Проте більшість зауважень мали ідеологічний характер і віддзеркалювали тогочасні тенденції до соціологізації науки. О. Новицький урахував низку зауважень Д. Багалія, насамперед, він доповнив свою розвідку вступною частиною, де частково висвітлив історіографію проблеми, по-

яснив відмінність праці від його монографії 1914 року, обґрунтував хронологічний принцип розташування матеріалу в «Коментарі до малюнків Т. Г. Шевченка» тощо.

В основу вступної розвідки (точніше, свого останнього монографічного дослідження про Шевченка-художника) О. Новицький поклав монографію 1914 року, яку суттєво доопрацював. «У вступній частині, – наголошував автор, – крім загальної переробки її, додано огляд попередньої літератури, окремі розділи про тематику, про композицію та трактовку, про малярську фактуру Шевченкову»⁶⁶. Монографічна розвідка, машинописний варіант якої охоплює 319 евеличких аркушів (включно з ілюстраціями), складається із сімнадцяти розділів. У першому з них автор розглянув історіографію питання, у наступних дев'яти – у хронологічній послідовності проаналізував процес становлення й еволюції художника. За тим він окреслив загальний стан розвитку російського мистецтва у першій половині XIX ст., зосередившись на постатях Олексія Венеціанова, Карла Брюллова, Ф. Бруні й О. Іванова, проаналізував проблему впливів на творчість Т. Шевченка К. Брюллова й Рембрандта, висвітлив його ставлення до інших митців, тематику та процес його творчості, уживані ним матеріали й техніку⁶⁷.

Очевидно, на засіданні редакційного комітету, що відбулося в Києві 31 вересня 1930 року, О. Новицький подав доопрацьований варіант вступної статті академіку Д. Багалію, який рекомендував розвідку до друку, щоправда, за умови, що автор переробить «свою характеристику доби Шевченка, що стояла на переломі дворянсько-кріпацької торговельної і нової промислового капіталізму»⁶⁸. 12 жовтня 1930 року Д. Багалій ствердив свою рекомендацію резолюцією на титульному аркуші праці⁶⁹, проте невдовзі її категорично відхилили із суто ідеологічних причин, кваліфікувавши її як «буржуазно-націоналістичну квазінаукову писанину»⁷⁰.

Натомість редакційне опрацювання «Коментаря до малюнків» і блоку ілюстрацій тривало. І Ф. Максименко, і З. Тарахан-Бережа визначали рік видання / віддрукован-

ня восьмого тому за написом О. Новицького на одній із неповних коректур коментарів із датою «1.IV.32 р.», хоча обидва дослідники наголошували, що ця коректура не була остаточною⁷¹. Додамо, що вже 7 травня 1932 року редактор київського представництва видавництва «Література й мистецтво» писав О. Новицькому: «Надсилаю ще раз відбиток. Оскільки част.[ину] рукопису друк.[арня] загубила, прошу Вас ще переглянути текст. Зверніть увагу на те, що багато літер і цифр перевернуто і забито. Прошу виправити[,] також прошу додати покажчик»⁷². Навіть наприкінці 1932 року восьмий том ще не був цілком готовий. 3 листопада 1932 року редактор київського представництва видавництва «Література і мистецтво» повідомляв досліднику: «Вже можна закінчувати друкування 8 т.[ому] Шевченка. Справа затримується тому, що не хватає кілька малюнків. Прошу Вас терміново через т.[овариша] Розенберга дати малюнки[,] яких не хватає – здається не хватає 7 фототипів»⁷³. Це звернення видавництва роздратувало О. Новицького: «Хіба Ви думаєте, що кожную репродукцію з малюнків Шевченка я маю в якійсь необмеженій кількості?! Ви губите мої фотографії, й Ви ж вимагаєте їх у мене знову! Не Вам з мене, а мені з Вас треба їх вимагати.

Крім того[,] Вашого гр.[омадянина] Розенберга я зовсім не бачу, а розшукувати його не став би, коли б був і здоровий»⁷⁴.

Видруковані матеріали восьмого тому складаються з двох основних блоків – ілюстративного та текстового, причому у збережених примірниках іноді спочатку вміщено ілюстративний блок, іноді – текстовий. Одна частина видрукованих матеріалів восьмого тому, що має назву «Малюнків твори Тараса Шевченка» (с. 1–396), – це альбом репродукцій, у якому шістсот п'ятдесят вісім творів згруповані за технікою виконання, характером збереженості, видовою складовою: «Картини олійними фарбами» (с. 3–13), «Акварелі» (с. 15–120), «Рисунки олівцем» (с. 121–320), «Малюнки пером» (с. 321–334), «Офорти» (с. 335–360), «Малюнки, що збереглися тільки в репродукціях» (с. 361–388), «Архітектура»

(с. 389–395). Ілюстративну частину мали доповнювати окремі таблиці, проте лише найповніший з виявлених донині примірників восьмого тому (колекція С. Білоконя) містить тридцять одну із запланованих сорока двох таблиць⁷⁵. Друга – текстова – частина, що має окрему нумерацію сторінок (с. 1–216), насамперед, включає «Коментар до малюнків Т. Г. Шевченка» (с. 1–167), тобто укладені О. Новицьким коментарі до тисячі двадцять одного Шевченкового твору. Тут зазначено їхню назву (зміст, сюжет), дату створення, техніку виконання, розмір, місце зберігання (з додатком провенансу), а також джерела, у яких згадувався чи репродукувався кожен твір. На відміну від ілюстративної частини, у коментарях учений дотримувалася хронологічного принципу подачі матеріалу, свідомо відмовившись від жанрово-видової рубрикації, яку використовував у своїй монографії 1914 року «Шевченко як маляр»⁷⁶. Після «Коментаря» вміщено реєстр з двадцяти трьох творів – «Речі, що приписуються Т. Г. Шевченкові» (с. 168–172), а також покажчики «Де переховуються або переховувалися малярські роботи Т. Г. Шевченка» (с. 173–184), «Репродукції малюнків Т. Г. Шевченка» (с. 185–195), «Покажчик імен і назв» (с. 196–208), «Покажчик репродукцій» (с. 209–213), «Додатки» (с. 214) та «Помилки» (с. 215–216). Отже, крім власне коментарів, О. Новицький уклав покажчик творів, що приписуються Т. Шевченку, алфавітний реєстр осіб і організацій, які коли-небудь володіли Шевченковими роботами, а також систематизував відомості про місце відтворення робіт художника впродовж 1841–1929 років, подав покажчики імен і назв, репродукцій. Звісно, у такій великій праці вченому не вдалося уникнути помилок і неточностей, що пояснюється і складністю самого завдання, і неможливістю безпосередньо опрацювати всі відомі твори, і станом тогочасного шевченкознавства, проте, як слушно зауважував сам автор, «фундамент тепер є»⁷⁷.

Щодо вступної статті, то в лютому 1932 року київська філія видавництва «Література і мистецтво» звернулася із проханням підготувати нарис про Шевченка-

художника для восьмого тому Повного зібрання його творів до Ф. Ернста⁷⁸. Вибір цього науковця не був випадковим, адже в другій половині 1920-х років він брав активну участь у роботі численних комітетів з увічнення пам'яті видатного поета й художника, зокрема, з 1928 року був членом Всеукраїнського Шевченківського комітету й Комітету з упорядкування Шевченкової могили, а з 1929 року – членом Комітету й журі по збудуванню пам'ятника митцеві в Харкові⁷⁹. Дослідник також входив до складу Комісії малярської творчості Інституту Т. Шевченка. Зрештою, 1932 року О. Новицький залучив Ф. Ернста до роботи в Кабінеті українського мистецтва ВУАН. Обійнявши посаду наукового співробітника цієї академічної структури, учений поряд із підготовкою «Словника діячів мистецтва на Україні від часів раннього феодалізму до сучасності» і монографії про творчість Володимира Боровиковського, дослідженням соціалістичного будівництва Києва тощо взявся за написання розвідки «Шевченко як маляр на тлі його доби», що призначалася для восьмого тому Повного зібрання творів митця.

Студіюванням Шевченкової образотворчої спадщини Ф. Ернст зайнявся після того, як у грудні 1923 року обійняв посаду завідувача художнього відділу Першого державного музею (з 1924 року – Всеукраїнський історичний музей ім. Т. Шевченка). 1925 року разом із Данилом Щербаківським науковець організував у музеї виставку «Український портрет XVII–XX ст.», на якій, зокрема, експонувалося двадцять чотири твори, що на той час атрибутовувалися як Шевченкові⁸⁰. У нарисі розвитку вітчизняного портретного малярства з кінця XVIII ст., розміщеному в каталозі виставки, Ф. Ернст коротко охарактеризував Шевченка-майлара, наголосивши, що «двадцять чотири портрети, Шевченковою рукою писані, наочно доводять, що Тарас був художником не “між іншим”, у межичассі своєї літературної творчості, а першорядним майстром, віртуозом в орудуванні і аквареллю, й олією, й вугілем, і олівцем»⁸¹. Паралельно в розлогій статті, присвяченій виставці «Український портрет XVII–XX ст.», дослідник зробив спробу ви-

значити напрям і виокремити кілька періодів у Шевченковій творчості⁸².

За два роки – восени 1927 року – Ф. Ернст облаштував у Всеукраїнському історичному музеї ім. Т. Шевченка виставку «Тарас Шевченко на тлі його доби». Це була знакова імпреза, на якій, поряд із Шевченковими рукописами, листами, виданнями творів, речами та світлинами, що характеризували його добу, було репрезентовано образотворчу спадщину художника з київської колекції⁸³. На жаль, донині фахова література хіба що засвідчує факт проведення виставки, але не подає ширшої інформації про неї⁸⁴. Так, упорядники сьомого тому сучасного Повного зібрання творів митця у зв'язку з атрибуцією сумнівно Шевченкової картини «Гамалія» з приватної колекції родини Прахових⁸⁵ покликаються на вміщену в журналі «Червоний шлях» рецензію Є. Кузьміна, який доволі критично оцінив імпрезу⁸⁶, водночас у коментарях до творів, що походять зі збірки Київського художньо-промислового і наукового музею / Всеукраїнського історичного музею ім. Т. Шевченка, вони не подали жодної згадки про неї. Такий стан справ, напевно, зумовлений тим, що виставка «Тарас Шевченко на тлі його доби» не мала каталогу, хоча вже після її відкриття науковці музею працювали над його підготовкою.

Зі щоденника Ф. Ернста дізнаємося, що 17 грудня 1927 року він працював над статтею про Шевченківську виставку, яку за два дні передав представнику харківського журналу «Нове мистецтво»⁸⁷. Щоправда, у розділі хроніки вказаного журналу вдалося розшукати лише коротку інформаційну замітку «Шевченківська виставка у Києві»: «Відкриття шевченківської виставки припало на Жовтневі свята.

Виставка має такі відділи:

Твори Т. Шевченка (картини, малюнки з різних періодів життя Шевченка).

Твори різних художників, що характеризують епоху Шевченка (Сошенко, Костомаров і т. інш.).

Документи та матеріали про Шевченка (листи оригінали віршів фото.) Виставка залишиться як постійна зала Українського історичного Музею»⁸⁸.

Каталог Шевченківської виставки спочатку готувала працівниця Всеукраїнського історичного музею ім. Т. Шевченка Віра Грущенко. Позаяк її матеріал містив багато неточностей, Ф. Ернст наприкінці лютого 1928 року виправив їх, а вже 6 березня передав текст каталогу зі своїми правками директору музею Ростиславові Заклинському⁸⁹. Проте керівництво з якихось причин гальмувало видання каталогу, тому 11 квітня на засіданні музейного комітету Ф. Ернст «зробив заяву в справі ненормальної постановки справи з друкуванням каталогу»⁹⁰. На тому ж засіданні Р. Заклинський зачитав свою передмову до видання. У травні 1928 року Ф. Ернст продовжив роботу над каталогом виставки, зокрема, він збирав відомості про час надходження Шевченкових творів до музею, опрацьовував альбом «Souvenir d'Orenburg», займався атрибуцією деяких робіт художника, наприклад полотна «Селянська родина»⁹¹. Нарешті, на початку червня він писав статтю для каталогу⁹². Проте каталог виставки «Тарас Шевченко на тлі його доби» так і не вийшов у світ. Натомість 15 березня 1929 року Ф. Ернст оприлюднив зібрані в ході його підготовки відомості в доповіді «Як збиралися малярські твори Шевченкові у Всеукраїнському історичному музеї ім. Шевченка» на об'єднаному засіданні Науково-дослідної кафедри мистецтвознавства та Всеукраїнського історичного музею ім. Т. Шевченка⁹³, а згодом – в однойменній статті⁹⁴. В архіві дослідника збереглися розрізнені матеріали, що висвітлюють роботу над каталогом, з-поміж яких на увагу заслуговує початок передмови до праці⁹⁵.

Восени 1928 року під орудою Ф. Ернста у Всеукраїнському історичному музеї ім. Т. Шевченка було організовано ще одну масштабну виставку – «Українське малярство XVII–XX ст.», яка завершила цикл великих тематичних експозицій закладу, що не лише сформували канон вітчизняного малярства, а й наочно продемонстрували його. Центральне місце в третій залі було відведено шістдесяти чотирьом Шевченковим творам, а також альбому «Souvenir d'Orenburg», де, як тоді уважали,

містилися оригінальні роботи художника⁹⁶. Музейну колекцію творів майстра Ф. Ернст розглянув за хронологічним принципом у статті «Виставка українського малярства XVII–XX століття у Всеукраїнському історичному музеї ім. Т. Шевченка»⁹⁷ та, значно детальніше, у вступному нарисі до каталогу третьої зали виставки⁹⁸.

Ще раз до творчості художника Ф. Ернст звернувся 1930 року, опублікувавши рецензію на книгу Олександра Скворцова «Жизнь художника Тараса Шевченка»⁹⁹. Як і в О. Новицького, у нього викликала здивування видавнича передмова, де стверджувалося, ніби із цієї книги читач уперше дізнається, що Т. Шевченко був не лише великим національним поетом, але й значним художником. Загалом Ф. Ернст позитивно оцінив працю московського дослідника, відзначивши ретельне опрацювання автором шевченконавчої літератури, включно з найновішими публікаціями, та його вміння стисло й захоплююче розгорнути перед читачем панораму драматичного життя митця. Водночас рецензент зауважив фактографічні помилки, а також брак аналізу образотворчої спадщини Т. Шевченка, чого, як він уважав, варто було сподіватися від О. Скворцова як фахового мистецтвознавця.

Отже, отримавши на початку 1932 року замовлення на вступну розвідку про Шевченка-художника для восьмого тому Повного зібрання його творів, Ф. Ернст мав підготувати рукопис у вкрай стислі терміни, що змусило його відкласти роботу над іншими замовленнями, зокрема над нарисом «Українське мистецтво» для видавництва «Мистецтво». Проте одразу взятися за написання дослідження про Шевченка він не міг через завантаженість у вищих навчальних закладах. Ось як пояснював перебіг підготовки замовлених праць сам учений у листі до видавництва «Мистецтво» 25 вересня 1932 року: «[...] я підписав з названим видавництвом [«Література і мистецтво». – I. X.] угоду на велику академічну працю про “Шевченка як маляра”, і приступив до останньої. Роботу цю я дійсно вважав за більш термінову, оскільки більшість ілюстративного матеріалу вже видрукована, а текст до нього (акад.[еміка]

Новицького) лежить набраний і зверстаний вже близько 1½ років і завантажує друкарню. Над «Шевченком» я працював все літо і працюю зараз. Прибл.[изно] через місяць сподіваюсь закінчити і тоді думав приступити до «Українського мистецтва», яке мене значно більше цікавить[,] ніж «Шевченко»[,] і яке, на мою думку, значно більш потрібне в зв'язку з цілковитою відсутністю будь-якої хоч би конспективної літератури в навчальній практиці художніх ВИШів»¹⁰⁰.

У встановлені терміни дослідник не встиг написати статтю про Шевченка-художника, тому в середині серпня 1932 року він звернувся до київської філії видавництва «Література і мистецтво» із відповідною заявою, проте видавництво залишилося непохитним щодо терміну подачі рукопису: «На Вашу [Ф. Ернста. – І. Х.] заяву від 15/VIII 32 року повідомляємо: продовжуватипізніше 1/IX–32 р. термін подання Вами Вашої статті «Шевченко, як маляр» ми не можемо через те, що друкарні (5 та 6) набір відповідного тому вже зробили і при такій затримці, відмовляються виконувати далі роботу.

Тому повідомляємо, що Вам обов'язково треба подати свій рукопис протягом серпня місяця і ні в якому разі не пізніше 1 вересня. При цьому попереджаємо, що відповідальність за збитки, які можуть виникнути через затримку з Вашого боку в подачі матеріялу, покладаються на Вас»¹⁰¹.

Попри вимоги видавництва, 1932 року Ф. Ернст не встиг викінчити рукопис розвідки «Тарас Шевченко на тлі його доби». План роботи Кабінету українського мистецтва ВУАН на 1933 рік передбачав, що до 4 травня дослідник остаточно опрацює її й підготує ілюстративний матеріал¹⁰². Він мав будь-що впоратись із завданням, позаяк в оприлюдненому на початку 1933 року Комітетом для видання творів Т. Шевченка при Соціально-економічному відділі ВУАН плані видання Повного зібрання творів митця повідомлялося, що восьмий том «Малярська творчість Т. Шевченка» «уже закінчується друком і виходить 1933 р.»¹⁰³. Як засвідчує запис у щоденнику Ф. Ернста, 25 березня 1933 року він, нарешті, передав до київської філії видавництва «Література і мистецтво» розвідку «Тарас Шевченко на

тлі його доби»¹⁰⁴. Щоправда, у звіті про роботу Кабінету українського мистецтва ВУАН у першому півріччі 1933 року наведено інші дати: працю обсягом дев'ять друкованих аркушів дослідник передав до видавництва на початку квітня, а ілюстративний матеріал із текстовим оформленням – 20 квітня 1933 року¹⁰⁵.

Протягом 1933 року Ф. Ернсту довелося кілька разів допрацьовувати і переробляти свою працю з огляду на зауважені рецензентами ідеологічні огріхи¹⁰⁶, адже на той час Комітет для видання творів Т. Шевченка при Соціально-економічному відділі ВУАН не лише категорично заперечував досягнення попередників, а й декларував потребу культурної революції на полі шевченкознавства¹⁰⁷. У програмній статті «Академічне видання Шевченкових творів», уміщеній у першому числі «Бюлетеня» Комітету, заступник його голови Олександр Дорошкевич наголошував: «III і IV томи академічного видання, довершені під керівництвом ідеолога СВУ С. Єфремова, дають багатющий матеріял для тези про свідоме спотворення поета-революціонера з боку української буржуазії. Марксо-ленінське шевченкознавство і має здерти з Шевченка леп буржуазної науки, має подати його твори на основі матеріялістичної діалектики, тобто на основі справжньої науки»¹⁰⁸.

Дослідження Ф. Ернста на різних етапах його підготовки рецензували Іван Врона та Євген Шаблювський¹⁰⁹. Обидві рецензії надзвичайно показові для розуміння механізмів ідеологізації української гуманітаристики на початку 1930-х років.

Рецензія І. Врони не датована. З її тексту очевидно, що рецензент ознайомився з невикінченим рукописом (розповідь уривалася на Шевченковому арешті), до якого зробив низку слушних зауважень, а також перерахував «дрібніші помилки», точніше ідеологічні огріхи, які необхідно усунути: «Праця проф.[есора] Ф. Л. Ернста «Шевченко, як маляр на тлі його доби» – побудована на детальному дослідженні документації і фактичного матеріялу, який розглядається автором в історичній послідовності (за життєписом Шевченка). Це позитивна[,] безсумнівно[,] риса праці, що

визначає її наукову вартість щодо фактажу та витлумачення, з'ясування інтерпретації багатьох питань та моментів Шевченкової малярської творчості.

Негативні моменти:

1. Праця[,] очевидно[,] не закінчена; її припинено на арешті Шевченка; залишилась без розгляду подальша малярська творчість і продукція років заслання, військової служби та повороту до Петербургу.

2. Стаття сумлінно простежує крок за кроком в хронологічному порядку етапи життя і малярської діяльності Шевченка, але не дає нам суцільного погляду, характеристики і оцінки Шевченка, як маляра. Справжня постать і місце Шевченка в малярстві залишаються нез'ясованими.

3. Нез'ясованим залишилося разом із цим питання[,] чому, маючи талант, закінчену академічну малярську освіту і вважаючи сам малярство за “свою професію” (це поставлено епіграфом праці проф.[есора] Ернста), Шевченко все ж не зробився у малярстві тим, чим він став у поезії і літературі.

4. Не з'ясовано в достатній мірі те протириччя, яке існує поміж творчістю Шевченка, як поета і автора “Кобзаря” і творчістю його як маляра. Автор ставить це питання, але не дає поглибленої аналізи до його розв'язання.

5. Спостерігається деяка перевантаженість статті фактажними дрібницями, захоплення такими дрібницями, екскурсами[,] цікавими в іншому пляні, але часто зайвими для даної теми.

6. Нарешті[,] низка дрібніших помилок, які легко виправити при належній редакторській увазі до праці, як[,] наприклад[,] на стор. 49 про портрет Жуковського, що його купила царська родина[,] і в такий спосіб сталося звільнення Шевченка з кріпацтва. Справа не програє[,] а виграє, коли не будемо обов'язково дошукуватися тієї фактичної (а в суті незначної[]) історичної “істини”, що портрет купила саме царська родина, а не хто інший.

Автор неоднократно вживає такої неясної термінології, як “ідеологія селянина” (стор. 60), “художник-селянин” (ст. 82), “селянська ідеологія” (88).

Також клясово невиразні є місця на стор. 74, 76, 126, де малярська творчість Шевченка характеризується такими словами, як “тепле почуття до людини”, “соціальне співчуття”, “живий інтерес до свого брата-селянина” (стор. 126).

Треба також виправити такі місця, як на стор. 109 примітка про те, що лише частину збірки Жемчужнікова повернено на Україну... На стор. 138 – про “наївну тенденційність” і т. інш.

Праця проф.[есора] Ернста, будучи закінчена і належно виправлена та проредагована[,] може бути друкована»¹¹⁰.

Рецензія Є. Шабліовського датована 10 липня 1933 року. Її автор, ознайомившись із повним текстом розвідки обсягом 211 сторінок, був значно категоричніший за І. Врону в оцінці праці: «А. ПОЗИТИВНІ СТОРОНИ РОБОТИ:

1. Докладно висвітлене оточення Шевченка як маляра в часи перебування його на Україні 40-х років.

2. Багатий і цінний матеріал для характеристики Шевченка як портретиста[та].

3. Підкреслена достатньо увага до Шевченка-гравера.

4. Подано на основі свіжого, часто навіть неопублікованого досі матеріалу, характеристику художніх спрямувань часів Шевченка.

Висновок:

В порівнянні з буржуазно-націоналістичною квазінауковою писаниною акад. [еміка] Новицького становить значний крок в науковому висвітленні малярської діяльності Шевченка.

Б. НЕГАТИВНІ СТОРОНИ РОБОТИ.

І. Загально-методологічні – а) Абсолютно хибна і шкідлива теза проф.[есора] Ернста: “Сатира ніколи не була властива Шевченкові” (ст. 180), що зовсім викривлює справжнє спрямування Шевченка, як поета-художника (разом і маляра). б) Невірна настанова розмежувати і поставити мур між Шевченком-поетом і Шевченком-маляром. в) Хибне розуміння спрямувань громадсько-політичної діяльності Шевченка за часів заслання (“Втома художника, що вже сходив з кону” (ст. 193). г) Відсутня характеристика Шевченкового

реалізму в малярській[,] зокрема[,] творчості (“живые[,] а не воображаемые тоны” – слова Шевченка). д) Хибне розуміння романтики Шевченка; змішування селянських основ її із поміщицько-реалістичною ідеалізацією минулого. е) Не висвітлено революційно-громадського оточення Шевченка, що позначилося на сформуванні і художніх його смаків. ж) Зокрема[,] ігноровано літературно-художню групу Чернишевського (“Искра”), що мала[,] безперечно[,] великий вплив на спрямування і художніх ... Шевченка кінця 50-х р.р. з) Зовсім недооцінено Шевченка як політично[о] карикатуриста і сатирика (а в цім плані і вплив на нього закордонних політичних карикатур на Миколаївську і Олександрівську Росію, зокрема Доре). і) Не виявлено, як саме критикує (і за що) Шевченко представників ідеалістично-попівського малярства (зокрема німецької ідеалістичної школи, що ними так захоплювався Жуковський). к) Взагалі питанню художніх смаків Шевченка, його симпатий та антипатий до різних малярс[ь]ких шкіл та окремих представників малярства, особливо виходячи із основних засад філософських та естетичних принципів Шевченка.

