



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

RESEARCHES

of the Fine Arts

Number 3 (23)

Architecture.
Fine and Decorative Arts

Theatre. Music. Cinema

Publishing Rylsky Institute

KYIV 2008

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

СПУДІІ

МИСТЕЦТВОЗНАВЧІ

Число 3 (23)

Архітектура. Образотворче та
декоративно-вжиткове мистецтво

Театр. Музика. Кіно

Видавництво ІМФЕ

КИЇВ 2008

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

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

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

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

Редакційна колегія:

Г. А. Скрипник – головний редактор	Н. М. Корнієнко
Р. В. Забашта – заступник головного редактора	С. Д. Крижицький
І. О. Ходак – відповідальний секретар	О. С. Найден
М. В. Бевз	В. А. Овсійчук
Л. К. Вахніна	А. П. Мардер
Е. Вітковська-Заремба (Польща)	З. В. Мойсеєнко
В. М. Гайдабура	Л. О. Пархоменко
С. Й. Грица	Р. Я. Пилипчук
І. М. Дзюба	В. В. Рубан
І. Ф. Драч	Л. Сокул (Польща)
М. П. Загайкевич	Ю. О. Станішевський
Т. В. Кара-Васильєва	Г. Г. Стельмащук
О. Ю. Клековкін	В. М. Фоменко
Є. Ковальчик (Польща)	І. М. Юдкін

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

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

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

Рекомендовано до друку вченою радою Інституту мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М. Т. Рильського НАН України (протокол № 6 від 18.09.2008 р.)

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

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

Зміст

Contents

Сокул Лех. **ВСТУПНЕ СЛОВО**

Sokół Lech. Preface 7

ФІЛОСОФІЯ МИСТЕЦТВА

Philosophy of Arts

Григель Томаш. **Мистецтво зупиняє час. Про актуальні передумови ідей Артура Шопенгауера**

Grygiel Tomasz. Victory of Art over Time From the Relevant Premises of the Thought of Arthur Schopenhauer 9

ІСТОРІЯ

History

Регульська Гражина. **Готичні медальйонні раки в Сілезії**

Regulska Grażyna. Gothic Medallion Reliquaries in Silesia 16

Юрковлянець Тадеуш. **Скульптурне оздоблення пресвітерії готичного кафедрального собору у Вроцлаві. Проблема зорових ілюзій**

Jurkowlaniec Tadeusz. Sculpture Decoration of the Gothic Cathedral in Wrocław Question of Optical Illusions 23

Ковальчик Єжи. **Архітектурні трактати в Польщі Нового часу**

Kowalczyk Jerzy. Architectural Treatises in Modern Poland 34

Осецька-Самсонович Ганна. **Festa fatta in roma... Римські урочистості на честь польських Вазів за панування Владислава IV (1632–1648)**

Osiecka-Samsonowicz Hanna. "Festa Fatta in Roma". Roman Ceremonies to Honour the Polish Vasas during the Reign of Vladislaus IV 44

Пшибишевська-Ярмінська Барбара. **Музика при дворах Речі Посполитої XVII ст. Потреба чи розкіш?**

Przybyszewska Jarmińska Barbara. Music at the 17th Century Courts of the Polish-Lithuanian Commonwealth. A Need or Luxury? 56

Рущик Гражина. **Скандинавські дерев'яні храми XVII–XVIII ст.**

Ruszczyk Grażyna. Scandinavian Wooden Churches from the 17th and 18th Centuries 63

Сіто Якуб. Геркулес і сарматський Марс (про ідейну концепцію фасаду палацу в Чижові Шляхетському біля Сандомира, 1727–1728 років)	
<i>Sito Jakub. Hercules and Mars Sarmaticus. On the Ideological Programme of the Facade on the Cyzow Palace Near Sandomierz, 1727–1728</i>	72
Коморовський Ярослав. В умовах російської окупації. Польський театр на Волині, Поділлі та Київщині в ХІХ і на початку ХХ ст.	
<i>Komorowski Jarosław. In the Face of the Russian Invader. Polish Theatre in Volhynia, Podolia and the Kiev Land in the 19th and at the Beginning of the 20th Centuries</i>	78
Зезюля Гжегож. “Лівія Квінтілла” – опера Зигмунта Носковського	
<i>Zieziula Grzegorz. “Livia Quintilla”, opera by Zygmunt Noskowski</i>	87
Полянська Йоланта. Художник Ян Мирослав Песке (1870–1949) – мистець пограниччя культур	
<i>Polanowska Jolanta. The Painter Jan Mirosław Peske (1870–1949) – An Artist from the Borderland of Cultures</i>	101
Лєсняковська Марта. Архітектура та її відображення. Фотографії Чеслава Ольшевського	
<i>Marta Leśniakowska. Architecture and Its Images. Photographs by Czesław Olszewski</i>	107
Рутковська Тереса. Кінобалада або про “повернення, що тривають нескінченно”	
<i>Rutkowska Teresa. Folk Ballad, Namely on ‘Returns that Go On Forever’</i>	113
Шабловська Анна Агнешка. Польська школа плаката	
<i>Szablowska Anna Agnieszka. Polish School of Poster</i>	118

НЕКРОЛОГ

Obituary

Ромуальд Біскупський	
<i>Romuald Biskupsky</i>	128

ПРО АВТОРІВ

<i>Information About Authors</i>	130
----------------------------------	-----

МИСТЕЦТВО ЗУПИНЯЄ ЧАС.

Про актуальні передумови ідей Артура Шопенгауера

Томаш Григелъ

Кожну цивілізацію характеризує власний, особливий спосіб сприйняття світу, що виявляється через ставлення до універсальних категорій, які, утім, також зазнають інтерпретаційних змін упродовж історії, зокрема, змінюється цінність часу, свободи, праці, розуміння законів, доказом чого є зміна сутності культурних епох минулого. У нинішню стехнізовану епоху, що нав'язує всім імператив *швидкого* цивілізаційно-споживацького розвитку, одним із виразних знаків сучасності став *час* як фетиш, чимраз прискореніша гонитва за яким набула функції дезорганізаційного чинника поруч з іншими загрозами сучасної доби, від яких страждає особисте життя індивіда, природній перебіг його активності (Карлсон, Бейлі), спустошень зазнає сфера культури (Павелчинська)¹. «Трактуючи суспільство як цілісність, визнаємо, – зазначає А. Гуревич, – що ніколи в минулі епохи час не цінували так високо, як нині, у свідомості людини він ніколи не займав стільки місця. Сучасна людина – це людина, яка поспішає [...]. Час уявляє її, усе людське життя розвивається *sub specie temporis* (з погляду часу). Виникає своєрідний культ часу [...]. Циферблат годинника з невпинною секундною стрілкою міг би цілком стати символом нашої цивілізації»². На підставі соціопсихологічних досліджень цього явища в останні десятиліття американські експерти суспільного використання часу Ричард Карлсон і Джозеф Бейлі в книжці з промовистою назвою «*Slowing Down to the Speed of Life*» (Сповільнюючи темп життя) відверто попередили про катастрофу; їхню

думку поділяють Джон Робінсон і Джеффри Готбі та ін.³, занепокоєні раптовим згущенням різних дій у часі, проаналізувавши відношення сучасної людини до такого стану речей.

У сучасному, значною мірою здегуманізованому світі, в якому гармонія життя і культура страждають через численні загрози, зокрема внаслідок надмірної фаворизації часу в блискавичному, особливо впродовж останніх років, прогресі технічної цивілізації, постає питання, чи можливо знайти *антидот* проти такої ситуації? Чи можливо застосувати чинник, здатний вирвати людину з нищівного часового вихору? Чи може ним бути мистецтво?

Це питання, загострене нинішньою ситуацією, існує багато віків, його постійно реанімує філософія та естетика (зокрема, теорія естетичного переживання). Воно завше актуалізується тоді, коли проминання часу, ота *vanitas*, або мука активного в ньому існування, спричиняє турботу або біль і викликає захисну реакцію людини.

Антитравматичне, катарсисне – у значенні очищувально-заспокійливе – трактування мистецтва вже налічує понад двотисячолітню історію⁴. Згадаймо піфагорійців або орфіків, згідно з поглядами яких катарсис забезпечує музика, котра очищує і ушляхетнює почуття, або Арістотеля, який визнавав катарсисний вплив сценічної трагедії («Поетика»), оскільки людина внаслідок контакту з мистецтвом звільняється від дошкульного напруження, морального зла, що переслідує її. Відповідно до пізніших інтерпретацій доробку філософа реакція

глядача несе звільнення від надмірного тиску, що інколи приводить до сублімації.

Нурт цієї думки, поширений на різні види мистецтва, зрештою, на мистецтво в універсальному аспекті, протривав дотепер, значно посилившись у ХХ ст., починаючи від праць Іржа Хірна, згодом актуалізований психологією фрейдівської течії та її наступників (Кріс, Лессер) і Кембриджською антропологічною школою (Харрісон, Мюррей, Кронфорд) ⁵.

Характер відношення «споживач мистецтва – воно само», що міститься в цих теоріях, хоча й закладає творчу зміну емоцій суб'єкта, надаючи людині нових вартостей і подеколи створюючи виклик деструкції часу, пом'якшуючи тяжке перебування в ньому, однак не розкриває можливостей ширшої конфронтації з негативними сторонами явища «часової стихії», які нас цікавлять. На звільнення з його пут натякають або безпосередньо вказують ті ситуації (становища) і ті приклади вибору в людській історії, які сильніше наголошують на елементі автономності процесу осягнення мистецтва при певній часовій ізоляції його споживача, завше пов'язаного також із вартісним аспектом мистецтва – з високим чи особливим почуттям рангу художньої творчості. Підвалини під його аксіологічний статус, безсумнівно, заклала для сучасності естетика Ренесансу з її *desiderio di bellezza* (сумуванням за красою), яка, на думку Марсіліо Фічіно, мала оживляти всіляку людську діяльність, вказуючи також напрямки діяльності – постійний злет до досконалості, що вже пізніше, у героїчній концепції людської долі, розвинув Джордано Бруно, утім, маючи щодо категорії часу багато побоювань і сумнівів. Скажімо, у латинському вірші «Al Tempo» він пише: «Часе [...], вбивце [...], який вбиває усе [...]. Відведи назад руку із занесеною на нас косою [...]» ⁶.

Порушену проблематику повніше віддзеркалює теорія естетичного переживання як споглядання, що спирається на авторитети Канта і Шопенгауера. Зокрема, останній – ексцентричний, незалежний у багатьох поглядах мислитель – переживає період посиленої уваги і, здається, він ціл-

ком відповідає початкові ХХІ ст., позначеному розпачем і песимізмом.

«Світ існує у два способи і за своєю первісною природою є злий, – зауважує автор твору «Die Welt als Wille und Vorstellung» (Світ як воля або уявлення) (1819, 1844), – і хоча існує добро, життя індивіда, загалом, наповнюють переважно біль і страждання» ⁷. Світ є волею (у значенні *прасилою*), утім, актуальною, яку годі охопити, вона примхлива, непередбачувана, невпинно жене без цілі і перспективи кінця. Вона існує цілісно, як Усесвіт, сприйнята нашою уявою, водночас опредмечується в низку часток матерії, речей, предметів і людей, котрі виявляють індивідуальні взаємосуперечні цілі та прагнення, що загалом нагадує *bellum omnium contra omnes* (війну всіх проти всіх) у космічному масштабі. І хоча існує можливість упорядкувати певні елементи світу, проте вона обмежується інформацією про взаємну їхню залежність і взаємовідношення (так званий закон достатньої підстави для чотирьох класів предметів). Тим часом куди все йде (а йде швидко), зокрема і людська доля, невідомо, адже й воля є сліпою, яка позначена суперечностями. «Краще не знати, не відати, що буде потім», – міркує філософ, бо майбутнє готує занадто багато лихих несподіванок, а закладений у людині і в речах порив до гонитви за суттю своєю темний і не знає вгамування. Ніщо не може вдовольнити його, і навіть коли так відбувається, відразу зривається далі, бо постійно супроводжує його почуття браку і ненаситності. «Прагнемо до щастя, але не можемо його досягнути, – пише у зв'язку із цим польський історик філософії В. Татаркевич, – прагнемо [...], щоб утримати життя, але назавше це зробити неможливо. У дрібних турботах і клопотах – про їжу, любов, захист від небезпеки – минає коротке життя» ⁸, а супроводжує його постійний страх перед смертю. Людина всіляко прагне уникнути травматичних аспектів долі, прагне полегшення, втіхи. Для цього, за Шопенгауером, є два способи: «*нірвана*», що принципово знешкоджує чужу нашим потребам волю, і *мистецтво*, здатне затримати біг її, біг волі, причини страждань ⁹, висловлюючись сучасніше – біг, гонитву непередбачуваної

(«сліпої») рушійної сили життя, сплетення багатьох незалежних від нас чинників, нав'язаних нам і ворожих, або ж убезпечити від дошкульних «векторів», що «вистрілюють» із довколишніх ситуацій. У контакті з мистецтвом, коли підкоряємося йому, занурюємося в споглядання, зупиняється діяльність стимулів волі – джерел наших турбот і мук, і ми виходимо зі сфери впливів, обмежених простором і часом, властивих реальним предметам звичайного світу волі; відтак спілкуємося не з предметами, а з ідеями предметів (у платонівському розумінні), тобто з їхніми нематеріальними архетипами, які доповнюють образ Усесвіту і в існування яких вірить філософ. «У них воля не стала уявленням», – стверджував Шопенгауер. Він доводив, що в живописі цінується не буквально зображення, наприклад, лева, а його ідея, сутність виду; кімната воскових фігур, якими скопійована дійсність (світ волі), немає рангу мистецтва¹⁰, його мають образи, за допомогою котрих описані ідеї, людська індивідуальність; у зв'язку із цим хотілося б також навести висловлювання поета Ципріана К. Норвіда: «Справжня сила мистецтва [...], коли близьке вміє ідеальним наректи». Мистець, за Шопенгауером, у хвилину натхнення схоплює ідею і досягає успіху, якщо збагне думку, перш ніж її домислить до кінця, що часто дає перевагу ескізам/начеркам над творами, розробленими за ретельно продуманим планом і *praxis*'ом, які вже належать не до світу ідеї, а до реального світу волі, до земних обумовлень причинності і часопростором. У цій концепції безкорисливе, апрактичне (яке не передбачає досягнення мети) споглядання, сформульоване в такому ж значенні й Кантом, забезпечує, на думку автора «Світу як волі й уявлення», не лише полегшення, але й найвище пізнання¹¹, бо ідеї сконцентровано відображають у речах те, що в них стало, незмінне – основу світу.

Порушення дистанції між суб'єктом і об'єктом, глядачем/слухачем і мистецтвом, звільнення без намірів і цілей енергії перцепції, яка несе пізнання, моральний перепочинок і блаженний стан звільнення [тут] від пут волі, надало значного стимулу

європейській думці. Підняття проблеми виходу у сприйманні мистецтва поза сферою звичайної участі в часі передбачало також можливість хоча б тимчасової над ним перемоги.

Згодом цей виклик у такому формулюванні прийме не лише філософія і естетика, а й сама художня діяльність, поставивши окреслену тему в центр своїх зацікавлень і образотворень. Програмним і видатним прикладом може слугувати монументальний твір Марселя Пруста «У пошуках втраченого часу» (1913–1927 рр.). У романі втрачений час – це час переживань, які минають, якщо не зможемо їх затримати, натомість віднайдений і повернутий час – це час, затриманий за допомогою твору мистецтва. Завдяки своєму романові Пруст повернув час своєї молодості, знову повернув життя минулому, оточив себе людьми, яких любив; врятував занурений у «часову дисперсію» світ від забуття¹². У сприйнятті Вальтера Бенджаміна цей твір подібний тканині, виготовленої із численних переплетень ниток пам'яті, унаслідок постійного виявлення яких створюється враження часової та просторової нескінченності¹³. Нагадаємо, що неодноразово також підкреслювали схильність літератури як виду мистецтва до гібернації (заморожування) часу в онтологічному сенсі, яка постає *par excellence* з її суті, з творчого матеріалу – тривкого й відтворюваного запису послідовностей (рядів) подій, ситуацій, відчуттів¹⁴.

Автономне щодо часу бачення мистецтва, точніше кажучи, визнання автономності за своєрідним естетичним переживанням, яке імплікує, корелює в той чи інший спосіб зміну побутового або суб'єктивного сприйняття дійсності в часі – ці питання в минулому столітті виразно окреслили в оцінювальній рефлексії. «Дистанція», «ізоляція», ізоляційна «споглядальність» чи так звана «острівність», тобто цілковита відмінність у станах суб'єкта при сприйнятті мистецтва, – цими категоріями часто оперують при висвітленні зазначеної проблематики, а знаком цієї групи відчуттів стає, як правило, «переривання ходу нормального, щоденного життя» з призупиненням рівноваги відчуження часу в майбутньому і мину-

лому зі значним зосередженням уваги на об'єкті¹⁵. Про останнє, в естетичному аспекті, згадує у своєму нарисі «Зосередження і мрія» Татаркевич. Він порівнює свідомість людини з рікою, в якій, подібно до островів, інколи присутні прояви згаданого зосередження, коли «гонитва уявлень [унаслідок контакту з твором] захопить нас і на довшу хвилину зробить *непрístupними* [курсив наш. – Т. Г.] для навколишнього світу»¹⁶. Інколи такий стан переходить у піднесений стан, у мрію.

Ще більше до конфронтації переживання мистецтва, що відволікає від тимчасовості, зі звичайним виміром часу наближається Ясперс, який у своїх роботах підсумував здобутки філософії та психіатрії: «Вільно мені у спогляданні прекрасного рости в нескінченність, дозволяти, щоб зворушувало мене все, що може зворушити людину. Я захоплений і впадаю у відчай; можу забути про себе самого в чистій, *безчасовій теперішності* [курсив наш. – Т. Г.], яка немає жодних наслідків. Така спокуса сильніше за інші види мистецтва виявляється в музиці [...]» і далі: «Коли я прагну до безчасового справдження в мистецтві, а попри це з необхідності фактично залишаюся часовим буттям, то живу у двох світах, які існують поруч, – не пов'язані між собою. Я поділяюся на дві істоти – одна віддається безладові сповненого випадковими, щоденними мотивами існування, друга – розкошує віддаленою, променистою світлістю. Внутрішнє сприйняття вже не відчуває потреби їхнього поєднання»¹⁷.

Доволі цікаві уточнення у ставленні до цієї проблематики виробив Оссовський, який творчо сприйняв ідеї Канта та, особливо, Шопенгауера, зокрема тезу про безкорисливість, або ж споглядальність естетичного сприйняття. Розвиваючи цю думку і здійснюючи спробу окреслення специфіки естетичного відношення до дійсності, польський філософ дійшов висновку, що, як і в будь-яких іграх, у спогляданні, котре супроводжує сприйняття мистецтва, існує «певний важливий чинник спільноти, який, власне, і може бути джерелом відчуття безкорисливості, що з такими станами поєднується: в усіх цих випадках ми

живемо хвилиною»¹⁸. У руслі Шопенгауера Оссовський наголосив, що значна частина нашого свідомого життя минає «налаштована на майбутнє», у мисленні про майбутнє, претендуванні на нього, підпорядкована майбутньому. Рідко бувають хвилини, коли людина не мусить думати про майбутнє або турбуватися про результати своєї діяльності, або наслідки ситуацій, в які потрапляє. Автор «Основ естетики» висловлює свій погляд також образним порівнянням: «Жевчик, який сховався із гори і переймався, що муситиме на неї забиратися, а підіймаючись угору – тішився перспективою сходження вниз, – не є постаттю з казки [...]» і додає: «Далекі прикrostі, яких, можливо, зовсім не буде, отруюють нам сьогоднішній день. Ми живемо тоді тим, чого ще немає. Майбутнє пожирає теперішню хвилину»¹⁹. Висловленому вище протиставлені моменти, нечисленні в житті людини, коли ми тішимося сьогоднішнім без налаштованості на майбутнє, автор їх називає «життям хвилиною»²⁰. І хоча це поняття може стосуватися не лише сфери естетичних переживань (але й інших духовних екстазів), воно належно «працює» у випадку мистецтва, естетичного осягнення, і ширше – отриманого, унаслідок сприйняття мистецтва, переживання (театр, живопис і т. ін.); його супроводжує ізоляція в часі (але не в просторі), і, на споглядальну думку Оссовського, миттєвість буття.

Остання пропозиція «утримання часу мистецтвом», чи, точніше, зміни структури його сприйняття, як і інші погляди, присвячені окресленій проблематиці або пов'язані з нею, може, імовірно, стати помічним «лікарським засобом» для сучасного світу, пригнобленого надмірною фетишизацією часу й гонитвою за ним. Можливо також, що вони схилять до конструктивної рефлексії, зокрема тому, що Евклідові час і простір заперечила теорія відносності, а багато питань про час, що належать до космології, як твердить сьогодні, ще не розв'язано. Згідно з переломними відкриттями Ейнштейна, він не існує вже нині як одна абсолютна величина, а кожен спостерігач часу має його власний вимір, узалежнений від позиції і руху²¹. Відповідно

до тлумачення цих поглядів, зокрема квантовою механікою, заперечується направленість плину часу, а ентропійні теорії часового вектора, що спираються на статистичну інтерпретацію другого закону термодинаміки і концепції флуктації, проголошують можливість визначення його руху в певних ділянках Усесвіту²².

Відносність, ілюзорність часу, котрі передові дослідники зараховують просто до умовних понять людської мови, а не до поняття фактичних десигнатів дійсності, знаходять, що цікаво, за Фритьофом Капрою, глибоке обґрунтування в давніх філософських системах сходу, зокрема в буддизмі²³.

Здобутки сучасної науки суголосні ідеям Шопенгауера, в яких час, у сенсі його сприйняття, може також міститися поза законами земної причинності, котрі визначає традиційна фізика. Звільнення від них, бодай короточасне, відбувається за допомогою переживання контакту з мистецтвом.

Можливо, пов'язується із цим підступний парадокс і незмінність мистецтва, порівняно з людським життям, генеративна тривалість упродовж віків минулості людського буття, однак повторімо за Гіпократом: *ars longa vita brevis*.

¹ Carlson R., Bailey J. *Slowing Down to the Speed of Life: How to Create a More Peaceful, Simpler Life from the Inside Out*. – San Francisco, 1997. – P. 6; Pawełczyńska A. *Czas a modele zmiany kulturowej // Problemy wiedzy o kulturze. Prace dedykowane S. Żółkiewskiemu / Pod red. A. Brodskiej, M. Hopfinger i J. Lalewiczka*. – Wrocław; Warszawa; Kraków, 1986. – S. 121. Нині можна навіть говорити про світовий рух Slow Life, головним речником якого став Карл Гоноре: Honoré C. *In Praise of Slow*. – London, 2005. – P. 298.

² У руслі глибших історичних роздумів: Gurevič A. *Kategorie kultury średniowiecznej. Przeł. J. Danzygier*. – Warszawa, 1976. – S. 31. Про зміни поняття щодо минулого пор.: Whitrow G. *The Natural Philosophy of Time*. – Oxford, 1980. – P. 24–29.

³ Carlson R., Bailey J. o. c.; Robinson J., Godbey G. *Time for Life: the Surprising Ways Americans Use Their Time*. – University Park. PA, 1997. – P. 24–43; Bieńczyk M., Nawarecki A., Sawicka D. *Słowo wstępne // Szybko i szybciej. Eseje o pośpiechu w kulturze*. – Warszawa, 1996. – S. 9.

⁴ У польській літературі це питання найкраще висвітлено: Dziemidok B. *Sztuka – emocje – wartości*. – Warszawa, 1992. – Rozdz. V: Katharsis jako kategoria

estetyczna. – S. 93–138. Підхід із погляду театру див: Rokem F. *Podstawić zwierciadło widzowi: katharsis perspektywy teatru // Tytuł*. – 1997. – Nr 2. – S. 135–142.

⁵ Hirn Y. *The Origins of Art. A Psychological and Sociological Inquiry*. – New York, 1900. У ширшому контексті проблематики варто згадати Вільгельма Дільтея (XIX ст.), який у своїй філософії відводив для мистецтва особливе місце (як простору, що уможливорює найповніше розуміння людського існування), яке забезпечує навіть тотальне заспокоєння (Befriedigung) завдяки відчуттю – гармонійному розвитку інстинктів, «енергії людської природи» і рівноваги між психікою і середовищем. Пор.: Dilthey W. *Die geistige Welt. Einleitung in Philosophie des Lebens. Herausg. Von G. Misch. 2. Hälfte: Abhandlungen zur Poetik, Etik und Pädagogik*. – Göttingen, 1994. – S. 90–297; Kuderowicz Z. *Dilthey*. – Warszawa, 1987. – S. 144. Про психологічні й антропологічні дослідження катарсисного ефекту див.: Dziemidok B. o. c. – S. 97–106; про аспекти сучасної арттерапії див.: Rubin J. *Art Therapy*. – Philadelphia, 1999.

⁶ Найдокладніше про погляди Фісіна див.: Kuczyńska A. *Filozofia I teoria piękna Marsilia Ficina*. – Warszawa, 1970; Bruno G. *Al Tempo // Dialoghi italiani*. – Firenze, 1958. – S. 189.

⁷ Schopenhauer A. *Świat jako wola i przedstawienie*. – Warszawa, 1994. – T. I; Warszawa, 1995. – T. II; Schopenhauer A. *Metafizyka życia i śmierci*. – Warszawa, 1995 (проблематиці мистецтва мислитель присвятив переважно третю книгу свого трактату); Schopenhauer A. *Świat jako wola i przedstawienie*. – T. I. – S. 269–413; T. II. – S. 581–640; Foster C. *Ideas and Imagination: Schopenhauer on the Proper Foundation of Art // The Cambridge Companion to Schopenhauer*. – Edited by C. Janaway. – Cambridge, 2000. – P. 213–251.

⁸ Tatarkiewicz W. *Historia filozofii*. – Warszawa, 1997. – T. II. – S. 221.

⁹ Schopenhauer A. *Świat jako wola i przedstawienie*. – T. I. – S. 309–312, 624.

¹⁰ Ibidem. – T. II. – S. 584–587; Garewicz J. *Schopenhauer*. – Warszawa, 2000. – S. 33, 140.

¹¹ Про такий аспект див.: Dziemidok B. *Kult piękna w filozofii Artura Schopenhauera*. – Euhemer, 1960. – R. 4. – Nr 1. – S. 58–62.

¹² Nowicki A. *Człowiek i czas*. – Warszawa, 1983. – S. 95, 96. У творі Пруста на протиставленні плинові часу зауважив також Т. Комендант, який у своїх есеїстичних роздумах висловив цікавий погляд щодо неоднаправленого «проминання» в літературі: «Бо людський час немає одну течію, як річка, він має свої закрути, вири і мертві рукави» (*Komendant T. Upadły czas. Sześć esejów i pół*. – Gdańsk, 1996. – S. 16, 141). Усебічно висвітлює проблему мистецтва і часу з погляду своєї теорії «ресентивізму» І. Банька: Bańka J. *Czas w sztuce. Recentywizm i skok do królestwa bezpowrotnej terażniejszości*. T. 1–2 // *Prace Naukowe Uniwersytetu Śląskiego w Katowicach*. – Katowice, 1999. – Nr 1803.