II. Окремі хиби:

а) Статтю побудовано без конкретної орієнтації на ті Шевченкові твори, що будуть вміщені в цьому томі. б) Потрібно зробити розбивку на окремі розділи з відповідними заголовками і висновками в кінці кожного розділу. в) Акцентувати на ряді Шевченкових малюнків, які мають ч[и]мале значення для характеристики Шевченка як маляра (напр.[иклад], Пугачо[в] і Суворов, Шевченкові карикатури на сторінках його рукописів; Шевченкові малюнки в щоденнику, листах тощо). г) Використати той матеріал[,] який допомагає схарактеризувати погляди Шевченка на мистецтво і його підхід до показу дійсності (наприклад[,] передмова до “Кобзаря” 1847 р.[.] висловлення про Островського, його нотатки в “Щоденнику”, са[ти]ричних поезій, як російських[,] так і західн.[о]європейських; висловленн[я] про Салтикова-Щедріна, Гоголя.).

Загальний висновок:

1. Праці проф.[есора] Ернста в теперішньому їй вигляді друкувати не можна.

2. Потрібна переробка її, виходячи з висезгаданих засад.

3. Мусить бути передмова редакції.

4. На фахову рецензію (з малярства) подати тов.[аришу] Вроні, який рецензу[вав] лише першу частину роботи.

Висновок погоджено з автором статті¹¹¹.

14 липня 1933 року Ф. Ернст отримав від видавництва рукопис своєї праці після рецензії Є. Шабліовського й перегляду Євгена Кирилюка¹¹². У стислі терміни він доопрацював розвідку і вона «была принята к напечатанию осенью 1933 г. в предполагавшемся академическом издании Шевченко Наркомоса УССР»¹¹³. В остаточному варіанті ретельно опрацьована Ф. Ернстом розвідка про Шевченка-художника з огляду на тогочасні умови була насичена вульгарно-соціологічними означеннями та містила розлогі соціально-економічні характеристики різноманітних реалій, скажімо, сіл і містечок Шевченкового краю. Водночас дослідник продовжив копітку атрибуційну роботу, висловивши низку доповнень і зауважень до укладених О. Новицьким коментарів. Наприклад, він поповнив реєстр Шевченкових творів олійним чоловічим портретом 1845 року (портрет Йосипа Рудзинського), придбаним 1929 року Всеукраїнським історичним музеєм ім. Т. Шевченка з контори Держторгу (у свою чергу Держторг придбав його в Кролевці на Чернігівщині) та висловив свої міркування щодо зображеної особи¹¹⁴. Щодо уточнень атрибуцій О. Новицького, то Ф. Ернст указав, зокрема, що портрет Миколи Рєпніна з колекції Всеукраїнського історичного музею ім. Т. Шевченка є оригінальним твором Йозефа Горнунга 1840 року, а не Шевченковою копією з нього, а напис «Ясевич» на одному з акварельних чоловічих портретів із тієї ж збірки є не прізвиськом зображеного, а авторським підписом, тобто автором твору є Казимир Ясевич, а не Т. Шевченко¹¹⁵.

Власне, праця Ф. Ернста мала бути надрукована у цілком новому Повному зібранні творів Т. Шевченка, започаткованому 1933 року Наркоматом освіти УСРР спільно з Інститутом Т. Шевченка у зв'язку

з підготовкою до відзначення сто двадцятої річниці з дня народження митця. За задумом ініціаторів, видання мало відіграти важливу культурно-політичну роль, подавши марксистське трактування Шевченка як великого поета-революціонера. Аби заперечити досягнення попередників, його навіть анонсували як буцімто перше повне академічне зібрання Шевченкових творів: «Досі на Україні не було організовано повного академічного видання творів поета-революціонера. Це сталося через те, що передній провід Наркомосу не віддав належної уваги цій справі, передавши її групі людей, які потім виявили себе, як одверті контрреволюціонери, українські буржуазні націоналісти, що не в їхніх інтересах було видати докладно опрацьовані, в академічному виданні зібрані, всі твори великого поета-революціонера»¹¹⁶. Планувалося, що видання складатиметься з десяти томів, зокрема, перші два томи міститимуть поезії Шевченка, третій і четвертий – російські поеми, драми та повісті, п'ятий том – щоденник і автобіографію, шостий – листи, сьомий – малярські твори, восьмий – корпус архівних матеріалів про митця, дев'ятий – мемуари та згадки про нього, десятий – бібліографію праць за 1840–1935 роки¹¹⁷. Увесь проект передбачали реалізувати впродовж двох років (1934–1935 роки), а перші два томи поезій і присвячений пластичній спадщині сьомий том мали вийти у світ щонайпізніше в березні–квітні 1934 року. Для опрацювання й систематизації матеріалів для академічного видання при Інституті Т. Шевченка були створені чотири спеціальні сектори, а також окремі бригади фахівців, приміром, станом на середину 1933 року було сформовано групу мистецтвознавців, яка мала обробити малярську спадщину митця. Щоправда, серед осіб, яких залучили до підготовки академічного видання (В. Коряк, М. Новицький, З. Гуревич, Г. Каганович, Довгань, Єрохін, Йосипчук, Бурачек, М. Доленго, П. Колесник, А. Шиян, Радлов, Козаченко, Ф. Ернст, О. Ведмицький, Мірза-Авак'янц, Є. Кирилук, М. Сайко), власне мистецтвознавцем був лише Ф. Ернст. Керівництво роботою бригад поклали на Є. Шабліовського, а загальне редагування

мала здійснити редколегія у складі наркома освіти УСРР Володимира Затонського, його заступника Андрія Хвилі та І. Кулика¹¹⁸.

23 жовтня 1933 року Ф. Ернста заарештували, після чого про публікацію його праці «Тарас Шевченко на тлі його доби» вже не йшлося. За інформацією Анатоля Костенка, матеріали тому так і не було зведено, у вигляді розрізнених зшитків вони лежали на друкарському складі Академії наук УСРР, де їх брали ті особи, які мали доступ до складу¹¹⁹. Зрештою, як засвідчив Ф. Максименко, 1934 року віддруковані матеріали восьмого тому (ілюстративний блок, коментарі до творів, покажчики) було знищено в першій друкарні в Києві, у результаті чого донині збереглися лічені примірники праці¹²⁰. Щодо ініційованого 1933 року Повного зібрання творів Т. Шевченка, то з десяти томів вдалося видати лише два томи поезій – перший вийшов у світ 1935 року за редакцією В. Затонського, А. Хвилі та Є. Шабліовського, другий видали 1937 року за редакцією В. Затонського й А. Хвилі, хоча перманентні арешти членів редколегії суттєво позначилися на згадуванні / не згадуванні їхніх прізвищ у вихідних відомостях¹²¹. Попри репресивні заходи, підготовка до видання пластичного Шевченкового доробку тривала до початку Великої Вітчизняної війни СРСР, щоправда, замість померлих чи репресованих дослідників, які визначали характер відповідних студій у першій третині ХХ ст., до справи взяли їхні непримиренні опоненти, представники так званого «марксистського мистецтвознавства». Приміром, у 1939–1941 роках (можливо, у 1940–1941 роках) до роботи в Інституті літератури ім. Т. Шевченка АН УРСР як редактора академічного видання Шевченкової художньої спадщини залучили Сергія Раєвського, який першочерговим завданням уважав необхідність «розвінчати писанину таких академіків, як О. Новицький, що немало попрацював над фальсифікацією спадщини Шевченка-художника»¹²².

Завдяки публікаціям З. Тарахан-Берези та С. Білоконя в науковий обіг уведено відомості про три примірники віддрукованих матеріалів восьмого тому, що збереглися донині: 1) із приватної колекції С. Білоконя

(найповніший), 2) зі збірки (бібліотеки) Національного музею Тараса Шевченка, 3) із відділу образотворчих мистецтв НБУВ¹²³. Один із них (з колекції С. Білоконя) розпочинається ілюстративною частиною, два інші – текстовою. Наші намагання ознайомитись із примірником восьмого тому з відділу образотворчих мистецтв НБУВ, який, за відомостями Ф. Максименка, придбали в 1950-х роках через книгарню КОГИЗа («Книготорговое объединение государственных издательств») і який у 1980-х роках опрацьовувала З. Тарахан-Бережа, упродовж кількох років були марними: його опису не виявилось в книжковому каталозі відділу, а завідувач підрозділу пан Юхимець категорично заперечив наявність цієї праці¹²⁴. Лише нині завдяки допомозі співробітників відділу образотворчих мистецтв, нарешті, вдалося переглянути цей примірник¹²⁵. Невстановлений допоки власник опрацював його в тверду папітурку. Примірник відкриває машинописний титульний аркуш, який, вочевидь, колишній власник дбайливо вклеїв до праці: «УКРАЇНСЬКА АКАДЕМІЯ НАУК // ТВОРИ // ТАРАСА ШЕВЧЕНКА // т. VIII // МАЛЮНКИ // Д.В.У. 1935 Київ». Олівцем хтось намагався виправити останню цифру в даті видання чи то на «3», чи то на «2». Упадає в око, що саморобний титул цього примірника дуже подібний до того, який має машинопис вступної розвідки О. Новицького до восьмого тому: «Українська Академія Наук // ТВОРИ // Тараса Шевченка // т. VIII // МАЛЯРСЬКІ ТВОРИ ШЕВЧЕНКА // Склав академік О. П. Новицький // Державне видавництво України»¹²⁶. За титулом у примірнику відділу образотворчих мистецтв міститься текстова частина – «Коментар до малюнків Т. Г. Шевченка» (бракує лише аркуша з наведеною назвою структурного підрозділу тому) та покажчики, тобто наявні сторінки з 3 до 216¹²⁷. Після коментарів і покажчиків розташовано альбом ілюстрацій «Малюнків твори Тараса Шевченка» (с. 1–396). Ілюстрації на окремих таблицях відсутні.

Ф. Максименко, який свого часу цілеспрямовано цікавився долею восьмого тому, 1972 року в листі до С. Білоконя нараху-

вав десять уцілілих примірників. Тобто, крім згаданих трьох екземплярів, він вказав, що віддруковані матеріали тому свого часу також мали: донька академіка О. Новицького Марія (редакторський неповний коректурний примірник), який після її смерті перейшов до Марії Вязьмітіної [нині – в Інституті рукопису НБУВ. – *І. Х.*]; О. Дорошевич, після смерті якого в 1946 році примірник зберігався у його дружини; художній редактор тому Олександр Гер (В. Вайсблат), який помер 1944 року [насправді, Вайсблат помер 8 січня 1945 року. – *І. Х.*]; Ярослав Стешенко, який помер у 1930-х роках; Анатоль Костенко [А. Костенко стверджував, що його примірник загинув ще перед війною. – *І. Х.*]; С. Раєвський; Антон Середа¹²⁸. Наведені відомості давали підстави сподіватися, що збереглося більше, ніж три примірники праці. Як виявилось, сподівання не були безпідставними.

2001 року, тобто до оприлюднення С. Білоконем зібраних Ф. Максименком відомостей, збірка Національного музею Тараса Шевченка поповнилася ще одним примірником віддрукованих матеріалів восьмого тому. Згідно з інвентарною карткою¹²⁹, примірник має темно-сіру папітурку, титул відсутній. Відкривається він текстовою частиною, що уривається на 204 сторінці, тобто тут лише частково є «Покажчик імен і назв», бракує підрозділів «Покажчик репродукцій», «Додатки», «Помилки». Далі міститься ілюстративна частина на 385 сторінках, отже, неповністю представлено «Малюнки, що збереглися тільки в репродукціях», бракує підрозділу «Архітектура». Примірник подарувала музею О. Овчинникова, донька художника Василя Овчинникова (1907–1978), зі збірки якого він і походить. Нагадаємо, що колишній власник праці відомий не стільки своїми художніми досягненнями, скільки тим, що з 1936 року понад чотири десятиліття очолював Київський музей західного та східного мистецтва (нині – Національний музей мистецтв ім. Б. і В. Ханенків). Обійняти таку вагому посаду молодому вихованцеві Київського художнього інституту допомогла його запевнята боротьба з т. зв. «буржуазно-націоналістичними тенденція-

ми» у вітчизняному мистецтвознавстві, тобто з науковцями не марксистського спрямування, чільне місце серед яких посідав академік Новицький. Чого варта лише одна з програмних статей – «Проти петлюрівської контрабанди на фронті мистецтвознавства», що з'явилася на шпальтах газети «Пролетарська правда» за підписами З. Толкачова, Є. Холостенка, С. Томаха й В. Овчинникова в часи розгортання масового терору в Україні¹³⁰. Тобто представники тієї групи, яка заповзято винищувала наукове мистецтвознавство в Україні, як бачимо, зазвичай мали фундаментальні праці, що не без їхньої допомоги так і не вийшли у світ.

У відділі рукописних фондів і текстології Інституту літератури ім. Т. Шевченка НАН України зберігається документ, який засвідчує, що в 1950-х роках екземпляр восьмого тому пропонував придбати Інституту мистецтвознавець Л. Владич (справжнє прізвище – Ройзенберг / Розенберг)¹³¹. Ця інформація заслуговує на увагу, позаяк, по-перше, у травні 1934 – квітні 1935 року дослідник працював у видавництві АН УРСР¹³², по-друге, вірогідно, саме про нього йдеться й у наведеному листуванні редактора київського представництва видавництва «Література і мистецтво» з О. Новицьким, тобто Л. Владич міг бути причетним до підготовки видання. Інститут літератури ім. Т. Шевченка тоді не придбав восьмий том, тому постає питання: чи не реалізував власник свій примірник через книгарню?

Нарешті, ще один примірник віддрукованих матеріалів восьмого тому нам вдалося виявити в Державній науковій архітектурно-будівельній бібліотеці ім. Володимира Заболотного (інв. № 5929). У каталозі він описаний так: «Шевченко Т. Малярські твори. Картини олійними фарбами. Коментар до малюнків Т. Г. Шевченка. – [Б. м., б. р.]. – 395 с., іл., коментар 216 с.». Оправлений примірник відкриває ілюстративна частина, що мала б містити 396 сторінок, проте після сторінки 224 повторно вміщено сторінки від 129 до 192, а за ними матеріал розпочинається із 257 сторінки. За альбомом ілюстрацій представлено «Коментар до малюнків

Т. Г. Шевченка» (с. 1–167), «Речі, що приписуються Т. Г. Шевченкові» (с. 168–172), «Де переховуються або переховувалися малярські роботи Т. Г. Шевченка» (с. 173–184), «Репродукції малюнків Т. Г. Шевченка» (показчик мав би обіймати сторінки із 185 до 195, але текст обривається на сторінці 192), «Показчик репродукцій» (с. 209–213), «Додатки» (с. 214), «Помилки» (с. 215–216). Отже, розглянутий примірник є дефектним, в альбомі ілюстрацій бракує сторінок 225–256, натомість продубльовано сторінки 129–192; щодо текстової частини, то в ній бракує сторінок 193–208 (тобто не повністю подано показчик «Репродукції малюнків Т. Г. Шевченка», відсутній «Показчик імен і назв»). Окремі таблиці з ілюстраціями відсутні.

Згідно з інвентарною книгою, цей примірник Державна наукова архітектурно-будівельна бібліотека ім. В. Заболотного (тоді – Наукова бібліотека Академії архітектури УРСР) придбала 1945 року (акт від 19 грудня 1945 року) разом із майже сотнею інших книг, імовірно, у видавництві АН УРСР (в інвентарній книзі зазначено «Изд. АН УССР»). Те, що восьмий том з'явився в колекції закладу, видається цілком логічним, адже в 1944–1948 роках, тобто в період становлення¹³³, його очолювала М. Вязьмітіна¹³⁴, колишня аспірантка О. Новицького й подруга його доньки Марії. Мало того, після переходу М. Вязьмітіної 1948 року на роботу в Інститут археології АН УРСР, посаду директора бібліотеки обійняла М. Новицька¹³⁵. Як бачимо, заклад, що спеціалізується на літературі з будівництва, архітектури та декоративно-вжиткового мистецтва, виявився надійним місцем зберігання «репресованого» видання.

Історія підготовки й нищення тому пластичної спадщини Т. Шевченка, безперечно, не вичерпується розглянутими матеріалами, проте, гадаємо, вони дозволили увиразнити як основні проблеми, з якими зіткнулися вчені при її підготовці, так і можливості використання напрацювань О. Новицького його непримиренними опонентами, які невдовзі після смерті дослідника, арешту й заслання Ф. Ернста розробляли аналогічну проблематику. Подальші архівні розшуки,

як і виявлення кожного нового примірника віддрукованих матеріалів восьмого тому, поглиблять наші знання про цю знакову

працю, а також допоможуть уточнити час і обставини її знищення.

ДОДАТОК

МАЛЯРСЬКІ ТВОРИ ШЕВЧЕНКА

Олекса Новицький

Вступ. Огляд літератури: а) описи малюнків, б) видання знімків, в) оцінка художньої діяльності Шевченкової¹³⁶.

Творчість Шевченка, як маляра, давно вже притягала увагу його дослідувачів та біографів. І це цілком зрозуміло. Навіть люди[,] мало причетні до мистецтва[,] не могли не зацікавитися цим, знаючи, що вже змалку Шевченко виявив непереможне поривання до малярства, що це поривання привело його[,] нарешті[,] до Академії Мистецтв, де він став одним із улюблених учнів тодішнього світила Академії, Карла Брюлова, набув собі титул «свободного художника», а згодом і академіка. Протягом усього життя непереможно тягло його до цього мистецтва: «И ко всему этому мне еще запрещено рисовать! Отнять благороднейшую часть моего бедного существования!» – писав він у засланні*. «Трибунал под председательством самого сатаны не мог бы произнести такого холодного, нечеловеческого приговора!»¹³⁷ Самое мучительное для меня то, что мне рисовать не позволяют**», «смотреть и не рисовать – это такая мука, которую поймет один [только] истинный художник»***.

Усе це показує, що малярство було його справжнім покликанням, якого не могла приглушити в ньому навіть його першорядна поетична обдарованість. Отже[,] не диво, повторюю, що кожного, хто тільки студіював Шевченка, цікавило питання про значіння

цієї сторони його хисту. Та[,] проте[,] ще не давно висновки дослідувачів були просто протилежні. Одні вважали, що Шевченко народився маляром, а літературна справа згубила його; інші[,] навпаки, твердили, що в малярстві він був лише фотографом оточення і, що твори його пензля чи то олівця цікаві тільки тому, що з нього був великий[ий] поет. Одні докоряли йому тим, що рисунки й малюнки його не відповідають його поетичним ідеалам; інші, навпаки, бачили в цьому позитивний бік, запевняючи, що поетичні його ідеали шкодили його малярській творчості.

Розроблення питання почалося через п'ятнадцять років по смерті Шевченка, причому вся ця література різко поділяється на дві групи: з одного боку[,] ми бачимо старання зібрати докупи відомості про малюнки його, де й які саме збереглися, а деякі з них видати; з другого боку – зробити оцінку його художньої діяльності.

Щодо опису малюнків, то перший цю справу почав В. П. Горленко. У журналі «Кіевская Старина» 1886 р. надруковано його статтю: «Альбомы и рисунки Шевченка въ собраніи В. [В.] Тарновскаго», де він взявся до опису найбільшої й до нашого часу збірки творів Шевченка¹³⁸. Тому що всякий початок діла буває особливо важкий, він не уник тут деяких недокладностей, – напр.[иклад,] сцену арешту Пугачова він¹³⁹ зазначив просто: «арест какого-то бородача»¹⁴⁰, і т. п. Але треба бути вдячним йому за його ініціативу.

Зрештою[,] він на тому не спинився. У тому ж журналі р. 1888 він умістив ще дві статті: «Иллюстрации Шевченка» (кн. 2) і «Картины, рисунки и офорты Шевченка»

* Дневник 19 червня 1857 р. [тут і далі підрядкові примітки О. Новицького. – / Х.].

** Лист до С. С. Артемовського, 1 липня 1852 р.

*** Лист до княжни В. М. Реп[н]иної, 24 жовтня 1847 р.

(кн. 6)¹⁴¹. Остання стаття бере вже значно ширшу тему, – тут автор не обмежується якоюсь однією збіркою, а наміряється подати звістки про всі відомі малюнки Шевченка, де б і у кого б вони не були.

За його прикладом, у 1894 р. у тому ж журналі вмістив статтю О. Русов «Коллекція рисунковъ Т. Г. Шевченка» (кн. 2), де досить докладно описав теж велику збірку А. О. Козачківського, що мала до 281 речей, з яких більшість перейшла потім до Музею Тарновського¹⁴².

А року 1895 вийшов славетний труд Д. О. Ровинського¹⁴³ «Подробный словарь русских гравировъ», де зібрано всі офорти Шевченка¹⁴⁴. Це вже зроблено з усією умілістю великого знавця гравюри[,] і навіть за цей час виявилась там тільки одна помилка – це про «Короля Лира», що його він прийняв за офорт¹⁴⁵.

У своєму поповненні до роботи Д. О. Ровинського під назвою «Матеріяли до словника українських гравірів[»], («Українська книга» XVI, XVII, XVIII ст.[.] ДВУ[.] К.[.] 1926[.] стор. 340–342), П. Попов занадто довірливо поставився до таких матеріалів, як Д. Дорошенко та К. Широцький й каже[:] «Ровинському відомо 27 офортів Шевченкових. В пізніших спеціальних статтях кількість гравюр збільшується до 30 (Горленко, Дорошенко) та навіть і до 35 (Широцький)»¹⁴⁶. Але Д. Дорошенко ці три додаткові офорти рахує такі: 1) [«]Киргизський хлопець біля груби[»] – офорт Михайлова з рисунка Шевченкового, 2) «Аральський краєвид» – офорт О. М. Бутакової теж з його рисунка та «Жінка на колінах перед чорницею» [–] невідомо чия ксилографія¹⁴⁷. Щодо Широцького, то він каже просто: «всех офортів Шевченка около 35-ти[»]¹⁴⁸ і рахує, як Шевченкові, згаданий офорт Михайлова, гравюру К. Афанасьєва¹⁴⁹ «Циган», офорт Шевченків «Вірсавія» з картини Брюлова рахує під цією назвою та ще вдруге – під назвою «Одалиска», рахує «Український пейзаж» – роботу не Шевченкову. Нарешті[,] П. Попов вважає за «безперечний» додаток до списку Д. О. Ровинського портрет Ольдриджа, а це зовсім не гравюра[,] а фотознімок з рисунка Шевченкова олівцем¹⁵⁰.