¹³ Пор.: *Różanowski R.* Proust i estetyka wspomnienia // Pasaże Waltera Benjamina. Studium myśli. – Acta Universitatis Wroclaviensis. – Wrocław, 1997. – Nr 2006, – S. 190, 191; *Poulet G.* Czas Prousta // Sztuka interpretacji / Opr. H. Markiewicz. – Wrocław; Warszawa; Kraków, 1973. – S. 128; 109–134. Пластичні мистецтва, використовуючи інші, ніж у літературі, засоби, по-своєму розкривали тему змагання людини із часом, експлікуючи її індивідуальним символом або алегорією (скажімо, унаслідок протиставлення черепа і витворів людської творчості – книжок, що натякало на перемогу людини завдяки триванню у творі над *vanitas*), вони викликали глибокі переживання суб'єкта, могли стати для нього зброєю проти почуття минулості. Питання зображення перемоги людини над часом у живописі підіймає Новицький (*Nowicki A.* Człowiek wobec czasu // Czas w kulturze / Praca zbiorowa pod red. A. Nowickiego. – Lublin, 1983. – S. 13, 14). До спроби аналізу функціонування темпоральності у творах давнього живопису вдається Мазурчак (*Mazurczak U.* Zagadnienie czasu przedstawionego w obrazie, na przykładzie niderlandzkiego malarstwa tablicowego XV w. – Lublin, 1984).

¹⁴ Істотним було виявлення онтологічного статусу дійсності, створеної текстами, пор.: *Domański J.* Tekst jako uobecnienie. Szkic z dziejów myśli o piśmie i książce. – Kęty, 2002. – S. 180–189. Найбільш відповідний ґрунт для зупинки часу з усією його гетерогенністю, симультанністю, переплетеннями, які симулюють дійсність, створив антинатуралістичний роман вільного потоку свідомості. Цю проблематику більш широко обговорює Мроз (*Mróz P.* Wiosło Ulissesa – czas jako antynomia // Miara sztuki. Materiały Ogólnopolskiego Seminarium Estetycznego. Pod red. A. Nowaka. – Kraków, 1990. – S. 61–65). Про гібернаційні («заморожувальні») схильності літературного твору щодо часу пор.: *Zielińska B.* Czas jako mapa. Zastyganie czasu w literaturze // Szybko i szybciej... – S. 170–177. Про подібні властивості фотографії див.: *Soboła A.* Czas jako fotografia // Rocznik Historii Sztuki. – 2006. – R. XXXI. – S. 5–22.

¹⁵ На польському ґрунті така позиція помітна в працях Валліса, Інґардена, Блюстіна; оцінку своєрідності естетичного переживання представляє в іноземних дослідженнях: *Dziemidok B.* Teoria przeżyć i wartości estetycznych w polskiej estetyce dwudziestolecia międzywojennego. – Warszawa, 1980. – S. 191.

¹⁶ *Tatarkiewicz W.* Skupienie i marzenie // Marchoń. – 1935. – R. I. – Nr 3. – S. 398; *Tatarkiewicz W.* Wybór pism estetycznych. W opr. A. Kuczyńskiej. Klasycy Estetyki Polskiej. – Kraków, 2004. – S. 176.

¹⁷ *Jaspers K.* Filozofia egzystencji. Wybór pism. Przeł. D. Lachowska. A. Wołkowicz. – Warszawa, 1990. – S. 313, 314; *Jaspers K.* Philosophie und Kunst // Philosophie i. Philosophische Weltorientierung. – Berlin, 1932.

¹⁸ *Ossowski S.* U podstaw estetyki. Wyd. I. – Warszawa, 1933. – Wyd. I; Warszawa, 1958. – Wyd. II, за

яким цит. – S. 267, 271–279: życie chwilą; *Ossowski S.* Wybór pism estetycznych. W oprac. B. Dziemiodoka. Klasycy Estetyki Polskiej. – Kraków, 2004. – S. 74, 76–84.

¹⁹ *Ibidem* – S. 77, 78. Мислення майбутнім влучно характеризує Р. Інґарден, який явище часу трактує феноменологічно, утім, він бачить можливість протистояти силі його плину, але не в споживанні мистецтва і не в його – як сурогату непроминальності – творенні, а в зростанні суб'єктності індивіда, що плекає в собі «сліди буття, непідвладного часові, – проминанню» (*Ingarden R.* Książeczka o człowieku. – Kraków, 1998. – Rozdz. Człowiek i czas. – S. 62–64, 67). Філософський зміст проблематики часу обговорює в широкому розумінні: *Zwart P.* About Time. A Philosophical Inquiry into the Origin and Nature of Time. – Amsterdam, 1976.

²⁰ Див. також: *Dziemidok B.* Teoria przeżyć i wartości estetycznych w polskiej estetyce dwudziestolecia międzywojennego. – Warszawa, 1980. – S. 75–78 (на цих сторінках ідеться про концепцію Оссовського).

²¹ Кількість таких вимірів у Всесвіті є бескінечна: *Czerny J., Zipper W.* Podstawy filozofii fizyki // Prace Naukowe Uniwersytetu Śląskiego w Katowicach. – Katowice, 1998. Nr 1716. – S. 15; *Klein É.* Czas. Przekład M. Jarosiewicz. – Katowice, 1999. – S. 35, 40 і наст. Elastyczny czas teorii względności. – S. 109–112. Співставимо також трактування поняття часопростору Ейнштейна в неокантіанстві: *Tempczyk M.* Teoria względności w oczach kantysty // *Cassirer E.* O teorii względności Einsteina. Studium z teorii poznania. Przekład P. Parszutowicz. – Kęty, 2006. – S. 4–8.

²² Широкий огляд спірних нині поглядів на сутність часу подають: *Coveney P., Highfield R.* Strzałka czasu. Jak rozwiązać największą tajemnicę nauki / Przekład P. Amsterdamski. – Poznań, 1997. – S. 261; *Davies P.* Czas. Niedokończona rewolucja Einsteina. – Warszawa, 2002. – S. 219. У квантовій механіці щодо її мікросвітів висувається навіть дискусійна теза про зупинення часу, «коли постійно спостерігаємо дану квантову систему» (*Itano W., Heinzen D., Bollinger J.* Quantum Zeno effect. – Physical Review. – 1990. – Vol. A 41. – Nr 5. – P. 2295–2300). Див. також відношення між часом і ентропією у світлі адогматично трактованого другого закону термодинаміки: *Korpiakiewicz H.* koncepcja wzrostu entropii a rozwój świata // UAM Poznań. Filozofia i Logika. – Poznań, 1999. – Nr 79. – S. 31–40 або пор. ротаційну космологічну модель Лю К. Ф. Геделя, яка допускає, завдяки реінтерпретації рівнянь поля Ейнштейна, потенційну можливість подорожі в минуле: *Gödel K.* An example of new type of cosmological solutions of Einstein's field equations of gravitation // Collected Works / Edited by S. Feferman. – New York-Oxford, 1990. – Vol. II. – S. 190–198; *Hawking S.* Introductory note... (Cosmic rotation and «objective» time) // *Ibidem*. – New York; Oxford, 1995. – Vol III. – S. 262–264. Про заперечення

часу в традиційному розумінні на прикладі світу квантів див. також: *Heller M. Kosmologia kwantów.* – Warszawa, 2001. – S. 54.

²³ *Capra F. Tao fizyki. W poszukiwaniu podobieństw między fizyką współczesną a mistycyzmem Wschodu.* Przekład P. Macura. – Poznań, 2001. – S. 171–198, 214.

SUMMARY

The essential feature of the present is a constant race against time, cult and fetishization of time, which destroys the privacy of life of an individual, the natural course of this individual's activity, and even devastates the sphere of culture.

A question is raised whether the antidote to this status quo might be seen in art, in the experiencing of art? The positive answer to the above question can be found in those concepts of human thought where the subject experiencing art thanks to its peculiar qualities undergoes at least a momentary exclusion from the surrounding reality. Thus the subject, claims Arthur Schopenhauer, is no longer affected by the terrestrial laws of physics formulated within space and time and belonging to the everyday surrounding world (called the world of "will"), as also in the act of contemplation of real art man does not commune with the presented objects, but

the images of their idea (in Platonic concept), and the latter exist in a different dimension. Karl Jaspers speaks of the presence (experiencing) of two different worlds: the real one and the world of art with its timeless present moment, whereas Stanisław Ossowski, creatively adapting Schopenhauer's thought postulates the thesis "of living with the present moment", convenient for art reception.

Achievements of modern science, these including quantum theory and relativistic cosmology, defying "the arrow of time", and admitting the capacity to even define its direction in certain spheres of the universe, seem to coincide with the philosophical intuition of Schopenhauer, where time can locate itself even beyond the traditional laws of terrestrial causality.

One is tempted to believe that liberating from them, be it even ephemeral, is helped by one's experienced contact with art.

ГОТИЧНІ МЕДАЛЬЙОННІ РЕЛІКВАРІЇ В СІЛЕЗІЇ

Гражина Регульська

У групі пізньосередньовічних золотих виробів, зібраних після Другої світової війни у Варшавському національному музеї, є релікварій, на який польські історики мистецтва звернули увагу лише останнім часом. Це релікварій медальйонного типу (нім. – Kapselreliquiar) діаметром 5,4 см, виготовлений зі срібла, із заскленою круглою ємністю для мощей, яка займає центр аверсу, та з реверсом, оздобленим відлитою розп'яттями Христа і фігурками невідомого св. Біскупа та св. Дороти (іл. 1). Кінга Щепковська-Наливак датувала виріб кінцем XV ст., проте він немає «ознак настільки індивідуальних, щоб можна було достовірно визначити його походження»¹. Тим часом, попри нез'ясованість обставин появи пам'ятки у Варшаві, достеменно відомо звідки вона походить. Разом із сімома подібними релікваріями з парафіяльного костюлу Святої Єлизавети у Вроцлаві вона потрапила до зібрань тамтешнього Музею художніх ремесел і старожитностей². Релікварій тоді ще мав блакитну емаль, яка вкривала тло фігурок на реверсі, а всередині був уміщений листок пергаменту з іменами восьми святих або мощі, та два, на жаль, не датовані агнускі (маленькі воскові медальйони з відбитком фігури агнца). Самі мощі також тоді ще існували, натомість бракувало атрибуту св. Біскупа. Герман Лухс, якому ми завдячуємо першим описом цього релікварію, уважав, що його виготовлено наприкінці XIV ст.³ Пізніше, на виставці сілезького золотарства 1905 року, пам'ятку датовано приблизно 1400 роком⁴. Нині – це найдавніший збережений медальйонний релікварій із території Сілезії, попри те, що і фігурка Христа, який обома

руками торкається рани у правому боці, і крій одягу св. Біскупа та св. Дороти є свідченням про їх походження орієнтовно з 1410–1420 років.

Зрештою, з вроцлавського костюлу Святої Єлизавети не вцілів жоден інший релікварій. З архівних фотографій відомі лише три повністю позолочені медальйони зі срібла, які до 1866 року належали цьому храму. Один із них, круглий, датований першою половиною XV ст., був діаметром понад 6 см, а декор його аверсу становили тринадцять блакитних емальованих розеток, які оточували засклену ємність із мощами, та відлите розп'яття Христа (іл. 2a). На реверсі, на округлій площині, охопленій сімнадцятьма “гудзями”, вигравіровано фігуру св. Вероніки (іл. 2b)⁵. Другий релікварій також був круглий, але значно більший; оздоблений на аверсі рельєфним вінком із відлитою дубових гілочок і жолудів. Його діаметр перевищував 10 см, а час виготовлення – близько 1500 року (іл. 3)⁶. Щодо інших медальйонів із парафіяльного костюлу Святої Єлизавети у Вроцлаві є лише короткі описи, з яких дізнаємося, що це були круглі релікварії, на реверсі оздоблені гравюрами. На них відтворено Поклоніння Синові Божому, Воскресіння Христове, св. Вероніку та обличчя Ісуса⁷.

Лише з описів нам відомі два круглі медальйони, які до 1905 року були передані Музею художніх ремесел і старожитностей із вроцлавської каплиці Одинадцяти тисяч дівиць. На реверсі одного з них було вигравіровано розп'ятого Христа з атрибутами хрестних страстей⁸, а реверс іншого прикрашала відлита фігурка ангела з хусткою св. Вероніки на темно-синьому емальова-

ному тлі⁹. Обидва мали на аверсі заклепу ємність із мощами; вони також походили з XV ст., яке в Сілезії (так само, як по всій Центральній Європі) було періодом особливої популярності релікваріїв цього типу. Перелік тогочасного інвентарю костьолів Вроцлава та урядові реєстри срібного начиння і літургійного приладдя, переданого до міської ради й переплавленого на громадські потреби в 1526–1531 роках, фіксують майже дев'яносто релікваріїв. Найбільше – аж чотирнадцять – у цвинтарному костьолі св. Варвари¹⁰. По тринадцять медальйонів спочатку зберігалися в обох вроцлавських парафіяльних костьолах – Святої Єлизавети¹¹ і Святої Марії Магдалени¹², у костьолі хрестоносців Святого Мацея¹³ – десять, а в костьолі францисканців Святого Якова – шість¹⁴. Шість позолочених медальйонів знайдено також у багатій скарбниці вроцлавського кафедрального собору Святого Іоанна Хрестителя¹⁵, по п'ять у костьолі бернардинців Святого Бернардина із Сієни¹⁶ та в костьолі августинів-самітників Святої Дороти¹⁷. По чотири медальйони належало домініканському костьолу Святого Войцеха¹⁸ та норбертівському – Святого Вінцентія на Олбіні¹⁹, а кожному з інших вроцлавських храмів, атрибутика яких відома нам із писемних джерел, – принаймні один. У цей же час до парафіяльного костьолу у Свидниці, другого за величиною і значенням у Сілезії, передано сім таких релікваріїв²⁰, до парафіяльного костьолу в Пачкові – п'ять²¹, а до парафіяльного костьолу в Отмухові – три²². Також по кілька медальйонних релікваріїв зберігалися в скарбницях парафіяльних і монастирських костьолів у Глогуві²³, Любйонжі²⁴, Золоторії²⁵, Ополе²⁶ та інших містах, медальйони, що вирізнялися пишністю декорування, інколи розлого описували. Наприклад, медальйон, який у протоколі засідання вроцлавського кафедрального капітулу від 24 січня 1513 року описаний як витвір «non raene rotundum neque quadrangulare, sed cum quattuor aciebus rotundis formatum in toto deauratum, habens in anteriori parte vitrum album rotundum tegens certas reliquias et in circumferentiis

flores elevatos et quattuor lapides pretiosos, duos videlicet viridis at alios duos flavei colorum; in alia vero parte imaginem beatae Mariae virginis elevatum cum puero Jesu in perla rotunda elaboratum et in circumferentiis quattuor evangelistas insculptos»²⁷. Загалом ці релікварії не досить великих розмірів, як і ті, що впродовж XV ст. і першої чверті XVI ст. були виготовлені в ювелірних майстернях Праги, Відня, Нюрнберга, Мюнхена, Зальцбурга, Кельна, Любека або Гданська. Вони мали округлу чи багатопелюсткову (розеткову), інколи овальну, прямокутну або ромбоподібну форму²⁸. На аверсі, під кришталевою шибкою, обрамленою різними мотивами й дорогоцінним камінням, проглядалися мощі святих, а на реверсі – окремі, не пов'язані із жодною подією, місцем або часом, фігурки святих або їхні вибрані з агіографічного контексту групові наративні зображення. Деякі з релікваріїв розміщували на підставці, що складалася з основи, ніжки з нодусом, та абсолютну більшість становили медальйони, які підвішували на ланцюжку. Латинські терміни «рах cum reliquiis» або «pacificalis cum reliquiis», якими зазвичай їх означували в писемних сілезьких джерелах, дозволяють припустити, що, крім основної функції, тобто демонстрації мощей, цими виробами також послуговувалися для «поцілунку миру».

Імовірно, уже після 1945 року з колекції вроцлавського Архієпископського музею зник один із найгарніших релікваріїв цього типу в Сілезії (іл. 4): округлий і повністю позолочений, діаметром 12 см, на аверсі, довкола заклепої ємності для мощей, він мав рельєфний вінок із зображенням відлітої виноградної лози. Відповідно до опису в музейному каталозі за 1932 рік, реверс заповнювала вигравірована сцена Розп'яття зі св. Марією та св. Іоанном Євангелістом²⁹. Однак схована всередині перламутрова плакетка з рельєфним зображенням Богородиці з Дитям не могла належати цій пам'ятці, хоча, напевно, колись прикрашала подібний релікварій. У наведених документах із території Сілезії на інформацію про медальйони, декоровані в такий спосіб, натрапляємо багато разів, а про найближчий збережений аналог із Вроцлавщини

будемо вести мову далі. Варто згадати датований приблизно 1490 роком медальйон із кафедрального собору в Остшигомі³⁰ з різьбленим на перламутровій поверхні зображенням мученицької смерті св. Катерини та медальйон із кафедрального собору в Празі³¹, оздоблений на реверсі перламутровим рельєфом Успіння Богородиці (початок XVI ст.). За Крістіаном Гюнделем, пам'ятка з Архієпископського музею у Вроцлаві також була придбана на початку XVI ст.³² Однак ніхто не встановив місце її походження. Тепер можна лише здогадуватися, що вона була призначена для вроцлавського кафедрального собору Святого Іоанна Хрестителя, в якому донині збереглися ще два такі релікварії.

Давніший, повністю позолочений, висотою 15,4 см, має форму прямокутника, оточеного кільцеподібним ажурним обрамленням у вигляді вузької облямівки (іл. 5а і 5b). Ємність для мощей тут також прямокутна, а решта поверхні аверсу оздоблена рослинними мотивами з перегородчастої емалі в білих, темно-червоних, синіх та зелених кольорах і чотирма великими дорогоцінними каменями. Центр реверсу, як і аверс, вкритий перебірчатою емаллю, займає кругла плакетка з перламутру, з барельєфною групою Оплакування Христа. З боків, під архітектурними балдахінами, стоять двосторонні відлиті фігурки св. Катерини і св. Ядвіги, св. Іоанна Хрестителя і св. Варвари. Нижче вміщено фігурки ангелів, які музикують, а зовсім унизу – фігурку св. Юрія (на коні), який бореться зі змієм. Масивну кулю, з кільцем зверху для підвішування, підтримують, з одного боку, два ангели, які стоять навколішки, а з другого – пара єдинокорів. За винятком науковців Ганса Лутша, який уважав цей релікварій витвором XIV ст.³³, Ервіна Гінца і Карла Маснера, котрі визначили час його виготовлення близько 1500 року³⁴, дослідники одноставно датували виріб початком XVI ст., зазначивши на сильному тоді у Вроцлаві впливі угорського золотарства і на добродійній діяльності Яна Тужона, вроцлавського єпископа в 1506–1520 роках³⁵. Однак сьогодні вже відомо, що медальйон був зроблений значно раніше,

адже викарбуваний автором, ніким не помічений напис мінускулами на внутрішній стороні реверсу мовить: «finitu[m] est hoc op[us] s[u]b an[n]o d[omi]ni 1478 sub po[n]dere ij m[ar]c» (іл. 6). Фігурки св. Ядвіги і св. Іоанна Хрестителя (головних покровителів Сілезії, вроцлавської єпархії та кафедрального собору у Варшаві) свідчать, що прикрашений ними релікварій спочатку був призначений для цього храму, в якому він і зберігся, виготовлений в одній із вроцлавських золотарських майстерень. Мабуть, нелегко буде простежити, хто керував цією роботою, і як довго вона тривала, але вже сьогодні можна вважати, що вперше на теренах Сілезії скористалися перегородчастою (у фаховій літературі її частіше називають угорською або семигородською) емаллю. Уважати витвором цієї майстерні можна також медальйон, виконаний 1480 року на замовлення Гжегожа Гелентройтера, вікарія вроцлавського собору і мансіонарія³⁶ в нижньому костьольноколегіаті Святого Хреста у Вроцлаві. Це був круглий, срібний, частково позолочений релікварій діаметром 8,5 см, призначений для різних фрагментів мощей, зокрема пальця св. Ядвіги (*de digito S. Hedwigis*), на аверсі декорований такими ж, що і в попередньому випадку, відносно дрібними рослинними елементами з перегородчастої емалі білого, червоного і зеленого кольору на темно-синьому тлі (іл. 7а і 7b). На жаль, не вдалося встановити, в якому з названих вроцлавських храмів, у кафедральному соборі чи в колегіаті Святого Хреста, містився спершу релікварій. Канонік Гелентройтер, який помер 1497 року, робив пожертви для обох. Окрім того, костьоль кларисок у Вроцлаві мав подарований ним триптих³⁷. Відомо лише, що 1933 року релікварій перебував у приватній колекції Гацфельдтів у Жмигродському замку і вже тоді не мав реверсу³⁸. Нині, найвірогідніше, він узагалі не існує.

Другий медальйон, із числа збережених у скарбниці кафедрального собору у Вроцлаві, також має круглу форму (іл. 8а і 8b). Це срібний, повністю позолочений предмет діаметром 14,7 см, з аверсом, декорованим двадцятьма чотирма дорого-

цінними каменями – вісьмома великими, посадженими в розетки, емальованими в зелений колір, і шістнадцятьма меншими, у простих мельхіорових оправках. Край чільної сторони оздоблений рельєфною відлитою парослю з довгими, ланцетоподібними листками й маленькими квітами з роздвоєними пелюстками, а реверс – гравірованою сценою Поклону Трьох Царів, у якій ще Йоганн Міхаель Фріц помітив чіткий вплив графіки Майстра «E. S.», хоча конкретного прикладу він не навів³⁹. Можливо, що таким прикладом була гравюра, яка в каталозі Макса Лерса зазначена під номером 27; про це можуть свідчити передусім постаті Марії з Дитям і Царів, бо постать св. Йосифа не була зображена сілезьким митцем. Імовірно, через брак місця він також не змалював тварин біля ясел Ісуса та пейзаж із пастухами й стадом овець. Час виникнення релікварію можна, за Фріцем, визначити як останні роки XV ст.

Натомість приблизно 1510 роком слід датувати виконання круглястого медальйона, що зберігся в парафіяльному костьолі Святого Юрія в Остропі (іл. 9a і 9b) і, подібно до срібного релікварію у вигляді фігурки св. Анни Самотшець (1511), що належить цій же святині, слід визнати витвором Анджея Гайдекера, одного з найвизначніших золотарів, які працювали у Вроцлаві на початку XVI ст.⁴⁰ Утім, з діяльністю цього митця прийнято пов'язувати низку інших релікваріїв, зокрема герми й релікварії у формі руки св. Ядвіги та релікварій у формі руки св. Варфоломія, котрі в 1512–1514 роках придбали до вроцлавської колегіати Святого Хреста. Однак сьогодні ознаками майстерної роботи Гайдекера наділені лише три твори – фігурка св. Ядвіги з релікварію в колегіаті Святого Хреста у Вроцлаві (1513) та дві літургійні чаші (1517) з парафіяльних костьолів у Вхові та Гливицях⁴¹. Аверс срібного, частково позолоченого медальйона з Остропи, діаметром 7,2 см, оздоблений рельєфним вінком із відлितих гілочок граната. На реверсі міститься гравіроване зображення Марії з Дитям, яке Герман Роде вдало порівняв із гравюрою «L. 67» майстра «E. S.», за якою Гайдекер, оскільки він був автором зображення Марії з Дитям,

повторив постави обох фігур, крій накидки Божої Матері, подушку і променисте сяйво на тлі⁴². Хоча варто підкреслити, що майстер відмовився від рослинних мотивів, які мав прототип, а його власна ідея – обрамлення всієї композиції в невеликі з'єднані між собою аркади. Написи «Ostropense» і «Lot 8» (другий означає вагу релікварію) додано пізніше, можливо, у XVII ст. Після пожежі в старому парафіяльному костьолі Святого Юрія в Остропі (1927) медальйон зберігали в тамтешньому костьолі Святого Духа, а з 1987 року – в Єпархіальному музеї м. Ополе.

У 1987 році до сховища опольського Єпархіального музею потрапило сім інших, повністю позолочених релікваріїв цього типу. Усі вони є власністю парафіяльного костьолу Святого Якова в Нисі, для якого, напевно, і призначалися із часу їх виготовлення. У 1652 році місцевий золотар Кшиштоф Вальтенбергер ці релікварії використав для декору срібного процесійного хреста і, найімовірніше, тоді вони були позбавлені реверсів (іл. 10). Загальне датування XV ст., яке для цих медальйонів визначене в Каталозі пам'яток мистецтва в Польщі, Тадеуш Хшановський уточнює першою половиною того ж століття, приписавши виготовлення медальйонів невеликим ювелірним майстерням⁴³. Нині спроби виокремити локальні професійні угруповання в Сілезії не дають переконливих результатів. Адже з раннього періоду бракує самих пам'яток, натомість пізніший час позначений виразним домінуванням вроцлавського осередку золотарства. Архівні дослідження Ервіна Гінца вже давно довели, що в Нисі жила і працювала велика група золотарів, але аж до 1572 року місцем розташування єдиного їхнього цеху на теренах Сілезії був Вроцлав, і там виховувалася більшість майстрів⁴⁴. Окрім того, навіть найдавніший ниський релікварій – шестилистковий медальйон із півкільчастими пелюстками (розділеними меншими шпильчастими пелюстками), який має діаметр 10,4 см і розміщений на правому плечі згаданого хреста (іл. 11a), можна датувати лише останньою чвертю XV ст. Його аверс прикрашає відлита паросль із маленькими фігурками

соколів, оленів, лебедів і єдинорогів, які нагадують фігурки тварин із прямокутного обрамлення медальйона вроцлавського кафедрального собору. Кінцем XV ст. слід датувати медальйон, розміщений на перетині рамен хреста (іл. 11b): він семилисточковий, оздоблений відлитою парослю з покрученим стеблом, пишним стрипухатим листям і дорогоцінним камінням у великих розетках. Діаметр релікварію становить 15 см, а краї вкриті квітковим орнаментом із багатобарвної перегородчастої емалі. Імовірно, що близько 1500 року також був виготовлений семилисточковий і надзвичайно подібний до попереднього медальйон діаметром 11 см, який розміщено на краю лівого плеча хреста (іл. 11c). Решта медальйонів із Ниси – чотирилисточковий, діаметром 11,4 см (іл. 11d), п'ятилисточковий, діаметром 12,5 см (іл. 11e), і два шестилисточкові, діаметр яких становить відповідно 9,8 см (іл. 11f) і 7,4 см (іл. 11g), – виготовлені в першому двадцятиріччі XVI ст., а можливо, навіть дещо пізніше. Товсті відлиті рослинні стебла на їхніх аверсах гнуться під вагою широкого листа, яке витканими пелюстками огортає велике дорогоцінне каміння. Дещо меншим листям із дорогоцінним камінням заповнено впадини по краях. На жаль, про спосіб оздоблення реверсів ниських медальйонних релікваріїв абсолютно нічого невідомо, хоча не виключено, що в усіх випадках цебули гравюри. Ми також не знаємо ані хто був їх автором, ані чиї моці в них зберігалися. Попри це, у збіднілому впродовж століть спадку готичного золотарства в Сілезії вони посідають виняткове місце і найкрасномовніше свідчать про первинне багатство сілезьких костьольних скарбниць.