Нарешті, р. 1900 вийшла праця Б. Д. Грінченка: «Каталогъ Музея украинскихъ древностей В. В. Тарновскаго[,] т. II»¹⁵¹, яку він зробив дуже старанно й досить докладно. Навіть тепер не багато доводиться робити поправок до неї. Беручи на увагу, яка важ-

*А саме: альбом № 143 у нього залишився неописаний, а нагадані з нього тільки деякі малюнки. Малюнок у листі № 1 не помічено зовсім; не цілком прочитано підписи у №№ 150, 178, 179; невірно зазначено час, коли зроблено малюнки №№ 347–353, – їх віднесено до часу заслання, тоді як на малюнків № 348 такий саме жук, як на малюнків «Діоген», що[,] безумовно[,] відноситься до часу до заслання [тривалий час сепію «Діоген», як і інші аркуші т. зв. «Сюїти самотності», відносили до академічного періоду творчості Т. Шевченка, а з 1939 – до часу заслання; вказані О. Новицьким етюди відповідно датують 1854 і 1856 роками. – *І. Х.*]; № 384, 385 і 386, що виображають Хмельницького з сином перед кримським ханом, віднесено до 1859–1861 р., але після листа Богдана Залізького [у тексті помилка, насправді йдеться про лист Броніслава Залеського. – *І. Х.*] від 20 серпня 1857 р. треба їх віднести до часу перебування Шевченка у Нижньому; час виповнення малюнків Ч.Ч. 394, 395 і 396, що виображають жінку, що спить, зовсім не було визначено, а зараз через їх відношення до малюнку, що у збірці Різвого, вони відносяться до 1840 р. [нині № 394 і 395 визначаються як рисунок і ескіз до офорту «Натурщиця» і датуються 1860 роком. – *І. Х.*]; так саме й малюнки 376 і 377, які було віднесено до 1859–1861 р. [рисунки «Сама собі в своїй господі» та «У гаремі» нині датують 1858 роком. – *І. Х.*]. Довелося змінити назви: в альбомі № 144, на стор. 14 відв.[орот] було зазначено просто «Пейзаж», зараз зазначено: «Весняний повідь на Дніпрі»; № 164 було «Старинное здание в украинском селе» – зараз: «Синагога»; № 169 було: «слабый эскиз лежащей женщины» – зараз: эскиз для «Гладиатора»; № 170 – те ж (два ескизи); № 173 було «Дівчина з рушником», зараз гадаю, що це «Пані Сотниківна»; № 208 було: «Берег Аральського моря», зараз – «Низький берег острова Миколи»; №№ 275 і 276 «Ток-пак-атысе-ауль» було віднесено до Каспійського моря, але це є скеля на Аральському морі; так само й Біш-Кум (№ 282) є урочище теж при Аральському морі; № 306 було: «Под хатою два скованих [тут помилка, треба «скованных». – *І. Х.*]...», зараз – «Блудний син» [згодом дослідники відкинули належність сепії «Циган» до серії «Блудний син». – *І. Х.*]; № 309 було: «Вид поселения с церковью в центре», зараз – «Новопетровська фортеця»; № 310 було: «Поселение на возвышенности, впереди несколько деревьев и киргизская кибитка», зараз: – «Сад, що Шевченко насадив біля Новопетровської фортеці»; № 311 було: «Поселение над берегом моря», зараз: – «Новопетровська фортеця»; № 312 було: «Справа домик с будкой часового, слева вдаль [–] укрепление», зараз теж «Новопетровська

на річ хронологізація малюнків, як пильно треба студіювати до неї літературні джерела, стежити за змінами в манері малювання артиста, порівнювати одні малюнки з другими і т. д., треба зазначити, що ця праця Грінченкова для свого часу була оброблена надзвичайно добре.

Після того таких праць не було, аж до р. 1914, коли вийшла моя робота: «Шевченко, як маляр»*, де дано по можливості повний для того часу реєстр малярських творів Шевченка, «що дійшли до нас, або про які маємо звістки». Реєстр цей поділявся на чотирнадцять відділів, у кожному

фортеця»; № 314 було: «Укрепление над обрывом», зараз: «Вид з Новопетрівської фортеці»; № 317 було: «Слева степь, справа возвышенность», зараз: – «Новопетровська фортеця»; № 318 було: «Берег с зданиями», зараз: – «Новопетровська фортеця»; № 322 було: «Дома [тут помилка, треба «долина». – І. Х.] среди гор», зараз: – «Новопетровська фортеця»; № 324 було «Несколько построек», зараз: – «Новопетровська фортеця»; № 326 було «Скалы, на них здания», зараз: – «Новопетровська фортеця»; № 327 – те ж; № 342 було: «Степные возвышенности», зараз: – «Новопетрівська фортеця»; № 348 відвор.[от] було: «обнаженные фигуры», зараз: «Діана й Ендіміон» [згодом сюжети ескізів та начерків визначали як «Мілон Кротонський», «Селена й Ендіміон». – І. Х.]; № 365 було «Город, на первом плане – набережная», зараз: – «Будинок коменданта у Новопетровську»; № 366 було: «Река, на ней суда», зараз: – «Волга»; № 367 було: «Река, справа высокий берег, несколько судов», зараз: – «Низький берег Волги» [насправді, на рисунку зображені як низький, так і високий береги Волги. – І. Х.]; № 402 було: «Высокий берег с церковью над рекой», зараз: – «Вид на Старий Київ» [згодом схилилися до того, що на рисунку зображено Вишгород. – І. Х.]; № 403 було: «Пристань у города», зараз: – «Вид Подола у Києві» [нині зображення визначається як «Вид Нижнього Новгорода». – І. Х.]; № 404 було: «Город, на первом плане деревья», зараз: – «Вид Києва» [пізніше Шевченкове авторство твору відкинули. – І. Х.]; № 420 було «Набросок стоящего мужчины», зараз гадаю, що це ілюстрація до «Головатого». Помилково зазначено на № 173: «рисунки рук к фигуре Катерины», тоді як це є руки «пані Сотниківни» [нині вважають, що зліва – руки для «Катерини», справа – для «Панни Сотниківни». – І. Х.]; № 429 зазначено: портрет княжни В. М. Репніної, але це не її портрет. Нарешті[,] № 387 «Ярмарок» не певне, щоб це був твір Шевченка, як про це я скажу далі. Крім того[,] знайдено декілька ще не зареєстрованих раніше малюнків.

* Тарас Шевченко, як маляр. Львів–Москва. 1914. Накладом Наукового Товариства ім. Шевченка.

відділі речі розміщено у хронологічному порядку. Тепер я признав такий розпорядок непотрібним і замінив його загальнохронологічним. Крім того[,] за ці десять років знайдено чимало речей, на той час невідомих, а деякі речі тепер пощастило визначити вірніше.

Рівночасно з такими працями йшло і видання знімків Шевченкових художніх творів. Коли не помиляюся, то початок поклав тут журнал «Пчела», що р. 1876 видав деякі з малюнків, але, на жаль, крім автопортрету, всі в гравюрах на дереві, що дуже значно змінює їх характер. До того ж[,] серед малюнків Шевченкових знаходимо такі, як[,] наприклад, «Руїни дому Хмельницького в Суботові[»] Шевченка, в дійсності це є знімок з картини олійними фарбами В. І. Штернберга: «Руїни у Коченівці», у маєткові Тарновського, яка належала В. В. Тарновському**.

Пізніше чимало видала уже в фототипіях «Кіевская Старина» та інші журнали («Русский Художественный Архивъ», «Искусство и Художественная Промышленность», «Искусство[»] і др.). З'являються[,] нарешті[,] вже й систематичні видання, як от: «Офорты Т. Г. Шевченка въ коллекціи В. В. Тарновскаго. Кіевъ[,] 1891», «Ровинский Д. А. «Подробный словарь русских гравированных портретовъ. СПб. 1889»[»] ¹⁵². – Його ж «Подробный словарь русских гравированных портретовъ. СПб. 1895», «Малюнки Шевченка. СПб. 1911–1914», моя праця «Шевченко, як маляр» видання Наукового Товариства імени Т. Шевченка у Львові та праця А. Скворцова ¹⁵³ «Жизнь художника Тараса Шевченка». М. 1929.

Я не перераховую тут видань, де репродукції рисунків Шевченка не є мета видання. Про них – див. у реєстрі репродукцій.

Переходимо тепер до другої групи видань, до спроб оцінити художню діяльність Шевченкову.

Першу таку спробу зробив проф.[есор] А. Прахов, р. 1876, у журналі «Пчела» ¹⁵⁴. Як піонер у цій справі він не уник багатьох помилок, як у хронології творів Шевченка, так і в самому описові їх. Так, наприклад,

** Кіевская Старина 1890, кн. III, стр. 532–533.

він повідносив малюнки, що зроблені для Археографічної Комісії, до часу після заслання. Тому не дивно, що й висновки в нього вийшли цілком не вірні. Крім того[,] вони здаються трохи упередженими, а подеколи навіть суперечать між собою. Так, на початку художньої діяльності Шевченка А. В. Прахов добачає певну відмінність між його поезіями та малюнками: як поет, каже він, «був Шевченко реалістом і народником, а як маляр – класиком, і до реалістичного напрямку звернувся вже після заслання; але й потім, коли він брався до національних історичних сюжетів, то з-під пензля йому виходили не ті живі герої, що були в його поетичних творах, але холодні, причепурені на клясичний, умовний фасон»¹⁵⁵. Не торкаючися зараз питання про реалізм і народність творів Шевченка – про це говоритимемо далі – зверну тут увагу читачеві на те тільки, що проф.[есор] Прахов говорить про злам у художній діяльності Шевченка до заслання й після заслання, а тим часом сам не розрізняє речей, зроблених у першу і другу добу.

У тому ж 1876 р. писав про Шевченка Мікешін[,] але він сам признається, що мало бачив його творів, а праць олійними фарбами і зовсім не бачив¹⁵⁶, тому всі висновки його випадкові й побіжні.

Вищезгаданий В. П. Горленко не обмежився реєстр[а]ми Шевченкових праць, а пробував теж виявити художню їх вартість. Він бачив чимало малюнків нашого артиста, але, на жаль, дивився на них тільки як на ілюстрацію його життєпису та його поетичної творчості, оцінював їх тільки з цього погляду, тому і оцінка його вийшла надзвичайно побіжна та легковажна.

М. К. Чалий у своїй роботі «Жизнь и произведение Тараса Шевченка. К.[.] 1882» дав главу: «Шевченко, какъ живописецъ»¹⁵⁷, але він сам же каже, що «матеріаломъ для оцѣнки творческой дѣятельности Шевченка, какъ живописца, послужили намъ краткія замѣтки извѣстнаго художника Микешина и профессора Прахова»¹⁵⁸, а ми вже знаємо вартість цього матеріалу.

Академік М. Ф. Сумцов у ряді статей, хоч і не дав цільної оцінки малярської праці Шевченка, але зробив деякі важливі спос-

тереження, як, наприклад, виявив значіння рисунків Шевченка з боку етнографічного, зробив висновок, що Шевченко був більше гравер, аніж маляр. Дуже вдалу відповідь дає він на докір, який зробив Шевченкові О. Русов, що «поэт едва ли и пытался когда-нибудь сам изобразить карандашем на бумаге то, что вынашивал в себе в форме поэтических образов»¹⁵⁹. Звертаючи увагу на те, що є в Шевченка деякі ілюстрації і власних його творів, М. Ф. Сумцов каже: «Поэт и художник могут совмещаться в одном лице и часто совмещаются (Пушкин, Гоголь, Жуковский[, А. Майков]), но вряд ли может совмещаться в лице поэта [и] иллюстратор собственных его произведений. Для такого совмещения нет достаточно[го] психологического основания. Чуткая душа художника или поэта пользуется словом и¹⁶⁰ карандашом, как двумя разными орудиями, для достижения разных целей и в два молота восполняет свою жизнь[.] Воспроизведение в красках впечатления, пережитого ранее в слове, или¹⁶¹ обратно, не может интересовать ни художника, ни поэта, потому что такое копирование или подражание представляется по существу лишним»¹⁶².

Користуючись цією статтею М. Ф. Сумцова, або, принаймні, посилаючись на ню, М. Євшан робить зовсім несподівані висновки про малярську працю Шевченкову. Шевченко, каже він («Тарас Шевченко»[, К.[.] 1911: стор. 26)[,] [«]інстинктом чув нову атмосферу, з нервовим якимсь неспокоєм віддавався заняттям в Академії Художеств, чув якесь невдоволення безпричинне. Але таки вчився, підлягав тим псевдоклясичним шаблонам учителів. І тепер тільки ми можемо зрозуміти всю небезпеку його положення. Положення, в котрому він мусив, кермований особистою вдячністю, любов'ю до людей, присвоювати всякі чужі його натурі догми, окутувати мертвечиною свій свіжий буйний талант. І він таки присвоїв собі ту мертвечину, коли не як поет, то бодай, як маляр. Але він сам, власне, уважав малярство за свій справжній шлях. В ньому він не позбувся ніколи шаблону та поклонення великим майстрам, не станув ніколи на свої власні ноги. Він до смерті не міг визво-

литись з тої науки, з того ворожого життю клясицизму, і виголошував її, як свої власні, принципіальні погляди на мистецтво»¹⁶³. Як побачимо, висновки зовсім не вірні.

Чимало статей присвятив Шевченкові К. Широцький, розглядаючи його діяльність з різних боків, то як ілюстратора, то як портретника, то як гравера, то як скульптора, і т. д.; на жаль[,] тільки усі вони характеризуються звичайною для цього автора побіжністю й необгрунтованістю. Так, наприклад, у статті «Скульптура Т. Шевченка[»] («Рада»[,.] 1914 р.[,] № 48) він пише: «Техніка ліплення [була] Шевченкові мало знайома», а через декілька рядків – «З листування поета стає зрозумілим, [однак,] що техніку нового для себе діла він знав як слід»¹⁶⁴.

Користуючися матеріалом, який тільки попадає йому під руку, він подає в статті «Карикатури Шевченка» (тамож[,.] № 51) давно спростований анекдот про портрет генерала на вивісці¹⁶⁵.

Глузування Шевченка над виображенням Спаса в церкві Юрія в Нижньому Новгороді, коли він каже, що він «подумал, что это индейский Ману или Вишну»¹⁶⁶ заблудил в християнское капище полакомиться ладаном и деревянным маслицем», Широцьки[й] тлумачить так, що Шевченко «вгадав тут вплив індійський» («Заняття Т. Шевченка старовиною». «Рада»[,.] 191[1] р.[,] № 49)¹⁶⁷.

Рисунки з офорту Рембрандтова «Смерть Марії[»] він вважає за ескізи до гравюри «Притча про виноградаря». («[Туреччина в картинах Т. Шевченка»[,.] [«Збірник пам'яті Тараса Шевченка». К.[,] 1915)¹⁶⁸.

Але часом у нього є цікаві спостереження. Так, напр.[иклад,] у цій останній статті він ставить у зв'язок уживання турецьких мотивів у Шевченка з модою того часу на Туреччину і в літературі, і в хатніх обставинах, – у вишиваних подушках, тощо.

Виступали на цій ниві навіть і нефахівці мистецтвознавства, як[,.] напр.[иклад,] П. Зайцев, або В. Щурат¹⁶⁹; було й інакше, напр.[иклад,] мистецтвознавець М. О. Марченко обмежився тільки описом одного малюнка¹⁷⁰. Так чи інакше, за останні часи, особливо з нагоди п'ятидесятирічних роковин смерті та сторічних народження Шевченка в р.р. 1911 і 1914 звернуто багато уваги на

цей бік його діяльності, а у вищезгаданому виданні «Малюнки Шевченка» надруковано спеціальну статтю О. Сластьона «Тарас Шевченко у мистецтві»¹⁷¹. Тут знаходимо ми висновок, що «Шевченко, як майстер, стояв на рівні свого часу та тодішньої техніки малярської[»], що «по своїм переконанням він був новатор-теоретик, але практично більшість його цілком реальних сюжетів все ж таки мають на собі виразну шкільну академічну печать», що він «перший своїми малярськими творами показав, що Україна мала свою історію і що сюжети її варті того, щоб на них зупинитися художникам», що взагалі «Шевченко був історико-жанристом чистої води»¹⁷². Не з усіма цими висновками можна згодитися, особливо тяжко погодитися з останнім із них, але власних міркувань я поки що не викладатиму, уважаючи, що повну відповідь на всі ці питання повинна дати ця моя праця.

Одночасно з останнім виданням вийшла й моя вищезгадана робота «Тарас Шевченко, як маляр»¹⁷³. Вона складалася з студій над малярською діяльністю Шевченка, реєстра праць його, що дійшли до нас, або про які маємо звістки, та альбома з 130 знімків робіт Шевченка. Як реєстр, так і знімки розподілено по групах: 1) автопортрети, 2) портрети, 3) краєвиди, 4) побутові сюжети, 5) історичні, 6) релігійні, 7) алегорії та мітологія, 8) ілюстрації, 9) анатомія та етюди з натури, 10) копії, 11) офорти, 12) скульптурні праці, 13) архітектурні проєкти й 14) речі[,.] які приписують Шевченкові. Всіх речей зареєстровано 651, крім 14 непевних. Тут вперше говорилося про Яна Рустема, як про учителя Шевченка, виявлено справжнє значення ілюстрацій до Короля Ліра, вперше об'єднано усю серію малюнків «Притчі про блудного сина», проведено паралель між Шевченком і Гогартом. Були[,.] звісно[,.] й помилки, – про них я скажу далі.

Була спроба розглянути і естетичні погляди Шевченка (стаття Д. Антоновича в «Літературно-Науковому Віснику», 1914 р.[,] кн. II, стор. 258–265), але не можу назвати її вдалою. Автор називає Шевченка «академістом»[,.] цебто представником того напрямку, якого трималася

Академія першої половини XIX в., тоді, як ми побачимо далі, він далеко випередив і так званих «Передвижників». Він нотує негативне ставлення Шевченкове до реалістичного напрямку і бачить ознаки цього ставлення в тому, що він зневажав учня Венеціанова, С. К. Зарянка, що[,] до речі[,] зі своєю «дагеротипною» манерою зовсім не був представником Венеціанівської школи: докоряє йому приятелювання з А. М. Мокрицьким, який перейшов од Венеціанова до Брюлова, захоплювався Брюловим, а потім, [«]ставши професором московської Школи Живописи и Ваяния», навчав, що «натура-дура»¹⁷⁴. Але, почавши з того, що можна бути дружнім з людиною і не поділяти її естетичних поглядів, треба звернути увагу на те, що такий погляд, як «натура-дура» зовсім не був поглядом К. П. Брюлова, Брюлов, навпаки, вимагав, щоб учні його студіювали натуру й не малювали «отсебячини». Ставить він за провину Шевченкові і те, що той нібито мало цинив наші старовинні дерев'яні церкви, але тут, певне, виявилася у Шевченка властивість людини недооцінювати того, до чого звикло око і що тому здається річчю звичайною.

Року 1929 вийшла робота А. Скворцова: «Жизнь художника Тараса Шевченка», видана АХР з реклямною передмовою, де сказано, що «здесь мы впервые узнали, что Шевченко не только крупнейший национальный поэт Украины, но также интересный и значительный художник»¹⁷⁵. Наскільки це відповідає дійсності[,] читач вже бачив із попереднього обліку літератури.

Справді[,] цю книжку складено непогано, але автор не тільки не відкриває нам якихось невідомих досі рис художньої творчості Шевченка, а не використовує навіть як слід того, що було вже відомо. Так, наприклад, він каже, що Шевченко «делает офорт[ы] с его (Рембрандта) "Притчи о виноградарях", автопортрета, Лазаря и других»¹⁷⁶, тоді як ані з автопортрету Рембрандта, ані з Лазаря офортів Шевченкових немає¹⁷⁷; офорт Михайлова «Мальчик киргиз, согревающийся у печки» він приписує Шевченкові. Він оповідає про Шевченка: «душевные муки перед

академической оценкой программы на золотую медаль»¹⁷⁸ і додає тут цитату з «Художника»; але в цьому місці Шевченко якраз розповідає не про себе, бо він на золоту медалью не конкурував. Каже він, що в Шевченка «пейзажи[,] писаны[e] большей частью акварелью»¹⁷⁹, тоді як незрівняно більшу частину їх зроблено олівцем. Таких помилок чимало, усіх їх перерах[ов]увати тут не варто. Але все ж і те добре, що вийшла така книжка. Видана вона гарно, додано тут 13 репродукцій творів Шевченка і все ж вона знайомить російську людність з малярською діяльністю Шевченка.

Нарешті[,] року 1930 в книжці № 3 «Червоного шляху» надрукована стаття К. Сліпка-Москальціва «Т.[арас] Шевченко, як художник», що ставить малярську працю Шевченка дуже високо: «Шевченко, [–] каже він, – по суті стає основоположником нового українського мистецького руху і являє собою найактивнішу постать на першому етапі розвитку нового українського мистецтва»¹⁸⁰.

Це він доводить, як з боку змісту, так і з боку форми виконання.

Цілком згоджуюся з усіма висновками автора, зауважу лише, що він помилково приписує картину «Христос» пензлю Шевченка і бачить тут вплив К. Брюлова, тоді як досить порівняти його з відомою картиною Ф. Бруні: «Моление о чаше», щоб переконатись, що цей «Христос» не має ніякого відношення, ані до Шевченка, ані до Брюлова.

Крім того, на жаль[,] стаття надрукована з такими опечатками в прізвищах, що не всякий читач може розібратися в них, так, наприклад, з'являється маляр Лисенко; по переліку його работ можна урозуміти, що це Лосенко, таким же чином Лапченко переробився в Ланченко, Шибанов у Шибкова – це[,] принаймні[,] в невідомі прізвища. Не минула мене ця участь: мене названо О. Новаківським.

Але це дрібниці. Сама ж стаття належить до найкращих робіт у цьому питанні.

Вищезгадана моя робота «Шевченко, як маляр» видання Наукового Товариства імені Шевченка з приводу ювілею 1914 р.¹⁸¹ (інші її видання я не беру, тому що вони ввійшли в це видання) лягла в основу тепе-

рішньої моєї праці. Звісно за цей час чимало з'явилось нового матеріялу, чимало зроблено спостережень, так що вона значно збільшилася, як у своїй вступній частині, так і в описовій. Замість 650-ти робіт Шевченкових тепер ми маємо вже понад 1000. виправлено помилки в оприділеннях рисунків. Тоді в усіх назвах я йшов за «Каталогом Музею В. В. Тарновського[...], що склав Б. Д. Грінченко¹⁸², тепер багато назв змінилося, – так[,] цілий ряд красвидів Новопетровського зазначалося у Грінченка «Вид поселения с церковью в центре», «Поселение над берегом моря», «Справа домик с будкой часового, слева вдали [-] укрепление», «Укрепление над обрывом» и т. д. Сад, що Шевченко насадив біля Новопетровської фортеці, називався «Поселение на возвышенности, впереди несколько деревьев и киргизская кибитка», ескіз для «Гладіатора» був зазначений «слабый эскиз лежащей женщины», вид Подола у Києві – «Пристань у города», «Ток-пак-атисье-аулье» – скала на березі Аральського моря була віднесена до Каспійського моря і т. д. Таких помилок виправлено понад 30. Усім рисункам зроблено докладний опис, всі їх хронологізовано. Остання робота остільки важка, що певне тут не минути помилок, все ж таки фундамент тепер є.

У вступній частині, крім загальної переробки її, додано огляд попередньої літератури, окремі розділи про тематику, про композицію та трактовку, про малярську фактуру Шевченкову, реєстр репродукцій його малюнків, р[е]єстр збірок його мистецьких творів та[,] крім того[,] бібліографічний покажчик матеріялів для студіювання мистецької діяльності Шевченка.

¹ У фаховій літературі вживалися різні означення Шевченкового пластичного доробку. Так, О. Новицький у своїх працях, включно з восьмим томом Повного зібрання творів Т. Шевченка, називав його «малярськими творами», хоча, крім власне малярства, він охоплював твори графіки, скульптури й архітектурні проекти, креслення. Така невизначеність понятійно-термінологічного апарату загалом характерна для українського мистецтвознавства першої третини ХХ ст., хоча вже в рецензії Д. Багалія на укладені О. Новицьким коментарі до Шевченкових

творів було зауважено цю невідповідність. Натомість у повесенний час здебільшого превалювало означення «мистецька спадщина» (саме під такою назвою вийшли у світ чотири томи пластичного доробку митця в 1961–1964 роках), яке, на жаль, вживається донині (прикладом цього, зокрема, є сьомий том сучасного Повного зібрання творів Т. Шевченка), хоча, зрозуміло, що до мистецької спадщини Т. Шевченка належать не лише його картини, малюнки тощо, але й літературні твори. Найбільш адекватне означення дали упорядники дванадцятого тому «варшавського» Повного видання творів Т. Шевченка – «пластична творчість». Саме пластична, а не образотворча, позаяк у повних зібраннях поряд із творами образотворчого мистецтва (малярство, графіка, скульптура) фігурують архітектурні проекти, креслення

² Владич Л. Три невідомі роботи Т. Г. Шевченка / Л. Владич // Образотворче мистецтво. – 1939. – № 2–3. – С. 71.

³ Шагинян М. Шевченко / Маризетта Шагинян. – М.: Художеств. лит., 1941. – С. 120.

⁴ Там само.

⁵ Бутник-Сіверський Б. Про видання малярської спадщини Т. Г. Шевченка у зв'язку з підготовкою академічного видання його творів / Б. Бутник-Сіверський // Вісник Академії наук УРСР. – 1953. – № 6. – С. 8.

⁶ Шевченко Т. Повне зібрання творів. У 10 т. Т. 7, кн. 1. Живопис, графіка 1830–1847 / Тарас Шевченко. – К.: АН УРСР, 1961. – С. Х. Натомість у значно розлогішій передмові до першого тому Шевченкової «Мистецької спадщини» у чотирьох томах (у п'яти книгах) Б. Бутник-Сіверський не згадав роботи попередника навіть у завуальованій формі (див: Бутник-Сіверський Б. Передмова / Б. Бутник-Сіверський // Шевченко Т. Мистецька спадщина. У 4 т. Т. 1, кн. 1 / Тарас Шевченко. – К.: АН УРСР, 1961. – С. Х).