¹ *Szczepkowska-Naliwajek K.* Relikwiarze średnio-wiecznej Europy. – Warszawa, 1996. – S. 241.

² *Luchs H.* Über die aus der Elisabethkirche zu Breslau stammenden und dem Museum schlesischer Alterthümer überwiesenen Reliquiarien // «Schlesiens Vorzeit in Bild und Schrift» I, 5. – 1866. – S. 23, 24.

³ *Ibidem.* – S. 23.

⁴ Ausstellung von Goldschmiedearbeiten schlesischen Ursprunges oder aus schlesischem Besitze. – Breslau, 1905. – Nr 160.

⁵ *Luchs H.* o. c. – S. 24. – Tab. 4; Ausstellung von Goldschmiedearbeiten... – Nr 162; *Fritz J.* Gestochene Bilder. Gravierungen auf deutschen Goldschmiedearbeiten der Spätgotik. – Köln, 1966. – Nr 824.

⁶ *Luchs H.* o. c. – S. 23, 24. – Tab. 3; Ausstellung von Goldschmiedearbeiten... – Nr 167.

⁷ *Luchs H.* o. c. – S. 23; Ausstellung von Goldschmiedearbeiten... – Nr 159, 161; *Fritz J.* Gestochene Bilder... – Nr 826, 827.

⁸ Ausstellung von Goldschmiedearbeiten... – Nr 165; *Fritz J.* Gestochene Bilder... – Nr 823.

⁹ Ausstellung von Goldschmiedearbeiten... – Nr 166.

¹⁰ Klose'sche Handschriftensammlung – Kirchenkleinodien. – Wrocław: Archiwum Państwowe. – Sygn. HS. Kl. 43. – Bl. 4. – S. 2 (далі цит. як: Klose'sche Handschriftensammlung – Kirchenkleinodien).

¹¹ *Schultz A.* Einige Schatzverzeichnisse der Breslauer Kirchen // Abhandlungen der Schlesischen Gesellschaft für vaterländische Cultur, Philosophisch-historische Abteilung. – Breslau, 1867. – S. 6–18; *Frenzel O.* Schatzverzeichnisse der Reichkramer-Kapelle in der Elisabeth-Kirche // Schlesiens Vorzeit in Bild und Schrift, V. – 1894. – S. 255–262; Klose'sche Handschriftensammlung – Kirchenkleinodien. – Bl. 6. – S. 2; Bl. 7. – S. 1; Bl. 21. – S. 2; Bl. 23. – S. 1; Bl. 24. – S. 1.

¹² *Schultz A.* o. c. – S. 5; Klose'sche Handschriftensammlung – Kirchenkleinodien. – Bl. 8. – S. 2; Bl. 21. – S. 2; Bl. 22. – S. 2; Bl. 24. – S. 1.

¹³ Series et acta magistrorum Wratislaviensium sacri militaris ordinis crucigerorum cum rubea stella hospitalis sancti Mathiae, ex archivii domestici fontibus et aliis documentis a reverendissimo perillustri ac amplissimo domino domino Michaelae Josepho Fibiger / hrsg. G. A. Stenzel // Scriptorum Rerum Silesiacarum, II. – Breslau, 1839. – S. 321, 322.

¹⁴ *Schultz A.* o. c. – S. 19–22; Klose'sche Handschriftensammlung – Kirchenkleinodien. – Bl. 11. – S. 2.

¹⁵ *Sabisch A.* Acta Capituli Wratislaviensis 1500–1562. Die Sitzungsprotokolle des Breslauer Domkapitels in ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts. – Köln, 1972. – Bd. I: 1500–1516. – Nr 23 (1), 494, 604, 1048; Köln, 1976. – Bd. II: 1517–1540. – Nr 1116, 1123, 1151.

¹⁶ *Schultz A.* o. c. – S. 18, 19; Klose'sche Handschriftensammlung – Kirchenkleinodien. – HS. A. 1256.

¹⁷ Klose'sche Handschriftensammlung – Kirchenkleinodien. – Bl. 9. – S. 2. Пор. також: *Reisch Ch.* Geschichte des Klosters und der Kirche St. Dorothea in Breslau. – Breslau, 1908. – S. 58–60.

¹⁸ Klose'sche Handschriftensammlung – Kirchenkleinodien (документ датовано 1524 p.); *Blasel C.* Geschichte von Kirche und Kloster St. Adalbert zu Breslau, Darstellungen und Quellen zur Schlesische Geschichte. – Breslau, 1912. – Bd. XVI. – S. 42, 43.

¹⁹ *Schultz A.* o. c. – S. 23.

²⁰ *Wernicke E.* Die alten Schatzverzeichnisse der Pfarrkirche zu Schweidnitz // Anzeiger für Kunde der deutschen Vorzeit, 1874. – XXI, 6. – S. 169–175.

²¹ *Kopietz A.* Geschichte der katholischen Pfarrkirche zu Patschkau // Schlesiens Vorzeit in Bild und Schrift, IV, 49. – 1881. – S. 75, 76.



1

Іл. 1. Медальйонний релікварій із костьолу Святої Єлизавети у Вроцлаві. Близько 1410–1420 рр. Реверс. Національний музей, Варшава (інв. № SZM 1096)

Іл. 2. Медальйонний релікварій із костьолу Святої Єлизавети у Вроцлаві. Перша половина XV ст. Аверс (а), реверс (b). Сілезький музей художніх ремесел і старожитностей, Вроцлав (за Г. Лухсом)

Іл. 3. Медальйонний релікварій із костьолу Святої Єлизавети у Вроцлаві. Близько 1500 р. Аверс. Сілезький музей художніх ремесел і старожитностей, Вроцлав (за Г. Лухсом)

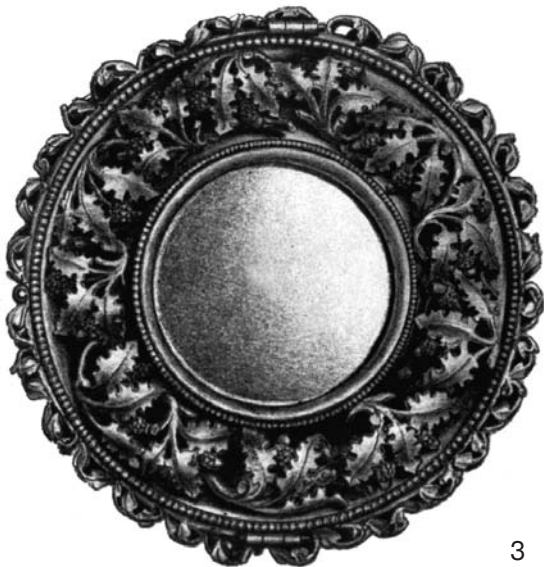
Іл. 4. Медальйонний релікварій. Початок XVI ст. Аверс. Архієпископський музей, Вроцлав (за К. Гюнделем)



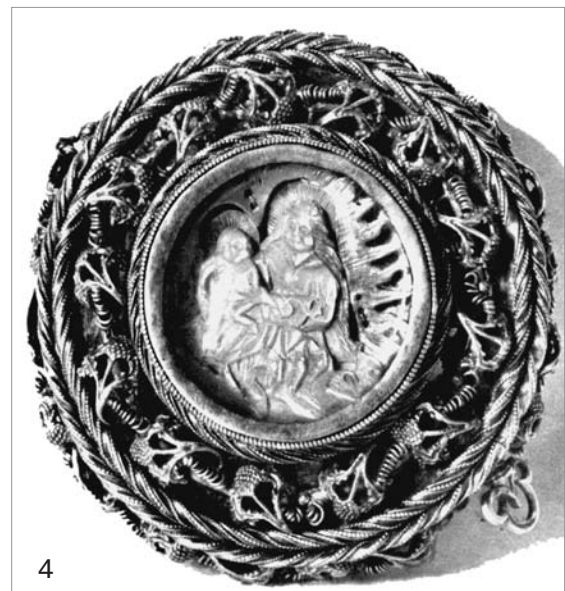
2a



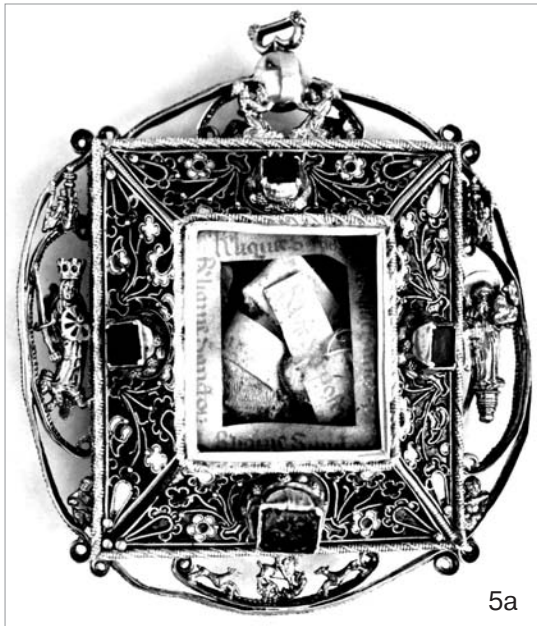
2b



3



4



Іл. 5. Медальйонний релікварій. 1478 р. Аверс (а), реверс (b).
Кафедральний собор св. Іоанна Хрестителя. Вроцлав

Іл. 6. Медальйонний релікварій. 1478 р. Напис на внутрішній стороні реверса.
Кафедральний собор св. Іоанна Хрестителя. Вроцлав

Іл. 7. Медальйонний релікварій. Дарунок каноника Гжегожа Гелентройтера. 1480 р.
Аверс (а), реверс (b) (за Г. Зегером)

Іл. 8. Медальйонний релікварій. Кінець XV ст. Аверс (а), реверс (b).
Кафедральний собор св. Івана Хрестителя. Вроцлав

Іл. 9. Медальйонний релікварій з костюлу св. Юрія в Остропі. Близько 1510 р.
Аверс (а), реверс (b). Єпархіальний музей, Ополе (інв. № 108)



7a



7b



8a



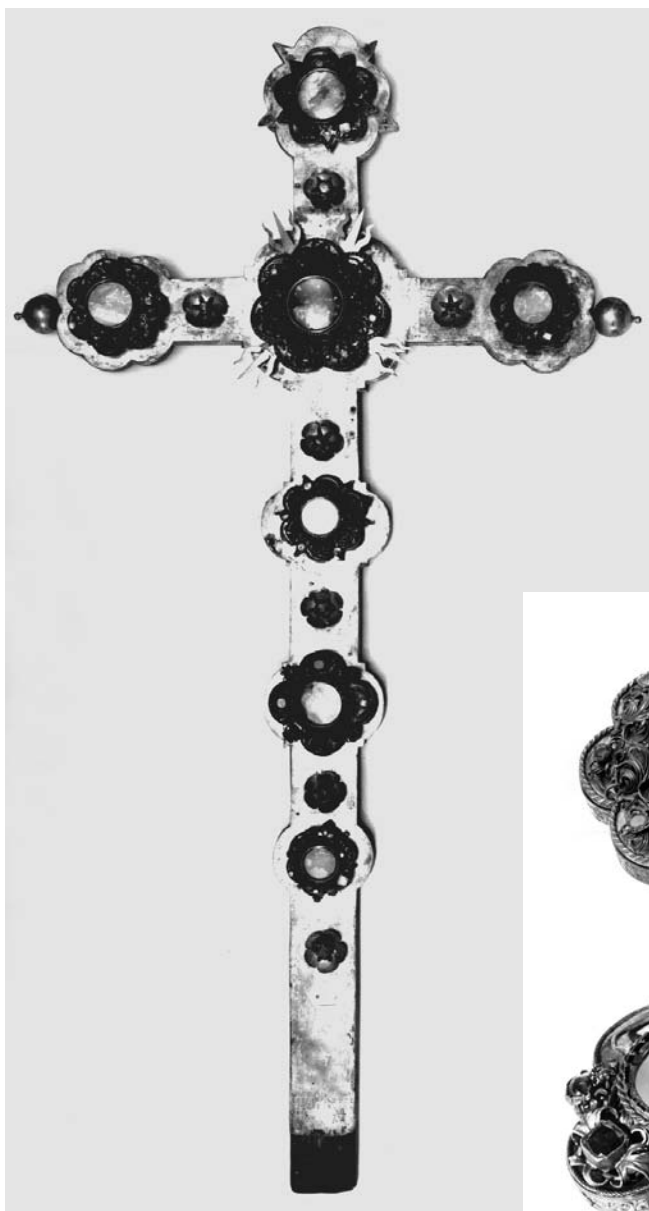
8b



9a



9b



10



a



b



c



d



e



f



g

11

Іл. 10. *Кшиштоф Вальтенбергер*. Процесійний хрест із костьолу св. Якова в Нисі. 1652 р. Єпархіальний музей, Ополе (інв. № 167)

Іл. 11. Аверси медальйонних релікваріїв із костьолу св. Якова в Нисі: а) Остання чверть XV ст.; б, с) близько 1500 р.; d–g) перша чверть XVI ст. Єпархіальний музей, Ополе (інв. № 167)

²² *Jungnitz J.* Visitationsberichte der Diözese Breslau. – Breslau, 1902. – Bd. I: Archidiakonat Breslau. – S. 82–84.

²³ *Knötel P.* Die Kapelle zum heil. Kreuz und zu St. Anna in Gr. Glogau und drei Inventare derselben // Schlesiens Vorzeit in Bild und Schrift, 1887. – IV, 64. – S. 632, 633; *Jungnitz J.* o. c. – Breslau, 1907. – Bd. III: Archidiakonat Glogau. – Breslau, 1907. – S. 10–19.