⁷ Див., наприклад: Шевченко Т. Повне зібрання творів. У 10 т. Т. 7, кн. 2. Живопис, графіка 1830–1847 / Тарас Шевченко. – К.: АН УРСР, 1961. – С. 1, 13.

⁸ Серета Є. О. Дослідження і популяризація мистецької спадщини Т. Г. Шевченка при радянській владі / Є. О. Серета // Питання шевченкознавства. – К.: Молодь, 1968. – Вип. 4. – С. 123–124.

⁹ Шевченківський словник. У 2 т. Т. 2. – К.: Гол. ред. УРЕ, 1978. – С. 56, 386.

¹⁰ Шевченко Т. Повне видання творів. У 16 т. Т. 12. Пластична творчість Т. Шевченка / Тарас Шевченко. – Варшава; Львів: Укр. наук. ін-т, 1937. – С. 5–6.

¹¹ Міяковський В. Проект академічного видання Шевченка 1933 р. // Шевченко. – Нью-Йорк, 1953. – Річник 2. – С. 32.

¹² Міяковський В. Четвертий том Кобзаря за редакцією Л. Білецького / В. Порський // Шевченко. – Нью-Йорк, 1956. – Річник 5. – С. 44.

¹³ Кравців Б. Мистецька спадщина Т. Шевченка і її вивчення / Богдан Кравців // Шевченко Т. Повне видання творів. У 14 т. Т. 11. Шевченко-маляр, гравер і скульптор / Тарас Шевченко; праці Д. Антоновича і П. Зайцева; передм. Б. Кравцева. – Чикаго: Вид-во Миколи Денисюка, 1963. – С. 7–8.

¹⁴ *Тарахан-Берега З. П.* Шевченко – поет і художник / З. П. Тарахан-Берега. – К. : Наук. думка, 1985. – С. 25.

¹⁵ *Тарахан-Берега З.* Олекса Новицький – дослідник і популяризатор творчості Тараса Шевченка / Зінаїда Тарахан-Берега // *Образотворче мистецтво.* – 1987. – № 5. – С. 22–23.

¹⁶ *Грабович Г.* Епілог : прихований Шевченко (Підтексти самозбереження та рецепції) / Шевченко, якого не знаємо (З проблематики символічної автобіографії та сучасної рецепції поета) / Григорій Грабович. – К. : Критика, 2000. – С. 267.

¹⁷ *Яцюк В.* Малярство і графіка Тараса Шевченка : здобутки і перспективи дослідження / Володимир Яцюк // *Українська академія мистецтва : дослідн. та наук.-метод. пр.* – К., 2001. – Вип. 8. – С. 128; *Білокінь С.* Про видання, заборонені на стадії верстки, або тиражі яких було знищено : (1920–1941) / Сергій Білокінь // *До джерел : зб. наук. пр. на пошану Олега Купчинського з нагоди його 70-річчя.* У 2 т. Т. 2. – К. ; Львів, 2004. – С. 575.

¹⁸ *Білокінь С.* Про видання, заборонені на стадії верстки... – С. 575–580.

¹⁹ Наприклад, див.: *Білокінь С.* Большевики й академічний Шевченко / Сергій Білокінь // *Персонал плюс.* – 2004. – 29 берез.–4 квіт. – С. 7; *Білокінь С.* Шевченкознавчі праці Федора Ернста / Сергій Білокінь // *Слово і час.* – 2004. – № 7. – С. 30–34; *Білокінь С.* В обороні української спадщини : історик мистецтва Федір Ернст / Сергій Білокінь. – К., 2006. – С. 199–204.

²⁰ *Бонь О.* Академік Олекса Петрович Новицький : наукова та громадська діяльність / Олександр Бонь. – К. : Рідний край, 2004. – С. 52–55.

²¹ Там само. – С. 55.

²² *Шевченко Т.* Повне зібрання творів. У 12 т. Т. 7. Мистецька спадщина. Живопис і графіка, 1830–1843 / Тарас Шевченко. – К. : Наук. думка, 2005. – С. 10.

²³ Там само.

²⁴ Там само. – С. 355 [та ін.].

²⁵ *Удріс І.* До питання про українське мистецтвознавство першої чверті ХХ століття : дослідницькі праці О. Новицького / Ірина Удріс // *Мистецтвознавство України.* – К., 2007. – Вип. 8. – С. 283.

²⁶ Про О. Новицького детальніше див.: *Бонь О.* Академік Олекса Петрович Новицький : наукова та громадська діяльність / Олександр Бонь. – К. : Рідний край, 2004. – С. 219.

²⁷ *Новицький А.* История русского искусства с древнейших времен. В 2-х т. Т. 2 / сост. А. Новицкий. – М. : Изд. В. Н. Линд, 1903. – С. 99, 115, 148, 264–265, 483.

²⁸ К. Ф. Юнге : некролог // *Рада.* – 1913. – 26 янв. (9 лют.); *Смерть приятельки Т. Шевченка* // *Діло.* – 1913. – 13 лют. (31 січ.).

²⁹ *Бонь О.* Академік Олекса Петрович Новицький... – С. 46–47.

³⁰ Каталог Шевченковской выставки в Москве по поводу пятидесятилетия со дня его смерти. 1861–1911. – М. : [Тип. П. П. Рябушинского], 1911. – 27, [1] с., 4 л. ил.

³¹ *Бонь О.* Академік Олекса Петрович Новицький... – С. 49–50.

³² *Новицький О.* Шевченко як маляр / Ол. Новицький // *Літературно-науковий вісник.* – 1911. – Т. 54, кн. 4. – С. 79. Див. також: *Новицький А.* Шевченко как художник / А. Новицкий // *Наш журнал.* – 1911. – № 4. – С. 43; *Новицький О.* Шевченко як маляр / Ол. Новицький // *На спомин 50-х роковин смерті Тараса Шевченка : збірник, посвященный памяти Тараса Григорьевича Шевченка.* – М. : Тип. К. Л. Меньшова, 1912. – С. 105.

³³ Там само.

³⁴ *Новицький О.* Шевченко як маляр / Ол. Новицький // *Літературно-науковий вісник.* – 1911. – Т. 54, кн. 4. – С. 83. Див. також: *Новицький А.* Шевченко как художник / А. Новицкий // *Наш журнал.* – 1911. – № 4. – С. 46; *Новицький О.* Шевченко як маляр / Ол. Новицький // *На спомин 50-х роковин смерті Тараса Шевченка : збірник, посвященный памяти Тараса Григорьевича Шевченка.* – М. : Тип. К. Л. Меньшова, 1912. – С. 115.

³⁵ *Новицький О.* Краєвиди в поезії та малюнках Шевченка / Ол. Новицький // *Сяйво.* – 1914. – № 2. – С. 57–59; *Новицький О.* Шевченко та Гогарт / Ол. Новицький // *Шевченківський збірник.* – Пг., 1914. – Т. 1. – С. 127–134.

³⁶ *Новицький О.* Шевченко як маляр / Ол. Новицький. – Львів ; М. : НТШ, 1914. – 89 с. : іл.

³⁷ *Шероцький К.* [Рецензія] / К. Ш. // *Украинская жизнь.* – 1914. – № 11–12. – С. 111. – Рец. на кн.: *Новицький О.* Шевченко як маляр / Ол. Новицький. – Львів ; М. : НТШ, 1914. – 89 с. : іл.

³⁸ *Сластьон О.* [Рецензія] / П. С. // *Україна.* – 1914. – Кн. 3. – С. 100. – Рец. на кн.: *Новицький О.* Шевченко як маляр / Ол. Новицький. – Львів ; М. : НТШ, 1914. – 89 с. : іл.

³⁹ О. Новицького було обрано дійсним членом (академіком) ВУАН по Кафедрі історії українського мистецтва 26 червня 1922 року (див.: Інститут рукопису Національної бібліотеки України ім. В. Вернадського (далі – ІР НБУВ), ф. І, од. зб. 26255, арк. 1).

⁴⁰ *Яцюк В.* Малярство і графіка Тараса Шевченка... – С. 125.

⁴¹ ІР НБУВ, ф. 279, од. зб. 106, арк. 1. Про історію підготовки четвертого й сьомого томів коротко оповів С. Єфремов у передмові «Од редактора», уміщеній у четвертому томі Повного зібрання творів Т. Шевченка (див.: *Шевченко Т.* Повне зібрання творів. Т. 4. Щоденні записки (Журнал) : текст, первісні варіанти, коментарій / Тарас Шевченко ; ред. і вступ. слово С. Єфремова. – [К.] : ДВУ, 1927. – С. V–VIII).

⁴² Історія Академії наук України. 1918–1923 : документи і матеріали / [упоряд.: В. Г. Шмельов, В. А. Кучмаренко, О. Г. Луговський, Н. М. Монастирецька, Л. І. Стрельська]. – К. : Наук. думка, 1993. – С. 395–396; *Шевченко Т.* Повне зібрання творів. Т. 4. Щоденні записки (Журнал) : текст, первісні варіанти, коментарій / Тарас Шевченко ; ред. і вступ. слово С. Єфремова. – [К.] : ДВУ, 1927. – С. V.

⁴³ *Шевченко Т.* Повне зібрання творів. Т. 4. Щоденні записки (Журнал) : текст, первісні варіанти, коментарій / Тарас Шевченко ; ред. і вступ. слово С. Єфремова. – [К.] : ДВУ, 1927. – XL, 785 с.

⁴⁴ ІР НБУВ, ф. 279, од. зб. 83, арк. 1–1 зв.

⁴⁵ *Новицький О.* Автопортрети Т. Г. Шевченка / Ол. Новицький // Шевченківський збірник / під ред. П. Филиповича. – К. : Сорабкоп, 1924. – Т. 1. – С. 119–125; *Новицький О.* Т. Г. Шевченко й друкарська справа / Ол. Новицький // Бібліологічні вісті. – 1925. – № 1–2. – С. 131–133; *Новицький О.* Шевченко та Рембрандт / Ол. Новицький // Україна. – 1925. – Кн. 1–2. – С. 122–125; *Новицький О.* До портрета Шевченка, опублікованого В. О. Щавинським / Ол. Новицький // Україна. – 1925. – Кн. 1–2. – С. 140–141; *Новицький О.* Прийоми композиції в Шевченкових картинах / Ол. Новицький // Глобус. – 1928. – № 5. – С. 67–68; *Новицький О.* Відбудований малюнок Т. Шевченка / Ол. Новицький // Глобус. – 1928. – № 5. – С. 71.

⁴⁶ *Новицький О.* Примітки до малюнків / Ол. Новицький // Шевченко та його доба / під ред. С. О. Єфремова, М. М. Новицького, П. П. Филиповича. – [К.] : ДВУ, 1925. – 3б. 1. – С. 196–199; *Новицький О.* Примітки до малюнків / Ол. Новицький // Шевченко та його доба / під ред. С. Єфремова, М. Новицького і П. Филиповича. – [К.] : Книгоспілка, [1926]. – 3б. 2. – С. 167–168.

⁴⁷ Як відомо, коментарі цього академічного видання відзначаються надзвичайною ґрунтовністю, а їхній обсяг перевищує обсяг Шевченкових текстів, розміщених у кожному томі. Ось як виглядає лише один із коментарів О. Новицького (до Шевченкового листа С. Гулаку-Артемовському) про художника Андрія Гороневича: «Стор. 62, рядок 1. Гороневич Андрій Миколаєвич, художник. Народ. 1818 р., помер коло 1868 р. Освіту одержав у Ніжинському ліцеї кн. Безбородка, скінчивши курс року 1835; по тому вступив “вольноприходящим” учнем до Академії Мистецтв і працював там під керівництвом К. П. Брюлова. Року 1844 Гороневич одержав срібну медалю другої категорії. В. Перовський, що протегував Гороневичеві, викликав його до Оренбургу; тут він багато малював, особливо по тому, я одбув подорож по-за Аральське море. Року 1855 Гороневич був “назначен” в академики за картину “Спочин бухарського каравана в киргизькому степу” (Сборник матеріаловъ для исторіи Импер. Акад. Художествъ, т. III стор. 28 і 244; Лицей князя Безбородько. СПб. 1859, стор. 152; Рамазанов Н. – Матеріали для исторіи художествъ въ Россіи. Москва 1868, стор. 284–286; Кондаков С. Н. – Список русскихъ художниковъ, стор. 52).

Шевченко не любив цього свого “товарища по Академіи”. Опріч призириливої згадки в цьому листі: “И такие бывают люди на свете!” – маємо в листуванні ще кілька такого ж характеру. Одписуючи р. 1854 Бр. Залеському на якусь його звістку про Гороневича, Шевченко пише: “Гороневичу скажи, что в Бельгии и прославленным художникам делать нечего... впрочем, поклонися ему” (стор. 66). В дальшому листі ще одвертіше: “Ты мне в первый раз говоришь о Гороневиче довольно ясно, и я рад, что ты его, наконец, увидел с настоящего пункта. Как живописца я его не знаю, а как человек он дрянъ, это я знаю. Но бог с ним” (стор. 76)» (див.: *Шевченко Т.* Повне

зібрання творів. Т. 3. Листування : текст, коментарій / Тарас Шевченко ; ред. і вступ. слово С. Єфремова. – [К.] : ДВУ, 1929. – С. 585).

⁴⁸ *Єфремов С.* Щоденники, 1923–1929 / Сергій Єфремов ; [упоряд.: О. І. Путро, Т. В. Вересовська, В. А. Кучмаренко [та ін.] ; наук. ред. Е. С. Соловей]. – К. : Газета «РАДА», 1997. – С. 555.

⁴⁹ Історія Національної академії наук України, 1924–1928 : документи і матеріали / [упоряд.: В. А. Кучмаренко, О. Г. Лугувський, Т. П. Папакіна та ін.]. – К., 1998. – С. 361.

⁵⁰ Звідомлення І-го Істор.-філолог. відділу ВУАН за 1928 рік. (Звіт секретаря відділу академіка О. П. Новицького) // Вісті ВУАН. – 1929. – № 3–4. – С. 13.

⁵¹ Короткий огляд діяльності І-го відділу Всеукраїнської академії наук за жовтень–квітень 1928–29 р. // Вісті ВУАН. – 1929. – № 3–4. – С. 47.

⁵² Звіт про науково-дослідну роботу Київської філії з Інституту Т. Шевченка. За 1928/29 академічний рік (з 1/X 28 до 1/X 29 р.). – К., 1930. – С. 20.

⁵³ Звіт про науково-дослідну роботу Київської філії Інституту Т. Шевченка За 1929/30 академічний рік (з 1/X 29 до 1/X 30 р.). – К., 1931. – С. 12, 29, 35.

⁵⁴ *Шевченко Т.* Повне зібрання творів. Т. 3. Листування : текст, коментарій / Тарас Шевченко ; ред. і вступ. слово С. Єфремова. – [К.] : ДВУ, 1929. – XIV, 1004 с.

⁵⁵ *Новицький О.* Т. Шевченко / Ол. Новицький. – [Х.] : Рух, [1930]. – 32 с., XXV арк. іл. – (Серія «Українське малярство»).

⁵⁶ Там само. – С. 29.

⁵⁷ Короткий огляд діяльності І-го відділу Всеукраїнської академії наук за жовтень–квітень 1928–29 р. // Вісті ВУАН. – 1929. – № 3–4. – С. 47.

⁵⁸ ІР НБУВ, ф. 279, од. зб. 880, арк. 2.

⁵⁹ Там само.

⁶⁰ Текст дослідження зберігається в особовому фондї дослідника (див.: ІР НБУВ, ф. 279, од. зб. 35), як і підготовчі матеріали (див.: ІР НБУВ, ф. 279, од. зб. 36–53).

⁶¹ ІР НБУВ, ф. 279, од. зб. 35.

⁶² Йдеться про збірку рисунків олівцем і пером, придбану 1919 року М. Горьким у М. Бенкендорф-Закревської, яку згодом власник передав до Пушкінського дому, і вже звіди 1930 року вона надійшла до Інституту Тараса Шевченка в Харкові. Пізніше дослідники відкинули Шевченкове авторство цих рисунків (див.: *Шевченко Т.* Повне зібрання творів. У 10 т. Т. 10. Живопис, графіка 1857–1861 / Тарас Шевченко. – К. : АН УРСР, 1963. – С. 85–86).

⁶³ ІР НБУВ, ф. 279, од. зб. 33, арк. 4, 2, 3, 5, 6. Тут, як і в інших випадках, документи подаються зі збереженням правопису оригіналу, окрім написання слів разом / окремо / через дефіс.

⁶⁴ Там само. – Арк. 7–7 зв.

⁶⁵ Там само. – Арк. 1.

⁶⁶ Там само. – Од. зб. 29/1, арк. 26.

⁶⁷ Там само. – Арк. 1–397.

⁶⁸ Там само. – Од. зб. 33, арк. 8.

⁶⁹ Там само. – Од. зб. 29/1, арк. 1.

⁷⁰ Наукові архівні фонди рукописів та фонозаписів Інституту мистецтвознавства, фольклористики та ет-

нології ім. М. Рильського НАН України (далі – НАФРФ ІМФЕ), ф. 13, од. зб. 271, арк. 2.

⁷¹ Білокінь С. Про видання, заборонені на стадії верстки... – С. 576–577; *Тарахан-Береза* З. Олекса Новицький... – С. 23.

⁷² ІР НБУВ, ф. 279, од. зб. 137, арк. 1.

⁷³ Там само. – Од. зб. 138, арк. 1.

⁷⁴ Там само. – Од. зб. 118, арк. 1.

⁷⁵ М. Новицька, донька академіка О. Новицького, зазначала, що всі кольорові таблиці так і не було віддруковано (див.: *Білокінь С.* Про видання, заборонені на стадії верстки... – С. 577).

⁷⁶ ІР НБУВ, ф. 279, од. зб. 29/1, арк. 10.

⁷⁷ Там само. – Арк. 26.

⁷⁸ НАФРФ ІМФЕ, ф. 13, од. зб. 27, арк. 7.

⁷⁹ НАФРФ ІМФЕ, ф. 13, од. зб. 2, арк. 22, *Білокінь С.* В обороні української спадщини... – С. 193–196.

⁸⁰ *Щербаківський Д.* Український портрет : виставка українського портрета XVII–XX ст. / Данило Щербаківський та Федір Ернст ; Всеукр. іст. музей ім. Т. Шевченка. – К., 1925. – С. 53–55.

⁸¹ *Ернст Ф.* Український портрет від кінця XVIII століття до наших днів / Федір Ернст // *Щербаківський Д.* Український портрет... – С. 32–33.

⁸² *Ернст Ф.* Виставка українського портрету XVII–XX століть / Федір Ернст // *Життя й революція.* – 1925. – № 11. – С. 58.

⁸³ *Шевченківська виставка // Пролетарська правда.* – 1928. – 21 січ.

⁸⁴ Див., наприклад: *Білокінь С.* В обороні української спадщини... – С. 192.

⁸⁵ *Шевченко Т. Г.* Повне зібрання творів. У 12 т. Т. 7. Мистецька спадщина. Живопис і графіка, 1830–1843. / Тарас Шевченко. – К. : Наук. думка, 2005. – С. 461–462.

⁸⁶ *Кузьмін Є.* У Київському історичному музеї відкрилася виставка художніх робіт Т. Г. Шевченка... / К. // *Червоний шлях.* – 1927. – № 12. – С. 192. Упорядники сьомого тому Повного зібрання творів Т. Шевченка не розкрили криптонім «К.». Автор рецензії встановлений нами на підставі порівняння опублікованого тексту із двома рукописними варіантами рецензії, що збереглися в особовому фонді Є. Кузьміна в документально-архівному фонді Національного художнього музею України (далі – ДАФ НХМУ) (див.: ДАФ НХМУ, ф. 2, од. зб. 12).

⁸⁷ НАФРФ ІМФЕ, ф. 13, од. зб. 7, арк. 52 зв., 53.

⁸⁸ *Шевченківська виставка у Києві // Нове мистецтво.* – 1927. – № 28. – С. 15.

⁸⁹ НАФРФ ІМФЕ, ф. 13, од. зб. 7, арк. 60 зв., 61.

⁹⁰ Там само. – Арк. 66 зв.

⁹¹ Там само. – Арк. 69, 69 зв., 70, 70 зв., 71, 71 зв.

⁹² Там само. – Арк. 74.

⁹³ *Щепотьєва М.* Науково-дослідча кафедра мистецтвознавства в Києві в 1928–29 акад. р. / М. Щепотьєва // *Хроніка археології та мистецтва.* – 1930. – Чис. 2. – С. 88.

⁹⁴ *Ернст Ф.* Як збиралися малярські твори Шевченкові у Всеукраїнському історичному музеї ім. Шевченка / Федір Ернст // *Життя й революція.* – 1929. – № 3. – С. 122–130. Статтю Ф. Ернста

нещодавно надрукував американський журнал «Віра» (див.: *Ернст Ф.* Як збиралися малярські твори Шевченкові у Всеукраїнському історичному музеї ім. Шевченка / Федір Ернст // *Віра.* – 2003. – № 1. – С. 12–15), використавши текст, що зберігається в архіві Української вільної академії наук у США (Нью-Йорк). Щоправда, упорядники публікації помилково вважали, що раніше стаття не друкувалася й тому залишилася невідомою науковцям України.

⁹⁵ НАФРФ ІМФЕ, ф. 13, од. зб. 321, арк. 1.

⁹⁶ *Українське малярство XVII–XX сторіч : провідник по виставці / Всеукр. іст. музей ім. Т. Г. Шевченка ; [за ред. і з вступ. нарисом Ф. Ернста].* – К., 1929. – С. 57–59.

⁹⁷ *Ернст Ф.* Виставка українського малярства XVII–XX століття у Всеукраїнським історичним музеї ім. Т. Шевченка / Федір Ернст // *Пролетарська правда.* – 1928. – 21 листоп.

⁹⁸ *Українське малярство XVII–XX сторіч : провідник по виставці...* – С. 52–53.

⁹⁹ *Ернст Ф.* [Рецензія] / Ф. Ернст // *Хроніка археології та мистецтва.* – 1930. – Чис. 1. – С. 84. – Рец. на кн.: *Скворцов А. М.* Життя художника Тараса Шевченка / А. М. Скворцов. – М. : Изд-во АХР, 1929. – 111 с. : ил.

¹⁰⁰ НАФРФ ІМФЕ, ф. 13, од. зб. 27, арк. 12–12 зв.

¹⁰¹ Там само. – Арк. 10.

¹⁰² ІР НБУВ, ф. 279, од. зб. 882, арк. 2–3.

¹⁰³ *Дорошевич О.* Академічне видання Шевченкових творів / Ол. Дорошкевич // *Бюлетень Комітету для видання творів Т. Г. Шевченка при II відділі Всеукраїнської академії наук.* – 1933. – Чис. 1. – С. 2.

¹⁰⁴ НАФРФ ІМФЕ, ф. 13, од. зб. 7, арк. 111 зв.

¹⁰⁵ ІР НБУВ, ф. 279, од. зб. 882, арк. 2–3.

¹⁰⁶ НАФРФ ІМФЕ, ф. 13, од. зб. 27, арк. 15; од. зб. 7, арк. 11 зв., 120 зв.

¹⁰⁷ *Дорошевич О.* Академічне видання Шевченкових творів... – С. 2–4.

¹⁰⁸ Там само. – С. 2.

¹⁰⁹ НАФРФ ІМФЕ, ф. 13, од. зб. 271, арк. 1–2.

¹¹⁰ Там само. – Арк. 1.

¹¹¹ Там само. – Арк. 2.

¹¹² Там само. – Од. зб. 7, арк. 120 зв.

¹¹³ *Білокінь С.* В обороні української спадщини... – С. 255.

¹¹⁴ НАФРФ ІМФЕ, ф. 13, од. зб. 149, арк. 114.

¹¹⁵ Там само. – Арк. 97, 111.

¹¹⁶ Академічне видання творів Т. Г. Шевченка // *Червоний шлях.* – 1933. – № 7. – С. 155.

¹¹⁷ Там само. – С. 155–156; *Новицький М.* Проспект академічного видання «Творів Тараса Шевченка» / Михайло Новицький // *Шевченко.* – Нью-Йорк, 1953. – Річник 2. – С. 34.

¹¹⁸ Академічне видання творів Т. Г. Шевченка // *Червоний шлях.* – 1933. – № 7. – С. 156.

¹¹⁹ *Білокінь С.* Про видання, заборонені на стадії верстки... – С. 579.

¹²⁰ Там само. – С. 578.

¹²¹ Детальніше див.: *Білокінь С.* Большевики й академічний Шевченко... – С. 7; *Бажинов І.* Шевченкознавство / І. Бажинов, Л. Генералюк, В. Мовчанюк, М. Павлюк, В. Смілянська, Н. Чамата //

Інститут літератури ім. Т. Г. Шевченка НАН України, 1926–2001 : сторінки історії. – К. : Наук. думка, 2003. – С. 187–189.

¹²² Раєвський С. Є. Проти буржуазно-націоналістичної фальсифікації Шевченка-художника / Раєвський С. Є. // За марксоленінську критику. – 1935. – № 1. – С. 64.

¹²³ Детальніше див.: Тарахан-Берега З. Олекса Новицький... – С. 22–23; Білокінь С. Про видання, заборонені на стадії верстки... – С. 575–580.

¹²⁴ Ходак І. Данило Щербаківський як збирач і популяризатор мистецької спадщини Тараса Шевченка / Ірина Ходак // Студії мистецтвознавчі. – 2006. – Чис. 1. – С. 107.

¹²⁵ Примірник має шифр 1935 // Ш-379, штемпель Державної публічної бібліотеки УРСР з інв. № 123080 Арх.

¹²⁶ Рукою Д. Багалія на титулі зроблено такі правки: «Українська» виправлено на «Всеукраїнська», а «Державне» – на «Об'єднане державне». Крім того, на титулі міститься резолюція Д. Багалія: «Можно друкувати. Відповідальний // редактор Творів Т. Шевченка. // Акад. Дмитро // Багалій. // 12.XI 1930 р. Харків.» (див.: ІР НБУВ, ф. 279, од. зб. 29/1, арк. 1).

¹²⁷ Пор. із відомостями Ф. Максименка (див.: Білокінь С. Про видання, заборонені на стадії верстки... – С. 578–579).

¹²⁸ Білокінь С. Про видання, заборонені на стадії верстки... – С. 578.

¹²⁹ Інв. № КН-8900, інв. № відділу 10733. Ми не мали можливості ознайомитися із примірником де візо.

¹³⁰ Толкачев З. Проти петлюрівської контрабанди на фронті мистецтвознавства / З. Толкачев, Є. Холостенко, С. Томах, В. Овчинников // Пролетарська правда. – 1933. – 8 трав.

¹³¹ Інформація Степана Захаркіна.

¹³² Центральний державний архів-музей літератури та мистецтва України, ф. 1092, оп. 3, од. зб. 188, арк. 7.

¹³³ Державна наукова архітектурно-будівельна бібліотека ім. В. Г. Заболотного була створена як Наукова бібліотека при Президії Української філії Академії архітектури СРСР 26 березня 1944 року.

¹³⁴ Корпусова В. М. Вязьмітіна Марія Іванівна / В. М. Корпусова // Українська біографістика. – К., 2008. – Вип. 4. – С. 476.

¹³⁵ Студенець Н. В. Новицька Марія Олексіївна / Н. В. Студенець // Українська біографістика. – К., 2008. – Вип. 4. – С. 488.

¹³⁶ Вступ монографічної розвідки О. Новицького «Малярські твори Шевченка» (1930 рік), що призначалася для восьмого тому Повного зібрання творів Т. Шевченка, публікується за машинописом із рукописними правками (див.: ІР НБУВ, ф. 279, од. зб. 29/1, арк. 5–26, 303–307) зі збереженням правопису оригіналу, окрім написання слів разом / кремо / через дефіс.

¹³⁷ Перше речення наведеної цитати – «Трибунал под председательством самого сатаны не мог бы произнести такого холодного, нечеловеческого приговора.» – взято не із Шевченкового листа до С. Гулака-Артемовського від 1 липня 1852 року, а зі «Щоденника» митця (запис 19 червня 1857 року)

(див.: Шевченко Т. Г. Повне зібрання творів. У 12 т. Т. 5. Щоденник. Автобіографія. Статті. Археологічні нотатки. «Буквар южнорусский». Записи народної творчості / Тарас Шевченко. – К. : Наук. думка, 2003. – С. 20).

¹³⁸ Горленко В. Альбомы и рисунки Шевченка в собрании В. В. Тарновского / В. Горленко // Киевская старина. – 1886. – Февраль. – С. 402–409.

¹³⁹ У тексті друкарська помилка – замість «він» надруковано «ьін».

¹⁴⁰ Горленко В. Альбомы и рисунки Шевченка в собрании В. В. Тарновского / В. Горленко // Киевская старина. – 1886. – Февраль. – С. 404.

¹⁴¹ Горленко В. Иллюстрации Шевченка / В. Г-ко // Киевская старина. – 1888. – Январь-Март. – С. 8–11; Горленко В. Картины, рисунки и офорты Шевченка / В. Г. // Киевская старина. – 1888. – Июнь. – С. 80–85.

¹⁴² Русов А. Коллекция рисунков Т. Г. Шевченка / А. Русов // Киевская старина. – 1894. – Февраль. – С. 182–191.

¹⁴³ У тексті допущено друкарську помилку в другому ініціалі Д. О. Ровинського – «Д. Р. Ровинського». О. Новицький високо цінував праці цього вченого, присвятив йому кілька статей (див.: Новицький А. Памяти Д. А. Ровинского / А. Новицкий // Русское обозрение. – 1895. – № 10. – С. 804–820; Новицький А. Памяти Д. А. Ровинского / А. Новицкий // Русская мысль. – 1906. – № 2. – С. 133–170).

¹⁴⁴ Подробный словарь русских граверов XVI–XIX вв. / сост. Д. А. Ровинский. – СПб. : [Тип. Император. акад. наук], 1895. – С. 753–756.

¹⁴⁵ Там же. – С. 756.

¹⁴⁶ Тут, як і в більшості випадків, О. Новицький доволно цитує автора. Пор. наведену цитату з текстом П. Попова: «Ровинському (II, 1171–1178) відомо 27 офортів Шевченкових. В пізніших спеціальних статтях, що їх присвячено Шевченкові, як граверу, кількість його гравюр збільшується до 30 (Горленко, Дорошенко) та навіть і до 35 (Шероцький)» (див.: Попов П. Матеріали до словника українських граверів / Павло Попов // Труды Українського наукового інституту книгознавства. – К., 1926. – Т. 1 : Українська книга XVI–XVII–XVIII ст. – С. 340. Також див. окремий відбиток розвідки: Попов П. Матеріали до словника українських граверів / Павло Попов. – К., 1926. – С. 126).

¹⁴⁷ Дорошенко Д. Шевченко как живописец и гравер / Д. Дорошенко // Искусство в Южной России. – 1914. – № 1–2. – С. 15.

¹⁴⁸ У статті К. Широцького зазначено, що «всех офортів Шевченка около тридцяти пяти» (див.: Широцький К. Гравюры Т. Шевченка / К. Широцкий // Украинская жизнь. – 1914. – № 2. – С. 52).

¹⁴⁹ У тексті друкарська помилка – замість «К. Афанасьєва» надруковано «К. Афанасьєвв».

¹⁵⁰ П. Попов ґрунтувався на спогадах М. Микешина, який бачив цей офорт. Упорядники Повного зібрання творів Т. Шевченка в десяти томах помістили його до рубрики «Незнайдені твори» (див.: Шевченко Т. Повне зібрання творів. Т. 10. Живопис, графіка. 1857–1861 / Тарас Шевченко. – К. : АН УРСР, 1963. – С. 73).

¹⁵¹ Каталог музею українських древностей В. В. Тарновського. В 2 т. Т. 2 / сост. Б. Д. Гринченко. – Чернігов : Тип. Губерн. земства, 1900. – 367 с.

¹⁵² Про Т. Шевченка та його твори у цьому виданні див.: Подробный словарь русских гравированных портретов / сост. Д. А. Ровинский. – СПб. : [Тип. Император. акад. наук], 1889. – Т. 1 : А–О. – С. 381, 913, 1749, 1828–1829; Т. 2 : П–Ф. – С. 131, 145, 154, 232, 234, 431, 505, 598, 757, 871.

¹⁵³ Тут і далі О. Новицький припустився помилки в ініціалі О. Скворцова. Скворцов Олександр Митрофанович (1884–1948) – російський мистецтвознавець. 1923 року обіймав посаду завідувача відділу живопису XVIII – першої половини XIX ст. Державної Третьяковської галереї, поєднуючи її з посадою заступника директора закладу. 1929 року очолив відділ давньоросійського живопису Державної Третьяковської галереї, але наступного року його усунули з посади. Автор численних досліджень про художників XVIII–XIX ст., зокрема, «Д. Г. Левицкий» (Москва, 1916), «Владимир Лукич Боровиковский» (Москва, Ленинград, 1944), «Федор Яковлевич Алексеев» (Москва, Ленинград, 1945), «Михаил Шибанов» (Москва, Ленинград, 1946), «Григорий Иванович Угрюмов» (Москва, Ленинград, 1947; спільно із З. Зоною), більшість з яких вийшла у світ у серії «Массовая библиотека "Искусство"».

¹⁵⁴ Прахов А. К рисункам Т. Г. Шевченка / Адриан Прахов // Пчела. – 1876. – № 16. – С. 7–8.

¹⁵⁵ Тут О. Новицький довільно переказав міркування А. Прахова, хоча й узяв текст у лапки.

¹⁵⁶ Микешин М. Споминки про Шевченка / Михайло Микешин // Шевченко Т. Г. Кобзарь з додатком споминок про Шевченка Костомарова і Микешина / Т. Г. Шевченко. – У Празі : Nákladem knihkupectví dra Grégra a Ferd. Dattla, 1876. – С. XIII–XXIII (передрук див.: Пчела. – 1876. – № 16. – С. 1–3).

¹⁵⁷ Жизнь и произведения Тараса Шевченка : свод материалов для его биографии / сост. М. К. Чалый. – К. : Тип. Н. К. Милевского, 1882. – С. 277–281.

¹⁵⁸ Там же. – С. 277.

¹⁵⁹ Русов А. Коллекция рисунков Т. Г. Шевченка / А. Русов // Киевская старина. – 1894. – Февраль. – С. 188).

¹⁶⁰ У М. Сумцова – «или».

¹⁶¹ У М. Сумцова – «и».

¹⁶² Сумцов Н. Ф. Из украинской старины / Н. Ф. Сумцов // Труды Харьковской комиссии по устройству XIII археологического съезда в г. Екатеринославе / под ред. Е. К. Редина. – Х. : Тип. «Печ. дело», 1905. – С. 236–237.

¹⁶³ Позаяк і в цьому випадку О. Новицький змінює граматичні форми слів, наведемо цитату в оригіналі: «Він інстинктом чув нову атмосферу, з нервовим якимсь неспокоєм віддавався заняттям в Академії Художеств, чув якесь невдоволенне безпричинне. Але таки вчився, підлягав тим псевдоклясицизмом шабляном учителів. І тепер тільки ми можемо зрозуміти всю небезпеку його положення. Положення, в котрому він мусів кермований особистою вдячністю та любовю до людей, присвою-

вати всякі чужі його натурі догми, окутувати мертвечиною свій свіжий, буйний талант. І він таки присвоїв собі ту мертвечину, коли не як поет, то бодай як маляр» (див.: *Євшан М.* Тарас Шевченко / статті Миколи Євшана. – К. : Життя й мистецтво, 1911. – С. 26).

¹⁶⁴ Широцький К. Скульптури Т. Шевченка / К. Ш-ий // Рада. – 1914. – 28 февр. (13 берез.).

¹⁶⁵ Широцький К. Карикатури Т. Шевченка / К. Ш-ий // Рада. – 1914. – 4 марта (17 берез.).

¹⁶⁶ УТ. Шевченка – «Вешну» (див.: *Шевченко Т.* Повне зібрання творів. У 12 т. Т. 5. Щоденник. Автобіографія. Статті. Археологічні нотатки. «Буквар южнорусский». Записи народної творчості / Тарас Шевченко. – К. : Наук. думка, 2003. – С. 111).

¹⁶⁷ Широцький К. Заняття Т. Шевченка старовиною / Кость Широцький // Рада. – 1911. – 2 марта (15 берез.).

¹⁶⁸ Широцький К. Туреччина в картинах Т. Шевченка / студія Костя Широцького // Збірник пам'яті Тараса Шевченка. – К., 1915. – С. 91–98.

¹⁶⁹ Наприклад, див.: *Зайцев П.* Шевченків лист в справі «Живописної України» // Записки НТШ. – 1914. – Т. 114, кн. 2. – С. 157–158; *Зайцев П.* Новое о Шевченке : к столетию со дня рождения / Павел Зайцев // Русский библиофил. – 1914. – № 1. – С. 3–27; *Зайцев П.* Шевченко-художник в Киеве / Павел Зайцев // Искусство в Южной России. – 1914. – № 1–2. – С. 41–52, *Щурат В.* Варшавський учитель Шевченка (Франц Лямпі) / В. Щурат // Неділя. – 1911. – Чис. 11–12. – С. 11–12; *Щурат В.* 3 життя і творчості Тараса Шевченка / Василь Щурат. – У Львові : накладом автора, 1914. – 68 с.

¹⁷⁰ Макаренко М. З артистичної спадщини Шевченка / М. Макаренко // Шевченківський збірник. – Пг., 1914. – Т. 1. – С. 120–126.

¹⁷¹ Сластьон О. Шевченко у мистецтві / О. Сластьон // Малюнки Т. Шевченка / Видання Общества имени Т. Г. Шевченка для вспомоществования нуждающимся уроженцам Южной России, учащимся в высших учебных заведениях г. С.-Петербурга ; за артист. доглядом В. В. Мате. – Петербург : [Тов. Р. Голике и А. Вильборг], 1911. – Вип. 1. – С. 1–14.

¹⁷² Усі наведені цитати мають незначні відмінності від оригінального тексту О. Сластьона: «він був майстер свого часу і стояв на рівні тодішньої техніки малярства», «по своїм переконанням, він був новатор-теоретик, але практично більшість його цілком реальних сюжетів всеж-таки мають на собі виразну академічну печать», «перший своїми малярськими творами показав, що Україна мала свою історію і що сюжети її варті того, щоб на них зупинитись художникам», «Шевченко був історико-жанрист чистої води» (див.: *Сластьон О.* Шевченко у мистецтві / О. Сластьон // Малюнки Т. Шевченка... – С. 13–14).

¹⁷³ Новицький О. Шевченко як маляр / Ол. Новицький. – Львів ; М. : НТШ, 1914. – С. 89.

¹⁷⁴ Антонович Д. Естетичні погляди Шевченка / Д. Антонович // Літературно-науковий вісник. – 1914. – Т. 65, кн. 2. – С. 261.



Олекса Новицький у кабінеті вдома. 1930. Світлина з ІР НБУВ



Олекса Новицький у Кабінеті мистецтв ВУАН. 1930. Світлина з ІР НБУВ

1
Всеукраїнська Академія Наук.

Моцно друковано. Відповідальний
редактор творів М. Мевлена.

ТВОРИ
Тараса Шевченка
Ахмед Дмитро
Богалин.

12 XI 1930 р. Харків.

т. VII.

МАЛЯРСЬКІ ТВОРИ ШЕВЧЕНКА

Склав академік О. П. НОВИЦЬКИЙ

Об'єднане державне
Державне Видавництво України.

¹⁷⁵Скворцов А. М. Жизнь художника Тараса Шевченко / А. М. Скворцов. – М. : Изд-во АХР, 1929. – С. 3.

¹⁷⁶У цитованому тексті О. Скворцова – «делаёт офорты с его “Притчи о виноградарях”, “Автопортрета”, “Лазаря” и др.» (див.: Скворцов А. М. Жизнь художника Тараса Шевченко. – С. 92).

¹⁷⁷Шевченкові офорти «Автопортрет Рембрандта з шаблею», «Лазар Клап», «Поляк з шаблею та палицею», про які писав ще Д. Ровинський (див.: Подробный словарь русских гравёров XVI–XIX вв. / сост. Д. А. Ровинский. – СПб. : [Тип. Император. Акад. наук], 1895. – С. 756), зберігаються в Державному музеї образотворчих мистецтв ім. О. Пушкіна (Москва).

¹⁷⁸У цитованому тексті О. Скворцова – «душевные муки перед академической оценкой программы»

(див.: Скворцов А. М. Жизнь художника Тараса Шевченко. – С. 33).

¹⁷⁹Там же. – С. 75.

¹⁸⁰Тут, як і в переважній більшості випадків, О. Новицький довільно цитує К. Сліпка-Москальціва, у якого сказано: «[...] творчість художника – академіста Т.Шевченка, який по суті стає основоположником нового українського мистецького руху і являє собою найактивнішу постать на першому етапі розвитку нового українського мистецтва» (див.: Сліпка-Москальців К. Тарас Шевченко як художник / К.Сліпка-Москальців // Червоний шлях. – 1930. – № 3. – С. 176).

¹⁸¹У тексті помилково зазначено 1911 рік.

¹⁸²У тексті друкарська помилка в другому ініціалі Б. Д. Грінченка – «Б. О. Грінченко».

РЕЗЮМЕ / SUMMARY

1923 року Комісія для видавання пам'яток новітнього українського письменства Всеукраїнської академії наук (голова – С. Єфремов) уклала угоду з Державним видавництвом України на видання Повного зібрання творів Тараса Шевченка у восьмидесяти томах. Одним із перших планувалося видати сьомий (згодом він став восьмим) том, присвячений пластичному доробку митця, підготовкою якого опікувався академік О. Новицький. Проте робота над ним розтяглася на десять років, що було зумовлено не лише складністю поставленого завдання – репродукувати всі виявлені Шевченкові твори, подати коментарі до всіх збережених чи відомих лише за згадками творів, але й тогочасними соціально-політичними реаліями. Основну частину матеріалів здали до видавництва 1927 року, але після арешту С. Єфремова – у зв'язку з інспірованим владою процесом Спілки визволення України – робота над томом загальмувалася. Лише наприкінці 1932 року київське представництво видавництва «Література та мистецтво» в основному завершило друк ілюстративної частини, коментарів і покажчиків, які упорядкував О. Новицький. Водночас вступна розвідка дослідника була відхилена як «буржуазно-націоналістична писанина». Упродовж 1932–1933 років Ф. Ернст написав нову вступну розвідку про Шевченка-художника, та її також не надрукували, позаяк восени 1933 року автора арештували. 1934 року віддруковані матеріали восьмого тому було знищено, у результаті чого донині збереглися лічені примірники праці.

Наведені у статті архівні джерела, насамперед рецензії академіка Д. Багалія, а також І. Врони та Є. Шабліовського, наочно демонструють етапи й механізми ідеологізації та соціологізації українського шевченкознавства. У додатку опубліковано вступну частину розвідки О. Новицького «Малярські твори Шевченка», що мала відкривати восьмий том.

Ключові слова: пластична спадщина Т. Шевченка, Повне зібрання творів, восьмий том, віддруковані матеріали.

In 1923, Commission for publishing works of modern Ukrainian literature of the All-Ukrainian Academy of Sciences (head – S. Yefremov) signed an agreement with the Ukrainian State Publishing House for publishing the Complete works of T. Shevchenko covering from eight to ten volumes. It was planned to begin with the seventh volume (which later became eighth) devoted to the Shevchenko's artistic heritage; the preparation of the issue was supervised by academician O. Novytskyi. However, work on it has stretched for ten years, which was due not only to the complexity of the task (to reproduce all found Shevchenko's works, submit comments to all preserved or mentioned only in passing), but also to the socio-political realities of

this time. The main part of the materials passed to the publisher in 1927. But the work on the volume was slowed down after the arrest of S. Yefremov connected with the authority inspired process of the Union for Ukraine's Liberation. Only in late 1932, Kiev branch of the publishing house «Literature and Art» basically completed the printing of illustrations, comments and indexes which were put in good order by O. Novytskyi. At the same time the scholar's preface was rejected as «bourgeois-nationalist writings». During 1932–1933 F. Ernst wrote a new introduction about Shevchenko as an artist, but it was not published as well, since the author was arrested in the autumn of 1933. In 1934 printed materials of the eighth volume were liquidated. As a result only a few copies of this work have been kept up to this time.

Presented in the article archival sources, especially reviews made by academician D. Bahalii, I. Vrona and Y. Shabliovskiy give a visible demonstration of the stages and mechanisms of ideological and sociological impact on the Ukrainian Shevchenkological studies. At the article's addendum there is a publication of the introductory part of exploration «Shevchenko's paintings» by O. Novytskyi which should open the eighth volume.

Keywords: Shevchenko's art heritage, Complete works of Taras Shevchenko, the eighth volume, printed materials.

В 1923 году Комиссия для издания памятников новейшей украинской словесности Всеукраинской академии наук (глава – С. Ефремов) заключила соглашение с Государственным издательством Украины на издание Полного собрания произведений Т. Шевченка в восьми-десяти томах. Одним из первых планировалось издать седьмой (позднее он стал восьмым) том, посвященный пластическому наследию мастера, подготовкой которого занимался академик А. Новицкий. Однако работа над ним растянулась на десять лет, что было обусловлено не только сложностью поставленного задания – репродуцировать все выявленные произведения Шевченка, подать комментарии ко всем сохранившимся или известным лишь по упоминаниям произведениям, но и тогдашними социально-политическими реалиями. Основную часть материалов сдали в издательство в 1927 году, но после ареста С. Ефремова – в связи с инспирированным властью процессом Союза освобождения Украины – работа над томом приостановилась. Только в конце 1932 года киевское представительство издательства «Литература и искусство» в основном закончило печать иллюстративной части, комментариев и указателей, которые составил А. Новицкий. Одновременно вступительная статья исследователя была отклонена как «буржуазно-националистическая писанина». На протяжении 1932–1933 годов Ф. Эрнст написал новую вступительную статью о Шевченко-художнике, но ее также не напечатали, поскольку осенью 1933 года автора арестовали. В 1934 году отпечатанные материалы восьмого тома уничтожили, вследствие чего до настоящего времени сохранились считанные экземпляры этой работы.

Приведенные в статье архивные источники, в первую очередь рецензии академика Д. Багалия, а также И. Вроны и Е. Шаблювского, наглядно демонстрируют этапы и механизмы идеологизации и социологизации украинского шевченковедения. В приложении опубликована вступительная часть исследования А. Новицкого «Живописные произведения Шевченка», которое должно было открывать восьмой том.

Ключевые слова: пластичное наследие Т. Шевченка, Полное собрание сочинений, восьмой том, отпечатанные материалы.

УДК 069.2:7(1-194)

НЕОПУБЛІКОВАНА ШЕВЧЕНКОЗНАВЧА СТУДІЯ ДМИТРА АНТОНОВИЧА

Сергій Білокінь

Публікація джерелознавчої статті Д. Антоновича про автопортрет Т. Шевченка 1845 року.

Ключові слова: Дмитро Антонович, Тарас Шевченко, шевченкознавство, автопортрет, еміграція, рисунок.

There is a publication of D. Antonovych's source study article about the 1845 T. Shevchenko self-portrait.

Keywords: Dmytro Antonovych, Taras Shevchenko, Shevchenko studies, self-portrait, emigration, drawing.

Перша моя поїздка до Америки (1990) відрізнялась від усіх пізніших. На той час я вже мав сильні враження від публікацій, яких не міг читати раніше (хоча інтерес до всього «такого» мав завжди), і Олександр Оглоблин після тривалої розмови в його хаті сказав Орестові Субтельному, який привіз мене до нього: «Він знає більше, ніж мав би знати [в його умовах]». Але залізна заслона впала ще не цілком. За зливою книжок і статей, які всіх тоді полонили, відчувались певні неясності. Захопившись тією чи іншою публікацією, не відчував за нею авторської, ба просто людської реальності, не уявляючи за нею навіть мінімального життєпису, не відаючи, хто був той чи інший автор, мав він 20 років чи 80. Запрошений уперше на якусь акцію до Наукового товариства імені Шевченка у Нью-Йорку, я зустрів на другому поверсі багато людей. Серед них одне обличчя було мені вже добре відоме з публікацій. Побачив людину, яка разуче нагадувала видатного мистецтвознавця й театрознавця міжвоєнної хвилі української еміграції Дмитра Володимировича Антоновича. Як з'ясувалося згодом, це був його син Марко Дмитрович, нині покійний вже президент Української Вільної Академії Наук у США, брат Михайла Дмитровича й Марини Дмитрівни¹. Так я вперше знайомився з еміграцією. Дуже несистематично, якось хапливо. Того разу записав на магні-

тофон розмову з владикою Мстиславом (ще митрополитом) перед його першою поїздкою до Києва, записав голос Ол. Оглоблина, М. Антоновича.