²⁴ *Schultz A.* Die Cistercienser-Klosterkirche zu Leubus // Abhandlungen der Schlesischen Gesellschaft für vaterländische Cultur, Philosophisch-historische Abteilung. – Breslau, 1870. – S. 83.

²⁵ *Schuster A.* Zwei Schatzverzeichnisse der Kirchen zu Striegau und Goldberg aus dem XV. Jahrhundert // Schlesiens Vorzeit in Bild und Schrift, V, 67, 68. – 1889. – S. 52–56.

²⁶ *Idzikowski F.* Geschichte der Stadt Oppeln. – Oppeln, 1863. – S. 112, 113; *Schramek E.* Das Kollegiatstift zum hl. Kreuz in Oppeln // Oberschlesische Heimat. Zeitschrift des Oberschlesischen Geschichtsvereins, XI. – 1915 – S. 156–158; Die Bau- und Kunstdenkmäler Schlesiens. Stadt Oppeln. – Breslau, 1939. – S. 50, 83, 102.

²⁷ *Sabisch A.* o. c. – Bd. I. – S. 504–505.

²⁸ Пор., передусім, приклади, наведені в книжці: *Braun J.* Die Reliquiare des christlichen Kultes und ihre Entwicklung. – Freiburg im Breisgau, 1940. – S. 286–295. Див. також медальйони з гравюрованим декором на реверсах, які описав Фріц: *Fritz J.* Gestochene Bilder... – passim.

²⁹ *Nowack A.* Führer durch das Erzbischöfl. Diözesanmuseum. – Breslau, 1932. – S. 44.

³⁰ *Fritz J.* Goldschmiedekunst der Gotik in Mitteleuropa. – München, 1982. – II. 838.

³¹ *Podlaha A., Šittler E.* Topographie der Historischen und Kunst-Denkmale. Der Domschatz in Prag. – Prag, 1903. – II. 104, 105.

³² *Gündel Ch.* Die Goldschmiedekunst in Breslau. – Berlin, 1940. – S. 24. – Tab. 16. Див. також: *Fritz J.* Gestochene Bilder... – S. 296. – Nr. kat. 109.

³³ *Lutsch H.* Verzeichnis der Kunstdenkmäler der Provinz Schlesien. – Breslau, 1886. – Bd. I: Die Stadt Breslau. – S. 174; Ausstellung von Goldschmiedearbeiten... – Nr 170.

³⁴ *Hintze E., Masner K.* Goldschmiedearbeiten Schlesiens. Eine Auswahl von Goldschmiedearbeiten schlesischer Herkunft oder aus schlesischem Besitze. – Breslau, 1911. – S. 7. – Tab. X.

³⁵ *Burgemeister L., Grundmann G.* Die Kunstdenkmäler der Provinz Niederschlesien. – Breslau, 1930. – Bd. I: Die Stadt Breslau. – Teil 1: Die kirchlichen Denkmäler der Dominsel und der Sandinsel. – S. 143; *Braun J.* o. c. – S. 288, 291, 292. – II. 272; *Gündel Ch.* o. c. – S. 24. – Tab. 15; *Mihalik S.* Denkmäler und Schulen des ungarischen Drahtemails im Ausland // Acta Historiae Artium Academiae Scientiarum Hungaricae, V. – 1958. – S. 80. – II. 4; *Bochnak A., Pagaczewski J.* Polskie rzemiosło artystyczne wieków średnich. – Kraków, 1959. – S. 110; *Adamek T.* Związki polsko-węgierskie w zakresie złotnictwa gotyckiego // Roczniki Humanis-

tyczne, XXI, 4. – 1973. – S. 18; *Beke L.* Sodronyzomancos ötvösművek. – Budapest, 1980. – S. 35, 36. – II. 11, 12; *Mandziuk J.* Katalog ruchomych zabytków sztuki sakralnej w Archidiecezji Wrocławskiej. – Wrocław, 1982. – T. 1. – S. 135; *Kaczmarek R., Witkowski J.* Dzieje relikwii i relikwiarze Świętej Jadwigi // Święta Jadwiga Śląska (ok. 1174–1243). – Wrocław, 1993. – S. 47; *Szczepkowska-Naliwajek K.* o. c. – S. 241.

³⁶ Мансіонарій – ксьондз у кафедральному чи колегіальному костюлі.

³⁷ *Buchwald C.* Aus dem Nachlass des Kanonikus Helentreuter // Schlesiens Vorzeit in Bild und Schrift, N.F., VIII. – 1924. – S. 74–78; *Bretschneider P.* Gregorius Helentreuter // Archiv für schlesische Kirchengeschichte, IV. – 1939. – S. 84–90.

³⁸ *Seger H.* Ein Reliquiar des Breslauer Kanonikus Helentreuter // Schlesiens Vorzeit in Bild und Schrift, N.F., X. – 1933. – S. 67, 68. – Tab. VIII; *Kaczmarek R., Witkowski J.* o. c. – S. 43.

³⁹ *Lutsch H.* o. c. – Breslau, 1886. – Bd. I. – S. 174; Ausstellung von Goldschmiedearbeiten... – Nr 169; *Burgemeister L., Grundmann G.* o. c. – Bd. I. – Teil 1. – S. 143; *Braun J.* o. c. – S. 288; *Fritz J.* Gestochene Bilder... – S. 296. – Nr. kat. 112; *Mandziuk J.* o. c. – S. 135; *Szczepkowska-Naliwajek K.* o. c. – S. 241.

⁴⁰ *Lutsch H.* o. c. – Breslau, 1894. – Bd. IV. – S. 386; Ausstellung von Goldschmiedearbeiten... – Nr 168; Die Bau und Kunstdenkmäler des Kreises Tost-Gleitwitz. – Breslau, 1943. – S. 223. – II. 404, 405.

⁴¹ Крім того, до творів Анджая Гайдекера зараховують дві нині втрачені фігурки з релікваріїв – Марії з Дитям із колегіати у Велюні (1510 р.) та св. Анни Самотшець із парафіяльного костюлю в Писковицях, яку донині в літературі хибно називають ще одною фігуркою Марії з Дитям, див.: *Szczepkowska-Naliwajek K.* o. c. – S. 198–200. – II. 60, 63. Деякі дослідники приписують Гайдекерові й виготовлення літургійної чаші з Пишковиць, див.: *Mihalik S.* o. c. – S. 83–85. – II. 9.

⁴² *Rode H.* Ein schlesisches Goldschmiedewerk nach Meister E S // Wallraf-Richartz-Jahrbuch XVII. – 1955. – S. 223–226. Пор. також: Katalog Zabytków Sztuki w Polsce / opr. E. i M. Gutowsky i K. Kutrzebianka. – Warszawa, 1966. – T. VI: Woj. Katowickie. – Z. 5: Pow. gliwicki. – S. 49. – II. 336, 337; *Fritz J.* Gestochene Bilder... – S. 296. – Nr. kat. 693; *Olszewski A.* Wzory graficzne gotyckiej plastyki śląskiej // Biuletyn Historii Sztuki, XXXI, 4. – 1969. – S. 431; *Samek J.* Polskie złotnictwo. – Wrocław, 1988. – S. 88; *Samek J.* Dzieje złotnictwa w Polsce. – Warszawa, 1993. – S. 22; *Szczepkowska-Naliwajek K.* o. c. – S. 240.

⁴³ Katalog Zabytków Sztuki w Polsce / opr. T. Chrzanowski i M. Kornecki. – T. VII: Woj. Opolskie. – Z. 9: Pow. nyski. – Warszawa, 1963. – S. 89. – II. 409; *Kębtowski J.* Nysa. – Wrocław, 1972. – S. 96; *Chrzanowski T.* Nyskie rzemiosło artystyczne od średniowiecza do połowy XIX wieku // Szkice Nyskie. Studia i materiały. – Opole, 1974. – T. I. – S. 130.

⁴⁴ *Hintze E.* Schlesische Goldschmiede. Fortsetzung zu Band VI. S. 93–138 // Schlesiens Vorzeit in Bild und Schrift, N.F., VII. – 1919. – S. 137–143.

SUMMARY

The article discusses Silesian examples of Gothic reliquary medallions (German: *Kapselreliquaire*) extremely popular throughout Central Europe. In the 15th c. and the 1st quarter of the 16th c. in many Silesian churches, particularly in Wrocław, there were up to some dozen of those. Most commonly, they were not of large size, made of silver or gilded, most often rounded or clover-shaped, more rarely oval, rectangular or close to a rhomb. On the aversé, under crystal glass surrounded with floral motifs and gems, they featured holy relics; on the reverse, figures of the saint or a group presentation chosen from among hagiographic motifs were shown. Some of those pieces of art were set on a stand composed of a base, stem, and a nodus, but the majority of medallions were made to be worn as pendants. The Latin term *pax cum reliquiis* or *pacificalis cum reliquiis*, with which they were often defined in Silesian written sources, allow one to assume that apart from exerting their basic function, namely to present the relics, they also served as instruments of the kiss of peace.

Presently, the earliest example of such reliquary is to be found in the round medallion from the Parish Church of St. Elisabeth in Wrocław, preserved at Warsaw's National Museum (fig. 1). Two further, also round medallion reliquaries, coming from the same Wrocław church, are known only from archival photographs (figs. 2, 3). The round medallion, until World War II the property of the Diocesan Museum in Wrocław (fig. 4) has not survived; nor has the round medallion founded by the Wrocław Canon Grzegorz Helentreuter (fig. 7).

Yet, in the treasury of the Wrocław Cathedral two reliquaries of the type have been preserved until today: a rectangular one (figs. 5, 6) and the round one (fig. 8); meanwhile the Diocesan Museum in Opole can boast of 8 such medallions in its collection.

One of them – the round one – was acquired from the Parish Church in Ostropa (fig. 9), and seven clover-shaped ones were originally the property of the Parish Church in Nysa (figs. 10, 11).

СКУЛЬПТУРНЕ ОЗДОБЛЕННЯ ПРЕСВІТЕРІЇ ГОТИЧНОГО КАФЕДРАЛЬНОГО СОБОРУ У ВРОЦЛАВІ. ПРОБЛЕМА ЗОРОВИХ ІЛЮЗІЙ*

Тадеуш Юрковлянець

Тринейна пресвітерія вроцлавського кафедрального собору св. Івана Хрестителя з колонним обводом за трипрогонними прямозамкнутими хорами – це базилікова будівля із системою зв'язаних прогонів, наkritих хрестовими склепіннями з нервюрами (іл. 1). Крайні прогони обходу акцентовані низькими («незавершеними») вежами. Ця цегляна будівля з кам'яними архітектурними деталями, добудована до трансепта романської базиліки, замінила приблизно втричі менші хори XII ст.¹ Будівництво, розпочате з ініціативи єпископа Томаша I (1232–1268) близько 1244 року², завершило, ймовірно, до середини 1265 року.³

Нині скульптурне оздоблення пресвітерії в багатьох аспектах відрізняється від свого первинного стану. Релікти брунькоподібного фриза на карнизі фронтона північного нефа та фігурний край ринви є рештками зовнішнього декору обхідної галереї. Більшість капітелей лопаток у вікнах хорів було видобуто після 1945 року з руїн собору, а кільканадцять – реконструйовано. На щастя, фігурні скульптури на капітелях півколон склепін'я обходу (іл. 2:15, 19, 25, 29) мають лише сліди пошкоджень, так само як майже всі оригінальні архітектурні елементи всередині пресвітерії. Майже повністю збереглися бази й капітелі пілястрів (іл. 2:1–42) та верхівки підвішених опор склепін'я хорів (іл. 2:I–XIV), але всі їх консолі зруйновано. Також знищено чотири (іл. 2:α, γ, ε, ζ) з п'яти замків склепін'я хорів, три (іл. 2:19, 24, 25) з восьми консолей підвішених півколон в обході та більшість (близько 65 %) капітелей півколон в аркадах хорів (іл. 2:a–ž). Фактура, а часто й

форма майже всіх оригінальних скульптур відрізняється від їх первинного стану. Шари вапна на капітелі та консолі підвішеної пілястри (іл.2:17) і на пошкодженій верхівці пілястри (іл. 2:32) в обході напевно приховують первинну поліхромію⁴. Скульптурним реліктом лекторію, який перебудували в XIV і зруйнували в XVI ст., найімовірніше, є стовбури колон, повторно використані в західному притворі (XV ст.) собору, і фрагмент двосторонньо оздобленого тимпана із зображеннями *Поклону трьох царів* та, можливо, *Битви архангела Михаїла з сатаною*.

* * *

У скульптурному оздобленні пресвітерії домінують рослинні мотиви. Фігурні зображення розташовані нерівномірно (іл. 2). Більшість із них міститься на капітелях та консолях в обході хорів. Зображення голів людей та тварин, а також статуї, розташовані по одній або в групах. Зображення людських голів є на консолі пілястри (іл. 2:17) та на трьох замках склепін'я бокових нефів (іл. 2:D, N, P). Крім того, ангел із кадилом, у ключі (іл. 2:В) склепін'я північного нефа, забирає під покров три маски – символи душ. Консолі півколони (іл. 2:18) прикрашає голова барана. На замку (іл. 2:A) та на консолі півколони (іл. 2:28 – новіша або перероблена) і на двох капітелях пілястрів у хорах (іл. 2:ii, vi – значною мірою знищена) фігурують зображення птахів. Двоногі дракони виплінені на консолі півколони (іл. 2:15; 3; 4) і на капітелях пілястри (іл. 2:23), півколони (іл. 2:h – знищена) та півстовпа (іл. 2:25). Голова одного з драконів на капітелі півстовпа (іл. 2:25) звернута

*Ця стаття є варіантом публікації: *Jurkowlaniec T. Die Bauplastik im Presbyterium des Breslauer Domes. Die Frage der Augentäuschung // Licht und Farbe in der mittelalterlichen Backsteinarchitektur des südlichen Ostseeraums / hg. E. Badstübner, G. Eimer, E. Gierlich, M. Müller // Studien zur Backsteinarchitektur. – Berlin, 2005. – Bd. 7. – S. 167–182.*

до чоловіка з довгим волоссям, схиленого над левом; ці фігури вважають за *Самсона, що бореться з левом*⁵. На верхівці півстовпа (іл. 2:19) відтворено укляклого садівника, що разом із цапом (чи козою) тягнуть симетрично розрослі парості виноградної лози.