За кілька місяців від нашого першого знайомства опинився в Марка Дмитровича у Монреалі. Під час цієї зустрічі похвалився, що в Мюнхені магістр Володимир Ленік дав мені в Українському вільному університеті (УВУ) комплект «Українського історика», щоправда дещо не повний. Майже всі числа я легко підібрав до цілості, не щастило тільки з першими двома. Пан Марко вислухав мене, пішов до своєї кімнати, виніс і вручив мені ті два випуски журналу, що їх бракувало. Книжка за книжкою він показав мені свою бібліотеку. Число за числом із захопленням переглядав у нього празький «Студентський вісник», де під псевдонімом «М. Асканич» він друкував свої вірші². Тоді вибрав у нього для копіювання на зіраксі, крім іншого, невеличкий рукопис його батька Дмитра Володимировича, у якому були викладені міркування автора про один із ранніх автопортретів Тараса Шевченка (1845).

Після смерті Михайла Борецького Антоновича обрали на Президента Української Вільної Академії Наук у США. Тут вирішальну роль відіграла думка Оксани Міяковської-Радиш. 28 січня 2005 року помер і Антонович. Щойно з'явившись, що-

року відходили інші еміграційні знайомі. Тепер настав час щось публікувати.

Дмитро Володимирович Антонович (Antonowytch) (псевдоніми й криптоніми: Муха, Войнаровський, Северин Войнилович, Подорожний, Шельменко, Д. А., С. В.); 2 / 14 листопада 1877, Київ – 12 жовтня 1945, Прага) був типовою для його покоління і великих заслуг перед Україною людиною. Він увійшов в історію як видатний учений-енциклопедист, театро- і мистецтвознавець, громадсько-політичний діяч. Проте його особистості присвячено поки що одним-одне видання, та й те вишло не в Україні, а 1967 року на еміграції, у Вінніпезі³. Давно на часі розпочати систематичне вивчення життя й діяльності цього видатного українця, підготувати про нього ґрунтовну монографію і видати корпус його наукового доробку.

Дмитро Антонович народився в сім'ї Володимира Боніфатійовича Антоновича, одного з чільних старогромадівців, професора Університету Св. Володимира, фундатора історичної школи, що покрила своїми студіями всю територію Наддніпрянщини. Як згадував Марко Дмитрович, із гімназійних часів батько брав участь в українському громадському житті, увійшов до гуртка молоді, що гуртувався при О. Кониському в Києві), був ініціатором і співзасновником першого українського студентського товариства на Наддніпрянщині (навесні 1897 року в Харкові). Разом з М. Русовим, Л. Мацієвичем, Ю. Коллардом та іншими 29 січня 1900 року заснував у Харкові першу українську політичну партію на східних українських землях (Революційна українська партія). Після її розколу (1905) став одним із лідерів УСДРП. Видав кілька політичних брошур соціалістичного спрямування – «Власна земля» (К., 1902), «Страйк чи бойкот» («після В. Будзиновського»; К., 1902), «Доля працюючого люду» (Чернівці, 1903)⁴. Дмитро Антонович редагував журнали «Гасло» (Чернівці, 1902-03), «Селянин» (Чернівці, 1903), «Праця» (усі три – місячники РУП; Львів, 1904-05) та газету «Воля» (Харків, 1905).

Вищу освіту здобував він в Університеті Св. Володимира та Харківському універси-

теті (не закінчив). 1906 року виїхав за кордон. Вивчав історію італійського мистецтва та його зв'язки з Україною. З 1912 року викладав історію костюму й стилів у драматичній школі М. Лисенка.

У період першої світової війни Антонович став уповноваженим Всеросійського земського союзу. Один з організаторів Центральної Ради, перешкодив задумові формувати ЦР на основі Товариства українських поступовців (ТУП). 7 березня 1917 року був обраний заступником голови. У жовтні 1917 року за дорученням Центральної Ради вів переговори з командуванням Чорноморського флоту про українізацію флоту. У грудні призначений на емісара до Одеси. З 21 листопада 1917 року став генеральним секретарем (міністром) морських справ.

У січні 1918 бачимо його на посаді міністра морських справ в уряді В. Голубовича. 15 березня від Центральної Ради був делегований до Київської губернської ради об'єднаних громадських організацій. Редагував орган Української соціал-демократичної партії (УСДП) «Воля» (К., 1917). Наприкінці 1917 року став товаришем голови Київської міської думи. У липні 1918 року призначений на генерального консула Української Держави в Швеції. Член делегації Українського національного союзу на переговорах з країнами Антанти у Яссах (17–23 листопаду 1918). За Директорії був дипломатичним представником УНР у Римі.

Він став одним з фундаторів Української державної Академії мистецтв, яку заснувала Центральна Рада (1917)⁵. У 1917–1919 роках був членом (разом з Л. Курбасом, І. Мар'яненком, В. Кричевським, М. Вороним, М. Бурачком, Л. Старицькою-Черняхівською) Комітету Українського національного театру, з ініціативи якого в Києві відкрилися Національний зразковий театр (1917–1918), Державний драматичний театр (1918), Державний народний театр (1918–1922), залізничні театри (1918–1919).

З 1919 року вийшов на еміграцію. Тут він став одним із фундаторів Українського вільного університету у Відні та Празі, куди переїхав улітку 1921. Три каденції – 1928–1930,

1937–1938 очолював цей заклад як ректор. Усі 20 років його існування в Празі читав, будучи професором, обов'язкові курси та провадив семінари з мистецтва. Заініціював і заснував разом з іншими діячами Студію Пластичного Мистецтва, Історично-філологічне товариство. Також організував Український технічно-господарчий інститут у Подебрадах. Був незмінним керівником Українського історично-філологічного Товариства. Чимало зусиль протягом багатьох років він витратив як засновник (1925) і директор Музею визвольної боротьби України в Празі (де працював аж до смерті), організувавши тут театральний та шевченківський відділи. Крім того, Дмитро Антонович став одним із засновників Українського товариства прихильників книги у Празі (1927).

Треба сказати, що ім'я Д. Антоновича (після його смерті) надано Музею-архіву Української вільної Академії наук у США⁶. Його екслібрис виконав М. Бутович.

Свій професійний науковий інтерес Д. Антонович поділяв між образотворчим мистецтвом, театром і архітектурою. Дослідчу роботу він розпочав у середині 1910-х років із серії статей про творчість Т. Шевченка. Написав також статті про М. Бурачека, М. Ге, М. Паращука, репортажі про мистецькі виставки в Києві й Полтаві (у журналах «Киевская старина», «Сяйво», Літературно-науковий вісник (далі – ЛНВ. – С. Б.), «Дзвін», «Промінь», газетах «Рада», «Театральні вісті», «Робітничка газета»; всі – у Києві). Одночасно виступав як театральний критик.

Будучи вже на еміграції, Дмитро Антонович уклав один із перших курсів історії українського мистецтва від найдавніших часів до ХХ ст.: «Скорочений курс історії українського мистецтва» (Прага, 1923)⁷. У Подебрадах став одним з авторів і редактором збірника лекцій для студентів «Українська культура», що витримав кілька видань (Подебради, 1934, 1940; Регенсбург-Берхтесгаден, 1947; Мюнхен, 1988; К., 1993, в опрацюванні Василя Ульяновського).

У цей період учений створив цикл статей з історії української архітектури. Заснувавши спільно з Є. Вировим⁸ видавництво «Молода Україна», видав низ-

ку популярних біографій українських малярів⁹ – Олександра Мурашка (1925), Дмитра Безперчого, Тимка Бойчука, Яна Станіславського (1926) та Василя Лепикаша (1932). Під час війни написав монографію, що з огляду на кон'юнктуру дістала назву «Antonowysch Dm. Deutsche Einflüsse auf die ukrainische Kunst (Німецькі впливи на українське мистецтво)» (Leipzig, 1942; рец.: *Щербаківський Вадим* // Краківські вісті. – 1943. – 14–15 лютого. – Ч. 30).

Дмитро Антонович вивіз із собою на еміграцію матеріали, за якими 24 листопада – 31 грудня 1920 року написав у Відні ще одну монографію – «Триста років українського театру, 1619–1919» (Прага, 1925). У статтях і дослідженнях з українського драматичного мистецтва подав відомості про театральне життя України передреволюційного десятиріччя та перших років революції. Там само, у Відні, 1921 року Антонович написав спогади (бл. 7 арк.). Уривок з них (вступ і два розділи першої частини) опубліковано за автографом з архіву Андрія Жука¹⁰. Доля рукопису публікаторові цього уривка Володимирові Дорошенку була невідома. Жук зкопіював тільки зміст цих спогадів¹¹.

Особливе місце в науковому доробку Дмитра Володимировича повсякчас посідала тема Шевченкової художньої творчості. Властиво нею він розпочав, як зазначалося попереду, свої дослідчі студії і нею закінчував. Уперше в науці поставив питання про естетичне виховання Тараса Шевченка (праця вийшла двічі з різними назвами: Дзвін. – 1914. – № 2. – С. 151–158; ЛНВ. – 1914. – № 2. – С. 258–265). Звернув увагу на паралельність образного мислення Шевченка у малярстві й поезії («Катерина» // Сяйво. – 1914. – № 2. – С. 54–56). Прокоментував 24 шевченківських начерки і малюнки (Дзвін. – 1914. – № 2. – С. 184–186; Сяйво. – 1914. – № 2. – С. 68–70). Прорецензував ілюстрації до «Кобзаря» у виданнях В. Яковенка, «Часу» та «Благотворительного общества издания общепольных и дешевых книг» (Сяйво. – 1914. – № 2. – С. 66–67). Брав участь у дискусіях з приводу спорудження пам'ятника Т. Шевченкові в Києві, окремо виступив з приводу четвертого іменного конкурсу (Сяйво. – 1914. – № 2. – С. 62–

64). Прорецензував другий випуск альбома шевченківських малюнків, що побачив світ за доглядом В. Мате (1914). У згаданому вже «Скороченому курсі історії українського мистецтва» (Прага, 1923), розглянув доробок Шевченка як вияв класицистичного стилю в малярстві. Ствердив, що Шевченкові живописні твори були не ілюстраціями, а доповненнями до його творів поетичних. Простежуючи витoki його творчості, Антонович виявив джерела її динаміки, що впливала з різних, інколи ледве не несумісних ідей. За його спостереженнями, на словах Шевченко начебто не любив пейзажу і без людських постатей вважав пейзаж мертвим, але насправді саме його пейзажі повні життя й поетичного натхнення. Попри те, що він захоплювався академістом К. Брюлловим і був не просто його учнем, а й пристрасним шанувальником, у власному малярстві зробив поворот до романтизму. Своїми яскравими акварелями Шевченко документував старе українське будівництво часів Гетьманщини, особливо дерев'яні церкви, які на словах ніби зневажав. Виводячи як соціаліст мистецтво з економічного базису, Антонович убачав Шевченків трагізм у тому, що його поетичні твори доходили свого найбільшого напруження в боротьбі проти кріпацтва, а як маляр він ніби базувався на мистецтві тієї доби.

Свої погляди на мистецьку спадщину Т. Шевченка Дмитро Володимирович виклав у ряді інших шевченкознавчих статей та фундаментальній синтетичній монографії «Шевченко маляр», що увійшла до 12 тому повної збірки творів Кобзаря (так зв. Варшавське видання), яке вийшло за редакцією П. Зайцева¹², номінально – Ол. Лотоцького (Варшава; Львів, 1937). Щоправда, завершити цей проект перешкодив прихід большевиків. Не вийшли томи: 1-й (Передмова від видавництва; Зайцев П. Літературна біографія Т. Г. Шевченка¹³), 5-й (Поезії 1857–1861 рр.), 13-й (Зайцев П. Т. Шевченко в його польських взаєминах). По війні, у 1959–1963 роках еміграційний видавець Микола Денисюк здійснив поширене друге видання спадщини Шевченка у 14 томах. Монографія Дм. Антоновича увійшла до 11-го тому цього видання.

Наприкінці війни для свого зятя-мовознавця Ярослава Рудницького, який підготував «Чигиринський Кобзар і Гайдамаки» (Грефенгайнхен, 1945), вчений написав «Завваги» про автопортрет Шевченка 1845 року. Цю, чи не останню свою статтю, Д. Антонович присвятив Шевченковому автопортретові¹⁴, виконаному у Василя Тарновського-сина у Потоках на Канівщині наприкінці 1845 року. Тут 28 серпня Шевченко разом зі своєю «кумою» Надією Тарновською (?–1891) похрестив дочку Наталію у місцевого диякона Марка Гов'ядовського¹⁵. У ті дні він змалював і кофору в Потоках.

Свої «Завваги» Д. Антонович написав невдовзі після видруку монографії «Шевченко маляр» у варшавському виданні Шевченкових творів. Він розкритикував (причому аж занадто гостро, кілька разів наголосивши навіть на фальшуванні) те, що йому в зайцевському виданні не сподобалось.

Видання Рудницького фактично не було зреалізовано. Побачили світ лише чотири примірники книжки (з них збереглося 2) із дещо скороченим, у порівнянні з оригіналом, текстом. Попри те, що фактично видання у світ не вийшло, його зафіксував у своєму бібліографічному корпусі винятково скрупульозний бібліограф Володимир Дорошенко¹⁶, додавши таке пояснення: «Друковано в Празі. Збереглося всього чотири примірники, бо цілий наклад згорів під час бомбардування американцями видавництва». Докладніше розповів про нього Ярослав Рудницький¹⁷. На зірці з примірника цього раритету, що належав його батькові, Марко Дмитрович 12 травня 1990 року зробив для мене дещо інший коментар. Якщо Дорошенко говорить про бомбардування, Антонович-молодший нарікав на брак паперу: «У 1944 р. [насправді 1945 року. – С. Б.] Я. Рудницький підготовляв у Grafenheinen-і перевидання Т. Шевченка «Чигиринський Кобзар і Гайдамаки». Німці не дали паперу і було видруковано лише 4 примірники верстки: 1) у Едмонтоні (збірка Тонсет-а [?]), 2) у автора. Там друкована ця стаття. Два інші прим[ірники] пропали».

До 100-річчя від дня народження свого батька Марко Антонович 1977 року запропонував батькову статтю Петрові Мегику для публікації у його філадельфійському журналі «Нотатки з мистецтва». Дещо переборщивши значення всієї проблеми й явно загостривши її характер, він твердив у супровідній статті, яку мав підписати від себе Мегик: «Редактор знищеного видання «Чигиринського Кобзаря» Я. Рудницький значно злагіднив тон статті Д. Антоновича і скоротив її. Сама стаття Д. Антоновича є відгомном на деякі закулісні справи варшавського видання. Вона гостра, дискусійна і добре характеризує темперамент Д. Антоновича, який навіть у похилому ві-

ці вмів бути палким опонентом і яскравим дискусіантом». Очевидно, з огляду на загальний тон запропонованого матеріалу, Мегик його не підписав і не надрукував. Тож лише нині, по тридцяти чотирьох роках від останньої спроби видання, маємо нагоду запропонувати названу статтю Д. Антоновича ширшому колу зацікавлених читачів.

Рукописний текст її подається без змін, зі збереженням авторського правопису і стилістики. Окремі уточнення подані у квадратних дужках. Слід також зауважити, що оригінал не має заголовку.

У кінці рукопису поданий короткий план статті.

[ЗАВВАГИ ДО АВТОПОРТРЕТУ ТАРАСА ШЕВЧЕНКА В 1845 Р.]

Дмитро Антонович

Автопортрет Т. Шевченка, уміщений на початку цієї книжки і зроблений автором в часі найблищому до другого видання «Кобзаря», має всі дані, щоб уважатися за найкращий автопортрет Шевченка: це єдиний портрет, що зберігся від часу другого перебування Шевченка на Україні аж до арештування у 1847 р. Всі автопортрети, виконані раніш (до 1843 р. включно) мають ще риси надто молодого юнацтва, майже дитинства. На них Шевченко зображений як молодий студент, напівпідліток. Ці автопортрети часто не позбавлені романтичного позування (як напр. на олійному автопортреті, зробленому у Петербурзі, Шевченко представив себе побайронівськи з одкритою шиєю й плащем, романтично перекинутим з одного плеча на другий бік). І тільки наш автопортрет вперше подає образ Шевченка вже не дитини, а зформованого мужа, що, осяяний печаттю генія, вступає на шлях самостійного життя. Разом з тим це був період, що, здавалося, одкривав шлях до щасливого життя. Геній його був уже загально признаний, він стояв біля улюбленої праці, мешкав у Києві і подорожував по Україні. Скрізь мав приятелів, а у Києві і ближчих однодумців, що Шевченка

широко любили і схилялися перед його генієм. Продуктивність Шевченка в той час і в поезії, і в малярстві доходила до свого зеніту. І все те віддано на нашому автопортреті. Шевченко тут себе представляє молодим мужем, що починає життєвий шлях, але ніяких рис дитинства вже у нього не видно. Ясне, відкрите обличчя з високим чолом, широко відчиненими очима, м'яко обрамлене пушистою борідкою, швидше широке, ніж видовжене, променіє сяйвом Аполлона. При тому ніякого позування, все просто й безпретенційно. Може, трохи задумливості, ніби завдивляння в глиб життя, але в кожному разі безжурність і передовсім осяяність.

Коли порівняти відомий нам черговий щодо часу слідуючий автопортрет Шевченка, виконаний вже на засланні, починає серію портретів генія, на якого навалився гніт нелюдської кари, і з того часу починаючи автопортрети Шевченка носять печать трагічної долі, іноді доходячи вияву жахливої розпуки. Отже, наш автопортрет життєрадісний, автопортрет генія в повному розцвіті своєї творчості і не притьмарений царськими скорпіонами, лишився тільки оден, і цей автопортрет подано на початку цього видання.

На жаль, цей автопортрет між усіма портретами Шевченка найменше відомий і найменше популярний. Це сталося тому, що його Шевченко виконав французьким олівцем і очевидно не зафіксував, або слабкий фіксаж з часом стратився. В кожному разі чиясь злочинно недбала рука проїхала по портрету і розмазала олівець від нижнього правого кутка обличчя через уста, ніс, до лівого ока. В висліді автопортрет було зіпсовано, і в такому вигляді він переховувався в Музею В. В. Тарновського, і відношення до нього з боку суспільства усталилося як до речі безнадійно зіпсованої. Правда, в такому вигляді цей автопортрет був опублікований в «Київській Старині» (1892, II [Февраль]), й на тій репродукції пильне і залюблене в Шевченкові око вже могло би крізь замазаність і зіпсутість рисунку побачити риси розквітлого генія. Але і цього не сталося, і автопортрет нічого не зискав на своїй популярності. Такою забутою пам'яткою цей автопортрет лишився на протязі 90 років, поки його не опублікувало варшавське повне видання творів Тараса Шевченка на початку сьогомі. З цього часу і з цієї злощасної репродукції багато, особливо періодичних видань, стало передруковувати цей автопортрет. Це можна сказати нещастя автопортрету не менше, ніж саме зіпсування його.

Діло в тім, що варшавська редакція творів Тараса Шевченка з якимсь виїмковим цинізмом [sic] ставилася до рисунків поета і уважала себе в праві і покликаною підчищати, підправляти і фальсифікувати рисунки Шевченка по своєму бажанню. Редакція зовсім з цим не крилася, а навіть пишалася тим, що тримала молодого і небезталанного майстра, який мав своїм завданням на всі лади фальсифікувати Шевченкові рисунки. І цей фальсифікатор навіть не соромився свого ганебного ремесла. Мабуть, *sancta simplicitas* [свята простота] редакційної колегії, що в більшості складалась з порядних і поважаних людей, так і не зрозуміла, яку в основі не сумлінну, навіть, можна сказати, «нечесну» роботу виконувала, підчищаючи і фальсифікуючи рисунки Шевченка.

В Музеї Визвольної Боротьби України у Празі у відділі Шевченкіана зберігаються цікаві листи з цього приводу, писані голо-

вою редакційної колегії до автора монографії XII тому. Автор прохав в тексті монографії подати портрет пані Гребінки, незадовго перед тим винайдений і опублікований С. Таранушенком. Редакційна комісія на це [не] погодилася, і голова комісії, повідомляючи про це автора, межі іншим додає, що цей портрет, раніше ніж робити з нього кліше, буде даний рисувальникові, щоб його підчистити. Автор, розуміється, прийшов у жах від такої перспективи і запропонував, може, навіть надто різко проти такої варварської маніпуляції, висловившись, що хай тому рисувальникові рука всохне, коли він наважиться підчищати працю Шевченка. До цього протесту автора редакційна колегія поставилася як до «капризу» і відповідь дала досить роздратовану: Коли Вам, мовляв, подобається большевицька макулатура, то хай буде по- Вашому, дало портрет не поправленим. Далі редакційна колегія дала в друк книжку, порушивши умову з автором і не показавши йому повної коректури з ілюстраціями і коли вже автор побачив видруковану книжку, то в ілюстративному матеріалі констатував жажливі річи як в самих ілюстраціях, так і в підписах, які редакційна колегія довільно позмінювала. В тому числі і портрет пані Гребінки на стор. 68 подано наперекір листовній обіцянці у вигляді підчищеному і заглаженому. М'який, ніжний портрет, виконаний Шевченком із властивим йому розумінням жіночого *tenue* [вбрання] і тонкого *odeur de femme* [жіночого аромату], перейнятий шармом свіцької дами, після підчистки виглядає різко і жорстко, ніби вирізаний із бляхи. Таких підчисток і фальсифікувань є більше.

Ще гірше вийшло у варшавському виданні з нашим автопортретом. Бажаючи дати репродукцію з нього при сьомому томі повного видання творів Т. Шевченка, редакція дала точну репродукцію з зіпсованого оригіналу своєму рисувальникові для підчистки – щоб знищити сліди чорної мазанини, що зіпсувала в[е]сь автопортрет. Але чорнот на ньому оказалось так багато, що підчищати їх була б марна праця. Одже, не довго думаючи, варшавська редакційна колегія знайшла такий вихід. Їхній

варшавський рисувальник замість підчистки просто відрисував копію з цього автопортрету. Удалася йому ця копія дуже зле. Розуміється, копіювати витончений і вишуканий рисунок Шевченка не під силу навіть порядному сучасному рисувальникові, яким являється варшавський фальсифікатор. Але зрештою нікому не заборонено копіювати, що він хоче і як він уміє. Коли б у варшавським виданню було зазначено, що це копія з Шевченкового автопортрету, то все було б у порядку. Але варшавська редакція дала підпис, що це «автопортрет олівцем». Як називається таке редагування?

Наслідки його не забарилися виявитися. Редакції газет підхопили невідомий досі «автопортрет», почали його відрепродувати, і лиха копія з Шевченка пішла ширитися, як Шевченків оригінал, демонструючи, який недоладний рисувальник і портретист був із Шевченка. Чи такого наслідку бажала варшавська редакція?

З огляду на цю сумну історію, особливо потрібно поширити цей автопортрет в знімках з оригіналу. Чорноти на обличчю, які при кожній репродукції обов'язково зостануться, вражають дуже неміло; але на це немає ради, бо все-таки автопортрет зіпсовано. Але око чоловіка, перейнятого пошаною і любов'ю до Шевченкового генія, під цими чорнотами розгледить надзвичайно, удосконалено витончений, вибагливо вишуканий рисунок Шевченка і риси його обличчя в найкращу добу його життя; відчує тонкий чар обличчя рідного генія в цім часі, обличчя, що аж осліплює – променіє, як обличчя юного бога, багатогранністю геніяльних здібностей, якими так щедро наділила Шевченка рідна, кохана Батьківщина – Україна¹⁸.

Об'єктивні вартости автопортрета і його виконання. Сумна доля автопортрету [sic] – не популярність – фальсифікат. Практика фальшування рисунків Шевченка у варшавським виданні.

Проф. Д. Антонович.

¹Такого роду враження можна продовжувати. У селищі Сільвер Спрінг біля Вашингтона після служби, «на парафіяльній салі» неподалік, за кілька столів від мене, серед десятків нових обличчя зауважив зненацька одне, знайоме мені зі світлин.

Не витримавши, підійшов. Справді, це був літературознавець, советолог Григорій Костюк. Навпаки, опинившись у Мюнхені на радіо «Свобода», я зауважив у студії пані, що читала перед мікрофоном якийсь скрипт чудово відомим мені голосом. Але її обличчя я побачив уперше. Це була письменниця Емма Андіївська, дружина Івана Максимовича Кошелівця.