На капітелях протилежних півстовпів (іл. 2:15, 19) фігурні мотиви вирішено лише в орієнтальному дусі. Постаць чоловіка, зображена зверху (іл. 2:29), вважається витвором уяви архітектора⁶. Тема зображення на фризі (іл. 2:15 – дві людські постаті й мавпа) чітко не вимальовується (іл. 3, 5–7). Так, Вернер Гюттель помітив там «вигнання бородатого чоловіка і злого духа чоловіком без бороди, в єврейському капелюсі, який тримає в'язку листя»⁷, натомість З. Свєховський прив'язав цю сцену до «серії зображень філософів, яких переслідують їхні дружини»⁸. Однією з причин таких відмінних тверджень може бути знищення повнопластичних частин скульптури, адже відлаmano обидва передпліччя постаті бородатого чоловіка, праве передпліччя фігури з голеним обличчям та праву верхню кінцівку самця мавпи⁹. Зникло також зображення шнура, натягнутого між двома людськими фігурами¹⁰; один його кінець охоплює шию жінки (?), а другий, ймовірно, був у (не збереглися) руках бородатого чоловіка і, можливо, з'єднувався з петлею в нього на шиї.

Опис сцени варто розпочати із визначення статі фігури людини з голеним обличчям, яка тримає в'язку листя в лівій руці, піднятій над карком чоловіка (іл. 3, 5–7). Голови обох постатей укріті однаковими капелюхами з фасоном, схожим на єврейський (*Judenhut; pilleus cornutus*)¹¹. Як відомо, IV Латеранський Собор (1215) постановив, щоб євреї відрізнялися вбранням від християн¹². Цей канон у статуті польської церковної провінції введено лише в 1267 році¹³, але духовенству вроцлавського собору він, напевно, був відомий раніше¹⁴. Тому попередньо можна визначити особу з голеним обличчям як жінку (так цю фігуру ідентифікували Свєховський і Валіцький) в чоловічому головному уборі. Однак старозаконники середньовіччя часто порушували норми власних традицій

щодо волоссяного покриву¹⁵, тому про стать фігури можна судити із довжини її волосся. Із правого боку та ззаду на ледь піднятій голові волосся пострижене коротко й ледве затуляє вухо й карк. Отже, особу з голеним обличчям можна вважати чоловіком чи юнаком. Однак цьому суперечить локон, що спадає пишною сув'яззю на ліве плече даної фігури. Тому не можна визначити її стать лише з довжини волосся¹⁶. Також важко встановити значення жесту піднятої лівої руки з пучком дубового листя. На думку Свєховського, «жінка з гримасою на обличчі шмагає невеликою мітлою бородатого чоловіка»¹⁷. А можливо, ця особа, яку душать шнуром, намагається запобігти втраті своєї свободи чи навіть життя¹⁸ і кличе на допомогу надприродні сили? До того ж, постава, контур і складки нижньої частини накидки цієї фігури скомпоновано так, що вона (фігура) виглядає то укляклою, то лише по стегна. Також вводиться в оману (дослідники скульптур собору несвідомо цьому піддалися) візуальне сприйняття бородатого чоловіка. Отже, він не йде (як вважали Гюттель і Єнджейчак¹⁹ і, як видно, коли подивитися на цю сцену з південного сходу, іл. 7), а... лежить. Якщо дивитися з південного заходу, з поля зору зникає капелюх бородатого чоловіка, а проглядаються його взуті стопи, що зведені до купи п'ятами (іл. 6). Позаяк іншу частину ніг затуляє торс людини з голеним обличчям, то, безсумнівно, фігура чоловіка, випрямлена й дуже витягнута, є покладеною навскіс і ніби притуленою лівим боком до спини мавпи. Випростане тіло, розплющені очі й розташування зведених у п'ятах стоп чоловіка («задля обережності», якщо він встане) нагадують надгробні зображення померлих. Земний статус небіжчиків найчастіше характеризує їхнє вбрання. У згаданому зображенні шати не позбавлені рис навмисної демонстративності²⁰, але привертає увагу спосіб драпування накидки, зсунутої з правого плеча і стягнутої на грудях чоловіка. Вузька, крайня частина правої поли накидки, розрізаної до стегна, перекинута впоперек стегон фігури лежачого чоловіка так, що однозначно вказує на зміну його пози (із живота на бік).

При огляді двох інших капітелей також мають місце зорові ілюзії²¹, але з огляду на великий обсяг запропонованої роботи, вони не будуть розглянуті в цій статті.

* * *

Пошкодження капітелі (іл. 2:15) ускладнюють опис зображення і, унаслідок цього, визначення його теми. Труднощі можуть виникнути також «через невміння чи хитрість митця» та через недостатнє знання дослідниками способів зображення людей, речей та подій у період виникнення пам'ятки²².

Стилістично-формальний аналіз оздоблення пресвітерії не дозволяє встановити ані чисельність скульпторів-виконавців, ані витвори кожного з них²³, але декор усієї капітелі (іл. 2:15; 5–7), напевно, був виконаний одним автором. Вказує на це подібність прожилок листя у в'язці, яку тримає людина з голеним обличчям, та листя на гілках у середній та західній частинах капітелі. Ажур гілочок найкраще підтверджує фаховість каменяра. Тому слід визнати, що коли він навіть і не спеціалізувався на рослинних мотивах, то спосіб зображення людини з коротким волоссям ззаду з одного боку голови, а з довгим – з другого, свідчить не про відсутність майстерності скульптора. Навпаки, фігуру з асиметричною стрижкою та осіб в позах, які змінюються залежно від місця огляду сцени, слід вважати результатом певного прийому.

Проблеми зорових ілюзій та трюків у мистецтві XIII ст., а також правильного вибору кута огляду витворів тогочасної кам'яної скульптури, вже порушували кілька дослідників²⁴. Цікавим прикладом оптичної гри в середньовічному архітектурному оздобленні є склепіння головного нефу в костьолі Бенедиктинців (нині – кафедральний собор) у Петерборо (графство Нортгемптоншир, Східна Англія), розмальоване близько 1230–1250 років діамантоподібними орнаментами, які при огляді зі східного та західного боків справляють враження відкритої кладки на даху²⁵. Йоганнес Ян назвав оздоблення консолі однієї з пілястрів у західних хорах кафедрального собору в Наумбурзі (провінція Ангальт – Саксонія) «жартом у камені» (*Witz in Stein*)²⁶ – тут рослинні

мотиви з'являються у вигляді голови зайця з відкритим ротом.

Особливе значення при огляді готичних фігур надається формам їх цоколів. Із досліджень випливає, що глядач повинен перебувати навпроти стінок багатосторонніх цоколів і балдахинів статуй. Круглястий цоколь має вказувати на рівновагу всіх позицій огляду фігури з домінуванням фронтального вигляду. Натомість кути огляду скульптури, поставленої на квадратному чи прямокутному цоколі, визначаються його діагоналями. У випадку перспективного порталу важливим є вид навпроти тимпана та віконних отворів, розгліфованих зазвичай під кутом 45°²⁷.

Розмаїті обриси імпостів консолей та капітелей опорних брусів у пресвітерії вrocławського собору можна трактувати як вказівки на їх правильне візуальне сприйняття. Погляд уздовж осей, що визначаються нервюрами підпружних склепінь нефів і трансепта, дає поняття про оздоблення окремих капітелей трискладових пілястрів. Щоб охопити всі деталі, виліплені на окремих капітелях, треба на кожну подивитися принаймні з трьох позицій, найкраще – вздовж ліній, що визначаються нервюрами хрещатих склепінь і підпружних арок (гуртів) та є перпендикулярними до трьох «довгих» відрізків ступінчастих абаків.

У дослідженнях скульптурного оздоблення пресвітерії вrocławського кафедрального собору особливого значення набувають не лише мотиви декору окремих елементів, а передусім чисельність опор кожної з їх груп²⁸. Якщо рахувати опори, йдучи через неф та обхідну галерею, то природно відвести зір і не роздивлятися докладно архітектурні деталі; звичайно, розрізняють види опор (стінні, колонні; одинарні й трискладові пілястри, тощо), мотиви декору (фігурні, рослинні – натуральні чи стилізовані, геометричні), стадії розвитку та різновиди рослин (бруньки, листя, плоди; дуб, виноград, тощо). Оскільки на верхівках майже всіх пілястрів у нефі і в обході мотиви декору однорідні, а їхні композиції найчастіше симетричні, то достатньо лише поглянути вздовж діагонального ребра, щоб знати, як виглядає декор усієї капітелі.

Різноманітний рослинний декор фігурує на п'яти капітелях в обхідній галереї: (іл. 2:9 – листя з середньої частини дуба, паклену та фігового дерева), (іл. 2:15 – гілки шовковиці та в'язка листя дуба в руці фігури з асиметричною стрижкою), (іл. 2:29 – листя полину та невідомої рослини), (іл. 2:31 – виноград і три листки невідомої рослини), (іл. 2:42 – у західній частині – рослинні паростки; у східній частині – бруньки ²⁹). Особливо цікавою є верхівка пілястри (іл. 2:31 – виноград і три листки невідомої рослини; 9–10), оскільки при вивченні капітелей південного нефа (з його західного краю) не звертаєш уваги на три листки, виліплені в південно-східній частині капітелі (іл. 2:31), бо з південного заходу їх не видно. Листки можна помітити з південного сходу, тобто якщо виходити з південно-східного прогону в обході чи уважно придивитися до декору капітелі. Локалізація трьох листків на капітелі (іл. 2:31; 10), їхні малі розміри та ескізне відтворення спричиняють те, що глядач, бажаючи визначити різновид рослини, автоматично наближується до пілястри та стає навпроти зображення, приблизно на лінії, яка визначається діагональним ребром склепіння в другому зі сходу прогоні південного нефа.

Досі не з'ясовано, яке значення мають розміри скульптур та їхнє розташування (напроти, нижче чи вище рівня очей глядача); як слід вибирати правильну відстань огляду фігур ³⁰. Розв'язання цих проблем може полегшити зіставлення практики «експозиції» скульптур та творення оздоб будівель із теорією візуального сприйняття, що жваво дискутували в XIII ст. ³¹ За св. Августином (помер 439 р.), процес споглядання має такий перебіг: «З видимої форми тіла народжується форма, створена в уяві суб'єкта спостереження, з неї – форма, створена в пам'яті, а з тієї – форма, створена внутрішнім зором того, хто уявляє собі цей предмет» ³². Вважається, що лише «Альгазен навчив середньовічний Захід виокремлювати чуттєве сприйняття, знання та умовивід як складові перцепції» ³³. Трактат Альгазена, перекладений латиною в XII або на початку XIII ст., був головним джерелом «Перспективи» Вітелона (помер після 1281 р.) ³⁴. Із твору

цього вченого варто зачитувати кілька постулатів (далі – п.), тверджень (т.) і дефініцій (деф.), що стосуються процесу та умов візуального сприйняття ³⁵:

«III. п. 1. Візуальне сприйняття відбувається у випадку, коли видима форма “доходить” до душі.

III. п. 2. Тільки дві [речі], а саме світло й колір, видимі самі собою, бо світло видиме саме собою і воно є гіпостазом кольорів; натомість інші [риси] – видимі періодично, це: відстань, величина, розташування, тілесність, форма, протяжність, (роз)поділ, чисельність, рух, нерухомість, жорсткість, гладкість, прозорість, щільність, тінь, темінь, краса, бридкість, схожість, різноманітність. Ці риси сприймаються не лише зором, а й іншими відчуттями.

III. т. 18. Виразне бачення всіляких видимих форм відбувається в конусі, верхівка якого перебуває в центрі зору, а основа – на поверхні предмета спостереження. Із цього випливає, що все видиме ми бачимо під кутом (Евклід. “Оптика”. Постулат 2; Альгазен I, 19).

III. т. 48. Жодна видима річ не видима водночас уся рівномірно (Евклід. “Передмова” і 1 Кн., 1 т.; Альгазен III, 16).

III. т. 51. Кожне бачення відбувається або через простий погляд, або через детальний огляд (Альгазен II, 64).

Першим, [або] простим поглядом називається дія, при якій спочатку поверхня ока сприймає форму видимої речі; натомість, розгляданням є дія, при якій око, пильно вдивляючись, шукає справжнього осягнення форми, проникливого вивчення, не задовольнившись простим сприйняттям. Простим поглядом око сприймає всі виразні елементи, що містяться в речах, але не перевіряє їхній зміст. А при розгляданні око вивіряє всі елементи видимої форми, приховані для [простого] погляду, та перевіряє всі властивості цієї видимої форми. Оскільки [простий] погляд може обійтися без розглядання (хоча розглядання не може відбуватися без простого погляду), очевидно, що всяке бачення відбувається або одним або другим способом.

III. т. 60. Кожну видиму річ можна сприймати або просто самим зоровим відчуттям,

або в поєднанні з міркуванням і розрізненням (Альгазен II, 10).