²Пор.: П'ядик Ю. Українська поезія кінця XIX – середини XX ст.: Бібліографія; Антологія / Упорядники-редактори: І. Г. П'ядик-Халаявка, Н. Г. Дашкіна – К.: К.І.С., 2010. – Т. I: А–В. – С. 193–194.

³Міяковський В. Дмитро Антонович. – Вінніпег: УВАН, 1967. – 48 с. – (Серія: Українські вчені. Ч. 14).

⁴Випущена без підпису книжечка «Дядько Дмитро» (Львів, 1900), довго перебувала у прелімінарній експозиції Музею книги й друкарства на території Києво-Печерської лаври. Передреволюційний період треба було представити чимось «лівим», а до «Дядька Дмитра» ні за що було причепитись.

⁵Блокінь С. Початки Української державної Академії мистецтв // Студії мистецтвознавчі. – 2007. – Чис. 1 (17). – С. 159–190. – 16 табл.

⁶Волошина О., Іванівська Т., Міяковський В. Музей-Архів ім. Дмитра Антоновича в роках 1966–1968 // Вісті УВАН. – Нью-Йорк, 1970. – Ч. 1. – С. 50–51.

⁷Частковий передрук праці підготував до друку Василь Пуцко (див.: Образотворче мистецтво. – 1993. – Ч. 1. – С. 44–47).

⁸Бишкевич Р. Євген Вировий // Бишкевич Р. Начерк історії української філателії: Класичний період. – Л.: Афіша, 2004. – С. 149–156.

⁹Наріжний С. П. Українська еміграція. Культурна праця української еміграції між двома світовими війнами. – Прага, 1942. – Ч. I: Культурна праця української еміграції між двома світовими війнами. – 372, [2], ССХХІІ, [2] с.; К.: Вид-во ім. О. Теліги, 1999. – Ч. II: Культурна праця української еміграції, 1919–1939 / матеріали, зібрані С. Наріжним до частини другої; упорядники: Л. Яковлева (керівник), Г. Михайліченко, А. Огінська. – 272 с.

¹⁰Антонович Дм. Спогади / передм. В. Дорошенка // Нові дні. – Торонто, 1955. – Грудень. – Ч. 71. – С. 12–18; 1956. – Січень. – Ч. 72. – С. 10–12.

¹¹«Вступ. I. Перша половина 80-х років: Громада. Окремі громадяни. «Словар». «Київська Старина». «Зоря». Книгарня. Театр. Аматори. Адміністративні репресії. Університет. Студенти. Вищі жіночі курси. Курсистки. Школа – захоронка для робітничих дітей. Студентські розрухи (С. 1–57).

II. Друга половина 80-х років: Погром «Громади». Ідейні розходження в «Громаді». Сварки. Зближення до Галичини. Життя молоді. Приїжджі громадяни. Зміни в «Київській Старині». Гімназія. Перші гімназійні товариші і враження. 900-ліття хрещення Руси (С. 57–86).

III. Перша половина 90-их років: Стара Громада. Праця окремих громадян. Групи української молоді. Відгомін галицького політичного життя. Харківська Громада. Гімназійні гуртки в Києві. Семінарська

Громада. Нові словарі. Друга зміна в «Київській Старині». Українські вистави в Києві. Новий літературний рух. «Зоря» (С. 86–124).

IV. Друга половина 90-х років: Стара Громада. Національні з'їзди. Студентські з'їзди. Видавничі товариства. Літературно-артистичне Товариство в Києві. Ювілей української літератури. Початки кооперації. Студентські розрухи (С. 125–161)» (див.: Нові дні. – Торонто, 1955. – Грудень. – Ч. 71. – С. 13). Доцільно докласти всі зусилля на пошуки рукопису.

¹² Білокінь С. «Сполучив легкість і літературну вправність викладу із вдумливою аналізою...»: [Про Павла Зайцева.] // Слово і час. – 2010. – Червень. – № 6 (594). – С. 20–34.

¹³ З'явився згодом: Зайцев П. Життя Тараса Шевченка. – Нью-Йорк; Париж; Мюнхен : НТШ, 1955. – 400 с.

¹⁴ Шевченко Тарас. Малярські твори : Репродукції / коментарій акад. О. П. Новицького ВУАН. Комісія для видавання пам'яток новітнього українського письменства. – [Б. м.] : ДВУ, 1932]. – С. 66. – № 458 (Повне зібрання творів Тараса Шевченка. Том восьмий); Шевченко Т. Повне зібрання творів: у 10 т. – К. : АН УРСР, 1961. – Т. 7 : Живопис, графіка, 1830–1847. – Кн. 1. – № 124.

¹⁵ Т. Г. Шевченко: документи та матеріали до біографії, 1814–1861. – К. : Вища школа, 1975. – С. 108. – № 143.

¹⁶ Дорошенко Вол. Показчик видань Шевченкових творів : першодруки й окремі видання та спис літератури про них // Шевченко Т. Повне видання творів. Вид. 2 Мик. Денисюка. – Чикаго, 1961. – Т. 14. – С. 382. – № 853.

¹⁷ Рудницький Я. Децо про українські видання на чужині й еміграційні видання Шевченкового «Кобзаря» // Овид. – 1960. – Ч. 3. – С. 6–7.

¹⁸ Якщо Дм. Антонович твердить, що автопортрет було «безнадійно зіпсовано», а у виданні «Малярської спадщини» (див.: Шевченко Т. Повне зібрання творів. У 10 т. – К. : АН УРСР, 1961. – Т. 7. – Кн. 1. – № 124) він такого страшного враження не справляє, можна припустити, що оригінал на якомусь етапі було реставровано. Справді, головний зберігач Національного музею Т. Шевченка ... А. Шиленко виявила на наше прохання акт проведеної реставрації, датований 12 березня 1959 р. (Державна художня реставраційна майстерня міністерства культури СРФСР. Підпис Є. А. Костікової). Приношу їй щире подяку за це уточнення, що ставить останню крапку в цій проблемі, а також за надання цифрованої копії для репродукції.

РЕЗЮМЕ / SUMMARY

Публікуються нотатки видатного мистецтвознавця міжвоєнної хвилі української еміграції Дмитра Антоновича, що містять важливі джерелознавчі спостереження щодо автопортрета Шевченка 1845 року, написані невдовзі після видання його монографії «Шевченко маляр», що увійшла до складу варшавського «Повного видання творів Тараса Шевченка» (1934–1939). Зіраксову копію з рукопису зроблено 1990 року в Монреалі. На той час він зберігався в архіві сина Дмитра Антоновича – нині покійного Марка Антоновича, президента Української Вільної Академії Наук у США.

Причиною до написання «Завваг» було те, що один з кращих своїх автопортретів Т. Шевченко виконав французьким олівцем і, очевидно, не зафіксував, або слабкий фіксаж з часом стерся. Унаслідок цього оригінал автопортрета було зіпсовано, і в такому вигляді він зберігався у Музеї В. Тарновського. Варшавські видавці Шевченкових творів, готуючи монографію Д. Антоновича до друку в сьомому томі «Повного видання», дали репродукцію зіпсованого оригіналу своєму рисувальникові для підчистки. Зрозуміло, такий підхід не відповідав вимогам наукового видання, проти чого й запротестував автор.

Ключові слова: Дмитро Антонович, Тарас Шевченко, шевченкознавство, автопортрет, еміграція, рисунок.

These are the notes of the prominent art historian of the interwar wave of Ukrainian emigration Dmytro Antonovych. They contain the important source study observation of the 1845 T. Shevchenko self-portrait and were written soon after appearance of his monograph titled «Shevchenko, the painter», which was included in the Warsaw edition «Complete works of Taras Shevchenko» (1934–1939). A photocopy of the manuscript was made in Montreal in 1990. At the time it was in the archive of Dmytro Antonovych' son Marko Antonovych, who was the President of the Ukrainian Free Academy of Science in the U.S.

The reason for the creation of «Remarks» was the fact that one of Taras Shevchenko's best self-portraits was performed in French pencil and, apparently, not fixed or the fixing was not strong enough and vanished with time. As a consequence the original self-portrait was spoiled and that was how it was kept in the Tarnovsky Museum. Working on Antonovych's monograph Warsaw editors of Shevchenko works provided a copy of the spoiled original to their graphic artist for rubbing it out. Such an approach wasn't naturally up to the requirements of a serious publication and the author protested against it.

Keywords: Dmytro Antonovych, Shevchenko studies, self-portrait, emigration, drawing.

Публикуються заметки выдающегося искусствоведа межвоенной волны украинской эмиграции Дмитрия Антоновича, содержащие важные источниковедческие наблюдения относительно автопортрета Шевченко 1845 года, написанные вскоре после издания его монографии «Шевченко живописец», которая вошла в состав варшавского «Полного издания произведений Тараса Шевченко» (1934–1939). Ксерокопия рукописи сделана в 1990 году в Монреале. В это время она хранилась в архиве сына Дмитрия Антоновича – ныне покойного Марка Антоновича, президента Украинской Вольной Академии Наук в США.

Причиной написания «Замечаний» было то, что один из лучших своих автопортретов Т. Шевченко исполнил французским карандашом и, очевидно, не зафиксировал, либо слабый фиксаж со временем стерся. Вследствие этого оригинал автопортрета был испорчен, и в таком виде он хранился в Музее В. Тарновского. Варшавские издатели произведений Шевченко, готовя монографию Д. Антоновича к печати в седьмом томе «Полного издания», дали репродукцию испорченного оригинала своему рисовальщику для подчистки. Разумеется, такой подход не отвечал требованиям научного издания, против чего и запротестовал автор.

Ключевые слова: Дмитрий Антонович, Тарас Шевченко, шевченковедение, автопортрет, эмиграция, рисунок.

УДК 069(477.46)+929(Шевченко+Кричевський)

**ОХОРОНА ПАМ'ЯТОК – СПРАВА ДЕРЖАВНА.
НОВЕ ДОСЛІДЖЕННЯ СПОРУДИ МУЗЕЮ
Т. Г. ШЕВЧЕНКА В КАНЕВІ
АРХІТЕКТОРА ВАСИЛЯ КРИЧЕВСЬКОГО**

Василь Безякін, Інна Дорофійенко, Ольга Рутковська

У статті розглянуто наукові засади реставраційної діяльності в галузі державної охорони культурної спадщини, подано результати реставраційних досліджень Інституту УкрНДІпроектреставрація з підготовки проекту реставрації Шевченківського національного заповідника у Каневі.

Ключові слова: заповідник, охорона культурної спадщини, наукові засади реставрації.

There is an consideration of the scientific principles of restoration activity in a sphere of governmental protection of cultural heritage, presented are the results of the Ukrainian Research institute for Restoration researches regarding preparation of a draft project of the Shevchenko national preserve in Kaniv restoration.

Keywords: preserve, cultural heritage restoration, scientific principles of restoration.

Якщо донедавна реставраційна галузь науки зазнавала певного інформаційного голоду, не всі досягнення і нові розробки з теорії реставрації діставали оперативного оприлюднення серед реставраторів-практиків та наукової громадськості, то нині, в час інформаційної революції, а також появи в Україні кількох видань з охорони пам'яток¹ та створення Академії реставрації з виданням з 2000 року спеціалізованого журналу «Реставратор», у сусідній державі – Російській Федерації, на непоінформованість посилалися не можна.

Охорона пам'яток – одна з небагатьох сфер людської діяльності, яка є, з одного боку, предметом державного управління, а з другого, – постійно перебуває в полі зору громадськості.

Ставлення держави і суспільства до культурної спадщини є свідченням правового стану держави, рівня цивілізованості народу і можливості його повноцінної участі в житті міжнародного співтовариства.

Період народження реставрації як наукової дисципліни на наших теренах був пов'язаний із створенням 1943 року Українського філіалу Академії архітектури СРСР (реорганізо-

ваний у 1945 році в Академію архітектури УРСР) і його наукових закладів, таких, як Інститут історії і теорії архітектури, Інститут монументального живопису і скульптури з творчими майстернями і відділом музею. Це забезпечило відповідність світовим стандартам реставраційної справи, яка була структурною ланкою радянської системи охорони пам'яток.

У 1987 році успіхи української реставрації відзначено Європейською золотою медаллю за збереження і реставрацію пам'ятки XI ст. – Софійського собору в Києві, і в доповіді при врученні медалі наголошено: «Хай реставратори Софійського собору будуть зразком для своїх послідовників і колег на Сході і Заході»².

Усі ці напрацювання з теорії та методології реставрації не втратили свого значення й донині, хоча й потребують розвитку у зв'язку з епохою змін та інтенсивним перерозподілом майнових прав, приватизацією, надзвичайно активною містобудівною діяльністю тощо. Але наукові засади залишилися незмінними: консервація і реставрація пам'яток є тією сферою діяльності людини, що пов'язана з багатьма галузями науки і техніки, провідною

серед яких є мистецтвознавство. Будь-яка пам'ятка потребує захисту від суб'єктивної інтерпретації в ім'я уявної актуальної доктрини не меншою мірою, ніж від руйнівної дії несприятливих природних або соціальних обставин. Без усвідомлення всіх аспектів реставраційного втручання неможливо зробити той єдино правильний вибір, який дозволить зберегти для нащадків пам'ятку культурної спадщини. Саме відповідальність у прийнятті рішень потребує від реставраторів високого кваліфікаційного рівня, як того вимагає професійний кодекс Європейської конфедерації організацій реставраторів (ЕССО)³. Спеціалізовані вітчизняні підприємства в галузі реставрації, корпорація «Укрреставрація» та інститут «УкрНДІпроектреставрація» щороку підтверджують відповідність вимогам міжнародного стандарту ISO 9001:2008.

Чимало держав упродовж 1979–1989 років створили національні кодекси етики та стандарти практики. На території колишнього СРСР вони існували де-факто, а де-юре ввійшли до складу окремих інструкцій з реставрації пам'яток культурної спадщини.

В Україні, крім науково-методичних рад двох державних відомств з охорони пам'яток – Міністерства культури та Міністерства регіонального розвитку та будівництва, у 1993 році було створено Комісію з атестації художників-реставраторів України різного фаху – монументалістів, художників-реставраторів станкового темперного і олійного живопису, художників-реставраторів графічних творів, виробів з металу, кераміки, скла тощо. Тобто існують усі засоби контролю за збереженням і реставрацією пам'яток культурної спадщини, але чиновники від культури, яких ніхто не готує як фахівців цієї сфери і не контролює, не дотримуються правил і законодавства, нехтують думкою фахівців та відкидають об'єктивні факти віднайдені дослідниками, під час реставрації архітектурних споруд, що були спотворені внаслідок політичних обставин.

Звичайно, дослідження об'єктареставрації ґрунтується не лише на архівних документах з історії створення пам'ятки, а й на зондажних обстеженнях самої споруди. Комплексні наукові дослідження музею Т. Г. Шевченка у Каневі, який протягом 75 років входить до

Шевченківського національного заповідника як пам'ятка архітектури (охоронний № 68-Н), дали нові відкриття щодо декоративного опорядження, про що й ітиметься далі.

Будинок музею Т. Г. Шевченка в Каневі став останнім архітектурним твором в Україні професора Київського художнього інституту, одного з фундаторів Української академії мистецтв, відомого митця Василя Григоровича Кричевського.

Звертаючись до творчого доробку В. Г. Кричевського, коротко нагадаємо про його внесок в історію української культури й мистецтва. Василь Кричевський (31.12.1872 – 15.11.1952) отримав архітектурну освіту в майстернях відомих харківських архітекторів С. Загоскіна і О. Бекетова⁴. Від 1895 року почав розробляти проекти громадських і приватних споруд, низка яких побудована в Харкові, на Полтавщині, у Сумській області та в Києві. Світоглядне розуміння Кричевським української культури в контексті європейської архітектури, традицій багатьох країн світу, привело митця до кола фундаторів українського архітектурного модерну. Морфологічні та семантичні засади цього стилю стали предметом ґрунтовних досліджень науковців протягом не одного десятиліття⁵. Загальновідомими є новаторські досягнення Василя Григоровича у цілій низці видів мистецтва: живописі, книжковій графіці, кіно, українській геральдиці (1918 року він створив малий і великий Державні герби України), килимарстві, вибійці, кераміці тощо. Проте навесні 1944 року митець, на жаль, був змушений емігрувати з України⁶.

Життя і творчість Василя Григоровича Кричевського в Україні були тісно пов'язані з ім'ям Тараса Шевченка. Василь Григорович, як член журі, брав найактивнішу участь у міжнародному конкурсі на кращий проект пам'ятника Т. Г. Шевченкові в Києві (початок ХХ ст.), встановив місцезнаходження та реставрував за власним проектом будинок, в якому жив Шевченко в Києві у 1846 році. За підтримки Кричевського доля та творчий доробок Поета знайшли відображення в українському кінематографі ще за часів його становлення. Василь Григорович був консультантом і художником фільмів «Малий Тарас», «Тарас Шевченко» та «Назар Стодоля»⁷.

Дослідження творчості Кричевського, усвідомлення його внеску в українську та світову культуру активізувались в останній третині ХХ ст. Дослідниками української архітектури вже зазначалося, що з часів еміграції Кричевського творчий геній митця, який через свою особистість передав сутність українського національного світосприймання природи і життя, вперше постав у всій повноті у нью-йоркському виданні 1974 року (монографія В. М. Павловського)⁸. На основі історичних та іконографічних матеріалів зі збірки музею Т. Г. Шевченка в Каневі вперше детально проаналізовані та оприлюднені (у науково-історичному літописі, укладеному Зинаїдою Тарахан-Березою у 1998 році⁹) особливості спорудження будинку музею. Серед монографій, опублікованих останніми роками в Україні, вирізняється фундаментальне дослідження доктора мистецтвознавства Валентини Рубан-Кравченко (2004) присвячене ролі В. Г. Кричевського в національній художній культурі ХХ ст., його долі, яке містить найповніший каталог творчого доробку митця. Зрештою, остання реставрація будинку музею Т. Г. Шевченка в Каневі, розпочата 2001 року (Інститут «УкрНДІпроектреставрація», архітектори В. Безякін, С. Школьна, Л. Болюк), дала ряд нових фактів щодо об'ємно-просторових особливостей і деталей опорядження фасадів та інтер'єрів останнього архітектурного твору Кричевського, здійсненого на Батьківщині.

На початку проектно-дослідницьких робіт авторам проекту реставрації були відомі тільки чорно-білі світлини проекту з монографії В. М. Павловського. Однак вирішальне значення на першому етапі відродження пам'ятки відіграли оригінальні матеріали проекту Василя Кричевського 1935–1936 років з родинного архіву, що були передані нащадками Галини Василівни Кричевської-Лінде у 2003–2004 роках до Шевченківського національного заповідника в Каневі. Саме автентичні ескізи, розроблені Василем Григоровичем, спонукали до виникнення основної ідеї реставраційних робіт – максимальної реабілітації опорядження споруди, яке було детально продумане

Кричевським, однак вповні не реалізоване з політичних причин.

Говорячи про особливості декоративного вирішення, варто стисло нагадати про відомі факти історії будівництва самої пам'ятки архітектури та звернутися до її місця в історії української архітектури.

Отже, перший варіант проекту музею на могилі Т. Г. Шевченка в Каневі Кричевський почав розробляти навесні 1929 року за пропозицією Раднаркому УРСР¹⁰. Цей проект, виконаний художником упродовж кількох місяців, довелося полишити, оскільки будівництво музею було відкладене на невизначений термін. Робота над ескізами меморіального Шевченківського музею відновилася 1932 року¹¹. Співавтором інженерно-конструкторської частини проекту став Петро Федорович Костирко, учень Кричевського, у співпраці з яким він розробляв проект «Роліту» (Будинок робітників літератури у Києві, 1930–1931 роки). У травні 1933 року комісія Народного комісаріату освіти, разом з авторами архітектурного проекту, під час виїзного засідання на Чернечій горі¹², визначилася з плануванням, композицією забудови створюваного державного заповідника «Могила Т. Г. Шевченка», у якій споруда музею мала підпорядковуватися пам'ятникові Т. Г. Шевченку. Знавець народних традицій, Кричевський пропонував вирішення музею у стилістиці українського архітектурного модерну, що на цьому етапі переживав часи критики та замовчування.

Натхнений ідеєю достойного увічнення пам'яті поета, Кричевський розглядав завдання створення заповідника «Могила Т. Г. Шевченка» комплексно. Він опрацював в ескізному варіанті проект упорядкування всієї Чернечої гори з монументальним пам'ятником Поетові (висота пам'ятника передбачалася 24 м, спільний проект зі скульптором В. В. Климовим), загальним характером благоустрою та озеленення. Орієнтуючись на об'єм та висоту пам'ятника, пропонувалося цікаве вирішення споруди музею із асиметричною, Т-подібною за планом, композицією. У ній об'ємно-просторове вирішення поєднувало прямокутний двосвітний головний вестибюль, що своїми формами нагадував античний храм, та прибудова-

ні до його південного фасаду двоповерхові експозиційні приміщення, південний фасад яких фланкував невеликий портик. Вінцем композиції між основними об'ємами мав бути баштовий об'єм. Утім, на закритому конкурсі проектів пам'ятника Т. Г. Шевченкові 1 липня 1933 року¹³ прийняли проект із стриманішими пропорціями (скульптори К. П. Бульдін та А. С. Дараган, архітектор Д. Торубаров), що змусило Кричевського спростити проєктоване об'ємно-просторове вирішення музею, відмовившись від баштового об'єму та малого портика. Домінуючим у структурі музею стало приміщення вестибюля, виявлене прямокутним двоповерховим на цоколі об'ємом з портиком колосального ордера. Двоповерховому об'єму експозиційних залів, як і раніше, надавалося підпорядковане значення. У такому вигляді проєкт і прийняли до будівництва, яке почали у березні 1934 року.

Складні економічні обставини призводили до постійних перероблень інженерно-конструкторської частини проєкту під час самого будівництва. Довелося відмовитися на користь дешевших матеріалів від залізобетонних перекриттів та колон в експозиційних залах; облицювання цоколю гранітом; дубового віконного заповнення; залізобетонного карнизу¹⁴. Під час будівництва експозиційних залів відсутність належних будівельних матеріалів змусила відмовитися і від залізобетонних стовпів, які були замінені на цегляні. Зрештою, 1936 року будівництво музею завершили.

За урядовою пропозицією, зовнішнє оздоблення споруди передбачало скульптурні та горельєфні прикраси, для опрацювання яких запросили скульптора І. В. Макогона, однак розроблений ним варіант пластичного опорядження було відхилено. Зважаючи на те, що фінансування ставало дедалі меншим, того ж року Кричевський запропонував скромніший за витратами варіант опорядження музею. У гармонії класичних форм, колосальний ордер яких виразно промовляв про суспільну вагу Поета, нова пропозиція розкривала образ народного житла, хати, оспіваної Т. Г. Шевченком. За задумом митця, основною прикрасою головного фасаду мала стати майоліка з добре зною з української вишивки та кераміки орнамен-

тальною композицією «Дерево життя», яка заповнювала б тимпан портика. Рослинні лінійні орнаменти та вазони повинні були заповнити глухі міжвіконні простінки портика та площини стін під вікнами на фасаді об'єму експозиційних залів. Сходи до порталу планували облицювати майолікою та гранітом. Інтер'єри мали б прикрасити вітражі (вестибюль), тематичні стінописи (широкі простінки вестибюля), орнаментальний живопис (стовпи та міжвіконні простінки виставкових залів), дубові панелі з інкрустацією (бар'єри другого ярусу вестибюля), дубові решітки (радіатори), індивідуальні дерев'яні меблі, розетки у кесонах стелі вестибюля та на стелях експозиційних залів, підлоги пропонувалося вкрити килимами, витканими за традиційними технологіями, тощо.

Характерною рисою проєкту митця була поліхромність – на фасадах білизну стін та архітектурних деталей підкреслювали червона черепиця даху, червоний граніт цоколю та східців і соковитий майоліковий орнамент, де домінували зелений і червоний кольори. В інтер'єрі палітра була ширшою: у пофарбуванні стін пропонувалися бірюза та рожева вохра (тло), розбілена вохра та світло-сірий колір (тяги, лопатки); на стелях – вохристо-рожевий колір, розбілена вохра та орнаментальні розетки насиченої палітри. Об'єднуючими весь колористичний стрій компонентами виступали вітражі вестибюля (на їхньому тлі мали розмістити мармуровий бюст Шевченка скульптора І. В. Макогона) та вироби з відбіленої дубової деревини з чорними деталями інкрустації «в ялинку». На стінах вестибюля та окремих залів планували розмістити близько двадцяти монументальних живописних композицій.

В умовах репресій, нищення національних традицій такий проєкт, звичайно, не дістав схвалення. Пропозиції щодо майолікових прикрас, граніту та дерев'яних виробів з дубу були відхилені, сюжетний стінопис залишився нереалізованим. Саму ідею відтворення в декорі споруди стилістики українського архітектурного модерну охарактеризували як «бездарність»¹⁵. Результатом неможливості повноцінної реалізації проєкту художнього опорядження споруди стали скутість, невідмінність художнього образу споруди музею.

Ступінь реалізації первісного задуму В. Кричевський та П. Костирко висвітлили у статті, опублікованій 1938 року¹⁶. З усього опису здійснених для створення заповідника робіт важливо процитувати з цієї публікації опис інтер'єру, а саме: «Будинок музею двоповерховий, цегляний, дах черепичний. Обсяг будинку – 14.000 кв. м. Парадний вестибюль – ввідна частина музею – оформлений в соковитих радісних тонах з кольоровими розетками народного мотиву в кесонах стелі; просторі, світлі, з великим вітражним вікном (також орнаментального народного характеру) сходи ведуть на другий поверх. Чотири експозиційні зали розписані в спокійних тонах відповідно до характеру експозиції. У першому верхньому залі будуть розміщені експозиції з життя і творчості Тараса Григоровича, в другому залі буде картинна галерея з картин Шевченка. В залах першого поверху розміщується експозиція увічнення пам'яті поета. Другий зал має окремий вхід знадвору і служитиме, крім того, і для періодичних виставок. Усі зали і вестибюль мають великі вільні площі стін, на яких буде написано близько 20 панно (від 6 до 15 кв. м площею) на теми з творчості Шевченка»¹⁷.

Значну увагу місцю останнього українського архітектурного твору В. Г. Кричевського в історії національної архітектури приділив В. В. Чепелик. Згідно із зіпропонованою ним періодизацією українського архітектурного модерну, споруда музею належить до пізнього періоду в розвитку стилю – 1935–1941 років, а саме – його неокласицистичної течії, що характеризується поєднанням модернізованих народних традицій з класицистичними принципами¹⁸. Роль канівського меморіального музею в останній період згасаючого під тиском раціоналістичних та політичних тенденцій стилю слушно оцінена Чепеликом як найяскравіший вияв модернізації народної архітектури¹⁹.

Розглядаючи таку тезу, вважаємо доречним дещо конкретизувати щодо стилю. Споруда музею має всі композиційні та морфологічні ознаки архітектури українського архітектурного модерну. Композицію характеризують: фронтальність структури об'єму; дво-трисхилість даху (з коником), що простягається паралельно площині фасаду; засто-

сування функціонально виправданого фронтона. При цьому загальне вирішення композиції є асиметричним. Типовою для цього стилю є і площинна композиція фасадів та обране для них біле пофарбування. Елегантним поживленням їхньої площинності та даниною класиці стали стрункі лопатки у міжвіконних простінках. Традиційне структурне вираження цоколю та задумане Кричевським його облицювання гранітом – характерне явище українського модерну. Типова ознака стилю – запропоноване Кричевським щедре опорядження рослинними мереживами порталу та орнаментальне заповнення тимпана фронтона – апелювала певною мірою до традицій декору портиків класичної архітектури. Не менш символічною, з огляду на призначення споруди, є лапідарність форм обраного для портика доричного ордера, що надав композиції рис значущості. Монументальність неокласицистичних архітектурних форм музею в поєднанні з соковитим поліхромним декором, задуманим Кричевським, утілювали образ своєрідного класичного храму, у якому постать національного Пророка прославлялася як квінтесенція кількасотрічних традицій української культури.

Під час розробки проекту останньої реставрації будинку музею Т. Г. Шевченка у Каневі авторам, нарешті, випала можливість реабілітувати первісний задум опорядження музею. Тим більше, що повноцінне обґрунтування проектних рішень забезпечували історико-бібліографічні, іконографічні матеріали та відкриті під пізніми нашаруваннями зразки первісного пофарбування, орнаментального опорядження стін музею, стель і стовпів експозиційних залів. Ідея повної реабілітації первісного задуму Кричевського знайшла підтримку колективу музею та відображена у відповідних документах владних структур (рішення науково-методичних рад Мінбуду та Міністерства культури і мистецтв України від 02.12.2004 та від 16.07.2008). Науковим рецензентом проекту став заслужений архітектор України, лауреат Державної премії України в галузі архітектури С. К. Кілессо.

Важливого значення для відродження інтер'єру будівлі набуло звільнення несучих конструкцій від пізніх перегородок. Так була виявлена первісна структура експози-

ційних залів – прозора анфілада, сформована двома рядами пілонів. Зазначимо, що до початку робіт головним обґрунтуванням важливості докорінного звільнення від пізніх конструкцій в експозиційних залах була чорно-біла світлина первісного художнього оформлення одного з таких залів, опублікована З. Тарахан-Березою 1998 року²⁰.

Відкриті внаслідок звільнення від пізніх нашарувань кольори пофарбування стін в інтер'єрах дали можливість констатувати, що передбачене аутентичним проектом пофарбування було реалізоване майже повністю. Виявлений у зондажах характер орнаментального заповнення площин стелі, міжвіконних простінків та стовпів в експозиційних залах, за відсутності авторських ескізів Кричевського, був уперше відкритий для досліджень. В орнаменті заповнення вертикальних площин в експозиційних залах використані два варіанти композиції «Дерево життя». Стелі були прикрашені рослинними мереживами на контурах плафонів та розетками в центрі. Застосована в орнаментах техніка клейового живопису давала спокійне колірне вирішення, яке не суперечило характеру експозиції, а гармонійно доповнювало її. Для подальшого відновлення всі відкриті орнаменти були ретельно скопійовані. Реставраційний проект передбачав повне відновлення як орнаментів, так і первісної колористичної гами пофарбування.

Головною частиною реставраційних робіт в інтер'єрі стало відродження вестибюля, тим більше за наявності кількох оригінальних ескізів його первісного задуму. Відновленню підлягали: кесонована стеля, вітражі центрального вікна, бар'єри другого ярусу у вигляді дубових панелей з інкрустацією, центральні сходи з мармуровим обличкуванням та прикрасами-вазонами, тональний характер пофарбування. Потребували реставрації і твори відомого художника О. Івахненка – єдині реалізовані за первісною концепцією живописного опорядження музею. Творча група художників на чолі з О. Мельником готувала ескізні пропозиції за тематичною програмою, яка продовжувала реалізацію ідеї Кричевського про опорядження простінків вестибюля живописними панно на теми з творчості Шевченка.

У роботі над проектом оздоблення екстер'єру пам'ятки також дотримувались авторських ескізів Кричевського. Проект реставрації пропонував повне художнє та технологічне відродження декоративного вирішення фасадів з опорядженням майоліковими рослинними мереживами порталів та орнаментальним заповненням тимпана фронтона, майоліковими вставками на фасадах (архіт. В. М. Безякін, худ. О. Олійник).

Таким чином, комплексні дослідження стали запорукою повноцінності втілення концепції реставрації останнього архітектурного твору В. Г. Кричевського, а головне – реабілітації художнього образу пам'ятки. Більшість проектних рішень реалізували в інтер'єрі вже на початку 2009 року. Одночасно тривали підготовчі роботи до виконання майолікового оздоблення фасадів і творів станкового живопису у вестибюлі, завершили розробку концептуальних рішень музейної експозиції, яке враховувало особливості відреставрованого інтер'єру. Однак на завершальному етапі робіт, у липні 2009 року, реставраційні роботи в пам'ятці були зупинені (протокол науково-методичної ради Міністерства культури і туризму України від 02.07.2009), а реставраційна концепція повністю знівельована в ході створення 2010 року експозиції музею за концепцією нігілістичного спрямування, що була розроблена КП «ТАМ Л. Скорик» і затверджена відповідним чином, незважаючи на негативне ставлення до неї наукової громадськості.

Отже, маємо констатувати, що міжнародні та вітчизняні пам'ятко-охоронні засади у сучасній практиці музеєфікації об'єктів культурної спадщини за відомчої підтримки поступаються суб'єктивним естетичним уподобанням. Відповідно, охорона пам'яток зі справи державної перетворюється на справу політичну.

¹ Міжнародні засади охорони нерухомої культурної спадщини. – К. : Фенікс, 2008; *Прибега Л. В.* Охорона та реставрація об'єктів архітектурно-містобудівної спадщини України. – К. : Мистецтво, 2009; *Бобрів Ю. Т.* Теорія реставрації пам'яток мистецтва: закономірності і противоречия. – М., 2004.

² Корпорація «Укрреставрація» на межі століть. – К., 2001. – С. 1.

ПОЗИЦІЯ

³ Белозерова В. Г. Международный опыт деонтологии в реставрации // Экспресс-информация. – М., 1990. – Вып. 6.

⁴ Ясієвич В. Є. Василь Кричевський – співець українського народного стилю // Українське мистецтвознавство. – 1993. – Вип. 1. – С. 117.

⁵ Див., зокрема: Ясієвич В. Є. Архитектура Украины на рубеже XIX–XX веков. – К. : Будівельник, 1988. – 184 с.; Чепелик В. Теоретична спадщина українського архітектурного модерну // Архітектурна спадщина України / за ред. В. Тимофійска. – К., 1994. – Вип. 1. – С. 162–180; Чепелик В. Морфологічні особливості українського архітектурного модерну початку XX ст. // Там само. – К., 1995. – Вип. 2. – С. 132–160; Чепелик В. Український архітектурний модерн у дзеркалі епохи // Там само. – К., 1996. – Вип. 3. Ч. 1. – С. 198–221; Чепелик В. В. Український архітектурний модерн / упоряд. З. В. Моїсеєнко-Чепелик. – К. : КНУБА, 2000. – 378 с.; ілюстр.

⁶ Рубан-Кравченко В. В. Кричевські і українська художня культура XX століття. Василь Кричевський. – К. : Криниця, 2004. – С. 589.

⁷ Бажан М. Творець в кіно // Кіно. – 1928. – Чис. 2. – С. 6–7; Тарахан-Береза З. Святиня : науково-історичний літопис Тарасової Гори. – К., 1998. – С. 379.

⁸ Ясієвич В. Є. Василь Кричевський... – С. 117; Павловський В. Василь Григорович Кричевський: Життя і творчість. – Нью-Йорк, 1974. – 223 с.

⁹ Ясієвич В. Є. Василь Кричевський... – С. 117; Тарахан-Береза З. Святиня... – С. 379–424.

¹⁰ Рубан-Кравченко В. В. Кричевські і українська художня культура XX століття. – С. 345.

¹¹ Там само. – С. 349.

¹² Тарахан-Береза З. Святиня... – С. 380.

¹³ Там само. – С. 381.

¹⁴ Матеріали фондів Шевченківського національного заповідника (далі – ШНЗ). – Арх. П. Ф. Костирко, п. 4.

¹⁵ Протокол засідання критичної секції з питання обговорення проекту музею в Каневі від 10.11.1937. – Фонди ШНЗ. – Арх. П. Ф. Костирко, п. 12.

¹⁶ Рубан-Кравченко В. В. Кричевські і українська художня культура XX століття. – С. 612.

¹⁷ Кричевський В., Костирко П. Заповідник Т. Г. Шевченка в Каневі // Архітектура Радянської України. – 1938. – № 3. – С. 34–38.

¹⁸ Чепелик В. В. Український архітектурний модерн / упоряд. З. В. Моїсеєнко-Чепелик. – К. : КНУБА, 2000. – С. 41.

¹⁹ Там само. – С. 176.

²⁰ Тарахан-Береза З. Святиня... – С. 391, ілюстр. 323

РЕЗЮМЕ / SUMMARY

У статті розглянуто наукові засади реставраційної діяльності в галузі державної охорони культурної спадщини і подано результати реставраційних досліджень Інституту «УкрНДІпроектреставрація» з підготовки проекту реставрації пам'ятки архітектури – Шевченківського національного заповідника в Каневі (охоронний № 68) відповідно до вимог як національних, так і міжнародних засад охорони нерухокої культурної спадщини.

Ключові слова: заповідник, охорона культурної спадщини, наукові засади реставрації.

In the article, considered are the scientific principles of restoration activity in a sphere of governmental protection of cultural heritage. And also there is a presentation of the results of the Ukrainian Research Institute for Restoration researches regarding preparation of a draft project of the memorial – the Shevchenko national preserve in Kaniv (protective no. 68) – restoration in accordance with the requirements of both national and international principles of cultural heritage restoration.

Keywords: preserve, cultural heritage restoration, scientific principles of restoration.

В статье рассмотрены научные принципы реставрационной деятельности в сфере государственной охраны культурного наследия и представлены результаты реставрационных исследований Института «УкрНИИпроектреставрация» по подготовке проекта реставрации памятника архитектуры – Шевченковского национального заповедника в Каневе (охранный № 68) в соответствии с требованиями как национальных, так и международных принципов охраны недвижимого культурного наследия.

Ключевые слова: заповедник, охрана культурного наследия, научные принципы реставрации.

Про авторів

Information About Authors

Безякін Василь Миколайович – головний архітектор проектів інституту «УкрНДІпроектреставрація». Сфера наукових інтересів: історія архітектури та методологія реставрації пам'яток архітектури.

Білокінь Сергій Іванович – доктор історичних наук, головний науковий співробітник Інституту історії України НАН України.

Бірюльов Юрій – історик мистецтв, кандидат мистецтвознавства, доцент кафедри дизайну і основ архітектури Національного університету «Львівська політехніка», головний науковий редактор видавництва «Центр Європи» (Львів). Досліджує архітектуру і образотворче мистецтво західноукраїнських земель, зокрема, Львова, XVIII – першої половини XX ст.

Дорофієнко Інна Пантелеймонівна – головний художник-реставратор корпорації «Укрреставрація», художник-реставратор вищої кваліфікації. Сфера наукових інтересів: методологія реставрації пам'яток мистецтва.

Забашта Ростислав Забашта – історик мистецтв, науковий співробітник відділу образотворчого мистецтва ІМФЕ ім. М. Т. Рильського НАН України. Спеціалізується в галузі давнього, середньовічного й традиційного мистецтва, історичної етнології.

Рутковська Ольга Анатоліївна – мистецтвознавець, головний спеціаліст КАРМ 1 інституту «УкрНДІпроектреставрація». Сфера наукових інтересів: історія української архітектури, українське мистецтво XVIII – початку XX ст.

Толстова Леся Володимирівна – мистецтвознавець, науковий працівник Національного художнього музею України. Досліджує творчість вітчизняних художників кінця XIX – початку XX ст.

Ходак Ірина Олександрівна – кандидат мистецтвознавства, співробітник відділу образотворчого мистецтва ІМФЕ ім. М. Т. Рильського НАН України. Сфера наукових інтересів: українське мистецтво XVII – XVIII ст., наукова діяльність Д. М. Щербаківського.

Юдкін-Ріпун Ігор Миколайович – доктор мистецтвознавства, провідний науковий співробітник, завідувач відділу театрознавства і культурології ІМФЕ ім. М. Т. Рильського НАН України.

Наукове видання

Студії мистецтвознавчі

Архітектура. Образотворче та
декоративно-вжиткове мистецтво

Число 2 (34)

Упорядкування і наукове редагування:	<i>Ростислав Забашта, Ірина Міщенко</i>
Редактор-координатор:	<i>Олена Щербак</i>
Художнє оформлення:	<i>Ростислав Забашта</i>
Комп'ютерна верстка:	<i>Дмитро Щербак</i>
Літературне редагування і коректура:	<i>Лариса Ліхньовська, Лілія Пасічник, Людмила Тарасенко, Валентин Чумак</i>
Редактор англomовних текстів:	<i>Павло Рафальський</i>

Підписано до друку 24.06.2011. Формат 60 × 84 /
Обл. вид. арк. 13,1 Умов. друк. арк. 21,3

На обкладинці журналу:

Платівки нашивні у вигляді жіночих голів. Друга половина IV ст. до н. е. (культура скіфів). Курган № 1 поблизу с. Вовківці Сумської обл. Золото, штампування. 44 мм x 35 мм; 40,5 мм x 35,5 мм. Розкопки С. Мазаракі 1897–1898 рр. Збірка НМІУ (МІКУ), інв. №№ 1706/6, 1717

**Журнал зареєстровано Держкомінформом України
Свідоцтво про реєстрацію: серія KB № 6784 від 16.12.2002 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**



М. Мурашко. Крим. Алушка. 1893. Дерево, олія. 13,3 см х 22 см



М. Мурашко. Сакля. 1900-і роки. Картон, олія. 21,2 см х 22,3 см



Г. Дядченко. Струмок серед каміння. 1890-і роки. Папір на картоні, олівець, акварель. 22,2 см х 30,8 см

М. Мурашко. Квітуче дерево. 1902. Картон, олія. 18 см х 15,3 см



М. Мурашко. Крим. Вигляд міста. 1902. Дерево, олія. 9,8 см х 12,3 см



а



б



в

Оригінальні ескізи В. Кричевського. 1935–1936.
 Опорядження вестибюльного музею Т. Г. Шевченка в Каневі:
 а – центральні сходи (перша експозиція, 1935);
 б – другий ярус із виходом до експозиції на II-му поверсі (1936);
 в – другий ярус, місце для відпочинку (1936 р.)



а

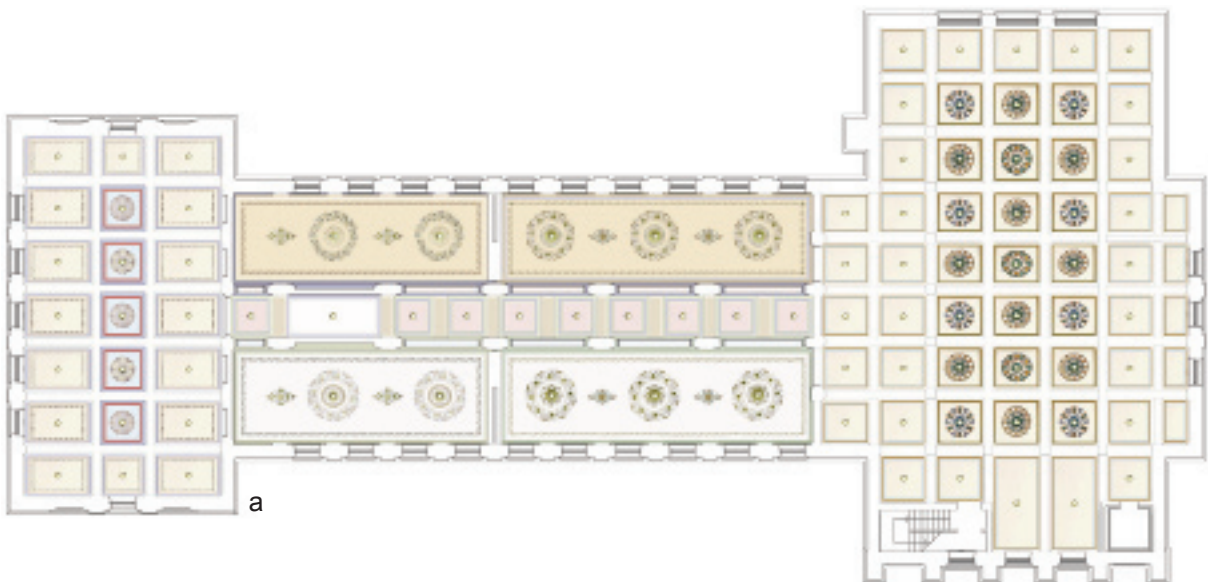


б



Розкриті в зондажах та в ході підсилення конструкцій первісне опорядження у виставкових залах (2004): а – варіант вирішення розетки, виявлений під пізнішими нашаруваннями; б – варіанти орнаментального опорядження стелі

Відкритий під пізнішими нашаруваннями пілон експозиційного залу з декоративним опорядженням композицією «Дерево життя»

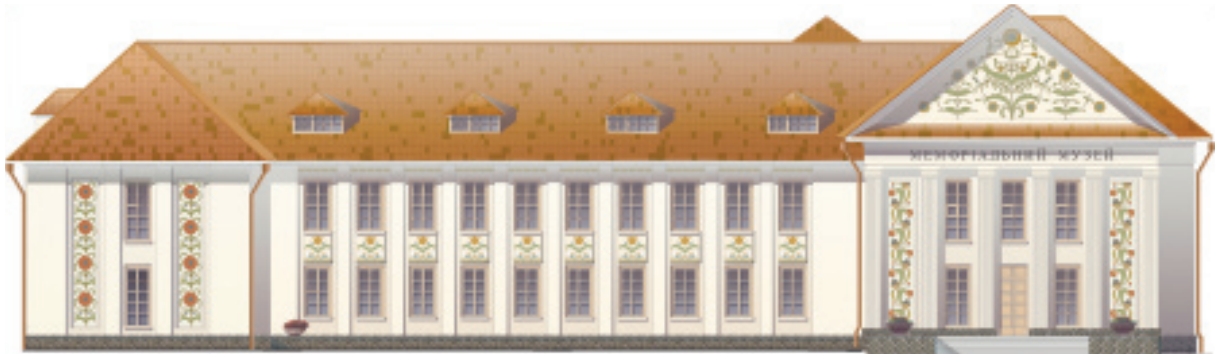


а

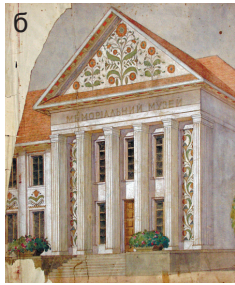


б

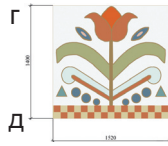
Декоративне вирішення стелі за проектом реставрації: а – стеля другого поверху; б – три варіанти розеток для стелі вестибюля



а



б



в

г

д

Проектні вирішення щодо опорядження головного фасаду музею Т. Г. Шевченка в Каневі:

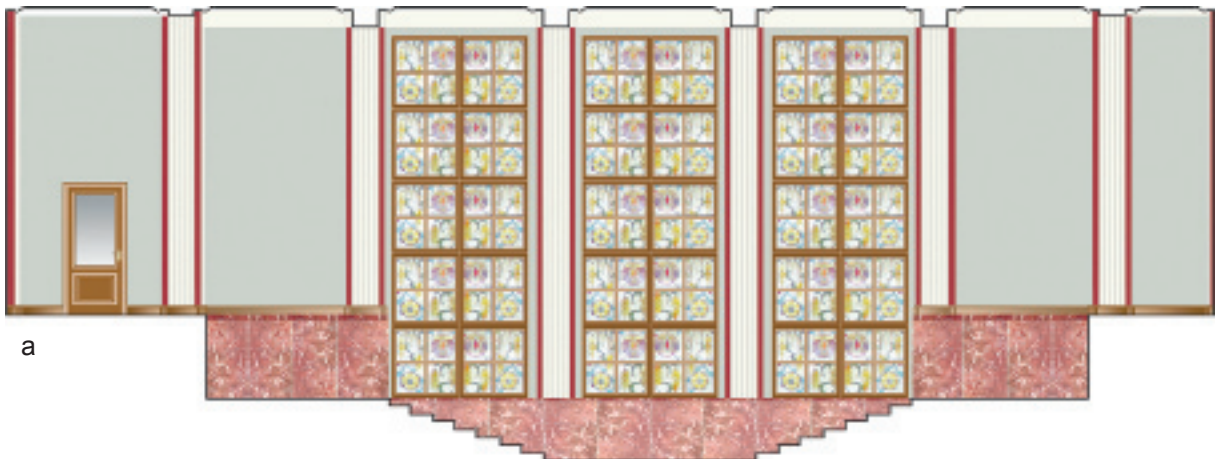
а – реставрація 2001–2009 років;

б – оригінальний проект В. Кричевського;

в – ескіз майолікового панно портика;

г – ескіз майолікової вставки фасаду;

д – ескіз майолікової вставки фронтона портика



а



б



в

Прийняті проектом реставрації вирішення з опорядження інтер'єрів:
 а – вестибюль, центральні сходи та другий ярус; б – вестибюль, перший ярус;
 в – розгортка стін експозиційних залів другого поверху



а

Елементи декору інтер'єру, реалізовані за проектом реставрації:

а – стеля вестибуля (вигляд у березні 2010 р.);
б – мармурове облицювання та вазони на центральних сходах (лютий 2010 р.)



б



в

в – інкрустовані дубові панелі балюстради вестибуля (червень 2010 р.);
г – відреставровані твори О. Івахненка



г