IV. деф. 7. Розташування навпроти ока настає тоді, коли вісь падає перпендикулярно в центр поверхні або лінії, що лежить навпроти ока; чим точка, в яку перпендикулярно падає вісь, ближча до центру поверхні або лінії, тим поверхня чи лінія будуть більше спрямовані проти [ока].

IV. т. 1. Через невідповідне виконання умов у видимих формах, які сприймає око, виникає ілюзія, пов'язана не лише з самим оком, а й із розрізнявальною здатністю душі (Альгазен III, 1; III, 5–7).

Зі сказаного в книзі III випливає, що мають бути дотримані вісім [умов], аби око могло сприймати досконалим чином. Це:

– [присутність] світла (згідно з твердженням III, 1 цієї праці);

– відстань об'єкта спостереження від ока (згідно з твердженням III, 15);

– розташування [предмета] навпроти ока (згідно з твердженням III, 2) або розташування відносно спільної осі (згідно з твердженням III, 44);

– величина предмета (згідно з твердженням III, 19);

– густина (щільність) предмета (згідно з твердженням III, 14);

– прозорість повітря (згідно з твердженням III, 13);

– відповідний час для виконання огляду (згідно з твердженням III, 56);

– гострота зору (згідно з твердженням III, 16).

Кожна з цих умов має обсяг, котрий якимось співвідноситься з об'єктом спостереження. [...] Усі ці [умови] відповідно взаємовпливають та взаємозалежать. Кожна умова має бути дотримана так, аби узгоджуватися з іншими умовами, яких є вісім. Їх детальне вивчення залишимо для душі, яка дуже близько придивляється до речей.

IV. т. 154. Буває, що розрізнявальна здатність іноді припускається помилки через нагромадження багатьох причин, хоча жодна з цих причин окремо не спричинила б помилки (Альгазен III, 72). Коли з восьми умов бачення дві будуть виконані невірно на одному предметі спостереження під час сприйняття цього предмета, вони спричи-

нять похибку в оці, хоча жодна з них окремо не спричинила б помилки. [...]

IV. т. 155. Буває, що під час сприйняття припускаються помилки, пов'язаної зі знанням, коли серед форм, які містяться в душі, застосовується форма, невідповідна для об'єкта спостереження, оскільки одна з восьми умов щодо цього об'єкта виконана невірно (Альгазен III, 21).

Коли річ здається очам іншою чи набирає іншого вигляду, ніж має в дійсності, тоді в оці трапляється похибка, пов'язана зі знанням, оскільки форма, яку «зберігає» душа, була невідповідно застосована до іншого предмета, до якого вона не належить. Це відбувається, коли будь-яка з восьми умов виконується неправильно при візуальному сприйнятті предметів. Найчастіше в процесі сприйняття предметів помилка спричиняється браком світла, що є самоочевидним. [...]

Також трапляється, що через завелику віддаленість ока від об'єкта спостереження ми часто приймаємо знайому людину за чужу і навпаки, або приймаємо одну знайому нам людину за іншу знайому, наприклад Сократа за Платона, чи навпаки. Часом хтось, хто бачить коня, вважає, що бачить осла. Взагалі помилка, пов'язана зі знанням, допускається, коли форму одного роду відносять до іншого роду, одну особу плутають з іншою особою, або особу одного роду – з особою іншого роду, наприклад, коли ми вважаємо, що кінь Петра є мулом Мартина. [...]

Помилку спричиняє також положення навпроти очей. Коли Петро опиниться в місці, віддаленому від зорової осі, його часом можна буде прийняти за Мартина і, аналогічно, коня – за осла. Якщо Петро й кінь опиняться навпроти очей, помилки не буде.

Коли предмет надмірно великий, це спричиняє похибку зору та похибку, пов'язану зі знанням, наприклад, коли насіння гірчиці приймають за насіння настурції. [...]

Також буває, що похибки припускається саме око, коли якась із восьми умов виконується невідповідним чином щодо предметів, які око бачить правильно (Альгазен III, 20). [...]

[Невідповідне] положення навпроти очей також спричиняє похибку зорового відчуття, бо коли об'єкт спостереження розташований навскіс, його менші частини будуть приховані від зору через таке положення [...]».

За нормальних умов не можна зайняти таку позицію, в якій би дана капітель знаходилася навпроти очей, тому огляд її декору, згідно з визначеннями Альгазена й Вітелона, буде неточним. Однак творці капітелей знали їх майбутню локалізацію та застосовували перспективні скорочення, про що засвідчують фотографії капітелей пілястрів, виконані з рихтування апаратом, встановленим на одній висоті із зображеннями³⁶. Отже, важливим є кут, який утворює зорову вісь та вертикальну й горизонтальну осі капітелі: тобто зображення слід оглядати, стоячи на лінії нервюри підпружної арки (гурта), найкраще – біля протилежної пілястри. Тоді кут вершини зорового конуса є найменшим, а кут між зоровою віссю та горизонтальною віссю капітелі дорівнює 90°. Аби огляд капітелі (іл. 2:15) був мінімально неточний, треба подивитися на неї з-під протилежної підвішеної півколони (іл. 2:14). Однак з'ясувалося, що підвішені півколони (іл. 2:14) і (іл. 2:15) не розташовані одна навпроти одної, оскільки західна стіна вежі, підперта аркадою (іл. 2:14–15; 1) обхідної галереї, не є перпендикулярною до північної (нижчої) та південної (вищої) стін вежі. Тому, стоячи під півколоною (іл. 2:14), сцену на капітелі (іл. 2:15) можна оглядати з південного заходу (іл. 6): людська фігура навколішках (?) з коротким волоссям, у єврейському капелюсі, у лівій руці тримає в'язку листя над бородатим чоловіком, який лежить на боці, спираючись ліктем на спину мавпи. Аби подивитися на сцену з протилежної сторони, треба стати біля наріжної пілястри (іл. 2:16), з якої відкривається майже ідентична картина. Але якщо ми хочемо побачити деталі зображення, то необхідно наблизитися до півколони. Глядач, який зупиниться посередині нефу, навпроти сцени, побачить (подібна картина відкривається з південного сходу; іл. 7) схилоного бородатого чоловіка, що віддаляється, повернувши голову, та постать з петлею на шиї, що стоїть навколішках (?) і тримає пучок листя в руці.

Так само важливим, як вибір місця, є освітлення об'єкта спостереження³⁷, адже й воно викликає помилку «розрізнявальної здатності». Однак найважчою проблемою є осягнення такого набору «форм, що містяться в душі», який би в спробах прочитати зміст картин, увічнених в капітелі (іл. 2:15), застеріг глядача від «помилки, пов'язаної зі знанням».

* * *

В іншій праці автора було показано, що в пресвітерії вроцлавського собору чисельність і розташування архітектурних елементів та набір мотивів їхнього декору підпорядковані правилам церковного календаря, а в півстовпі (іл. 2:15) закодовані дати: битви під Легницею (1241 р.; золоте число VII) та смерті княгині Ядвіги (1243 р.; золоте число IX)³⁸. Однак зміст скульптурної оздобы пресвітерії – не відлік часу. У середньовіччі призначення образотворчого мистецтва було потрібним, що лапідарно сформулював Гоноріус Августодуненсіс (помер близько 1150 р.):

«З трьох причин виникає живопис: по-перше – це література неосвічених людей, по-друге, він потрібен, щоб прикрашати дім, а по-третє – щоб відтворювати в пам'яті життя попередників»³⁹.

Займімося пам'яттю, цим «чудовим, гідним подиву даром природи, завдяки якому ми пригадуємо минуле, сприймаємо сьогодення і міркуємо про майбутнє, спираючись на його аналогію до минулого»⁴⁰. В античні часи та в середньовіччя розрізняли природну й штучну пам'ять⁴¹. За анонімним трактатом «Ad Herennium» (близько 86–82 р. до н. е.), популярним середньовічним підручником з риторики, штучна пам'ять складається з місць (*locus*) та образів (*imago*)⁴². *Locī* – це розташовані поблизу одне одного місця, котрі легко запам'ятати. Вони повинні бути невеликими й досконалими, створеними або природою, або людиною. У «Ad Herennium» як *locī* рекомендовано приміщення, архітектурні елементи й деталі приватного будинку або громадської споруди. *Imagines* – це форми, знаки чи образи того, що ми хочемо зберегти в пам'яті. Слід обирати незвичні й рідкісні явища (як затемнення Сонця), погані, смішні й непристойні

речі, образи, ситуації, адже вони довго залишаються в пам'яті⁴³. Запам'ятовування полягає у «вміщенні» образу (*imago*) в певному місці (*locus*). Місця (*loci*) порівнювалися з восковими дощечками, папірусом або сторінками пергаменту, а образи (*imagines*) – з літерами. Говорилося про подібність устрою та розміщення мнемотехнічних картин до рукопису, а їх використання – до читання тексту⁴⁴.

Трактування середньовічного храму як особливого зібрання мнемотехнічних місць, створеного вже на стадії проектування будівлі, не має бодай прецеденту ані в підручниках зі штучної пам'яті, ані в результатах тогочасних досліджень архітектури й готичного мистецтва. Однак таке сприйняття пресвітерії вrocławського собору, здається, підтверджує погляд Сікардуса з Кремени (†1215) на декор костьолів:

«Господи, я полюбив красу дому твого та місце помешкання слави твоєї». Костьоли оздоблені вишуканими металевими виробами, картинами й круглими скульптурами, які наслідують витвори з храму Мойсея й святині Соломона. Адже двох херувимів виліпив Мойсей, виліпив і Соломон, але й стіни храму прикрасив вишуканими металевими виробами, скульптурами й картинами. Твори такого роду виконуються не лише для оздоблення костьолу, а також як писання (повчання) для світських [людей]. «Адже, що написано» або виліплено, «для нашого повчання написано»; писання, кажу я вам, нагадує минуле, показує нинішнє й майбутнє. Минуле, як історії та фантазії, нинішнє, як чесноти й вади, майбутнє, як покарання й винагороди, приклади яких, хоч і не всі, але найкорисніші ми покажемо»⁴⁵.

Коли подивитися з південного заходу на капітель (іл. 2:15) сьомої (з заходу) стінної опори в північному нефі (золоте число VII, 1241 р.), то там видно укліяклу (?) постать з голеним обличчям, витягнутою вперед рукою, піднятою над плечем лежачого чоловіка (іл. 6). Пола його накидки перекинута через стегна, що нагадує поворот із живота на спину. Ця сцена викликає ремінісценції дивовижної події, яка мала відбутися на легницькому бойовищі, коли серед численних полеглих мати й дружина Генрика II

шукали його тіло. Згідно німецької версії «Легенди про св. Ядвігу», молитви старої княгині посприяли тому, що тіла християн укліялися горілиць, а трупи монголо-татар перевернулися обличчям до землі⁴⁶.

Важко пояснити скульптурну сцену, яка відкривається, коли йти із обходу хорів до північного нефа: у композиції схилений чоловік стривожено, повернувши голову, тримає мотузку, другий кінець якої затягнутий на шиї людини з голеним обличчям (іл. 7). Ця фігура, яка, здається, укліякла, наче очікує на допомогу з небес, піднявши ліву руку з пучком листя в долоні. Аби зрозуміти цю сцену, варто звернути увагу на зображення лева та дракона на консолі, що розташована нижче капітелі (іл. 3–4). Дракон може означати певне світлове явище. Брунетто Латіні (1220–1294) зауважив: «Часто діється так, що сухі випаровування спочатку йдуть вгору, де сильно нагріваються, а потім повертаються на землю, де вони згасають і гинуть; таке явище одні називають драконом, а інші – падаючою зіркою»⁴⁷. Лева можна інтерпретувати як зображення знака Зодіаку. Тоді зображення «царя всіх тварин» асоціюється – згідно з християнською інтерпретацією «небесного звіринця»⁴⁸ – не лише з Геркулесом, «який подолав лева без застосування зброї», а й із проповідником, який проголошує «добру новину». У цьому контексті сцену на капітелі можна пов'язувати з дивовижним врятуванням вrocławського замку під час монголо-татарської навали 1241 року⁴⁹. Краківський літописець Ян Длугош записав:

«[...] брат Чеслав з ордену проповідників, за походженням поляк, перший пріор монастиря св. Войцеха у Вроцлаві, який сам із братами свого ордену та іншими вірними сховався у вrocławському замку, молитвою зі сльозами на очах звертаючись до Бога, відбив облогу. Коли він молився, вогняний стовп (*Columna ignea*) зійшов із неба над його головою і освітив невимовно сліпучим блиском усю околицю й територію міста Вроцлава. Під впливом цього дива серця татарів охопив страх, і вони так остовпіли, що, покинувши облогу, радше втекли, ніж відступили»⁵⁰.

* * *

Сьогодні кожен може увійти до пресвітерії кафедрального собору у Вроцлаві. Важче дістатися храму пам'яті, створеного вченим і блискучим автором (єпископом Томашем?) ідеї проекту будівлі. У лабіринті архітектурних елементів, заплутаному через втрату лекторію, кількох десятків деталей та через пошкодження у збережених скульптурах ми приречені на кропіткий пошук правильного шляху, який наблизить з'ясування причин і сенсу незвичайного будівництва, розпочатого єпископом Томашем I через три роки після доблесної смерті Генрика II (1241), невдовзі після кончини княгині Ядвіги (1243), яка померла в ореолі святості.

¹ *Małachowicz E.* Katedra wrocławska. Dzieje i architektura. – Wrocław, 2000. – S. 41. – II. 22, 26. Нинішній нефовий корпус собору зведено в XIV ст.; тоді ж побудували більшість бокових каплиць. – *Stulin S. J., Włodarek A.* Kościół katedralny p. w. św. Jana Chr. // Architektura gotycka w Polsce / red. T. Mroczo, M. Arszyński; Katalog zabytków / red. A. Włodarek // Dzieje sztuki polskiej. – Warszawa, 1995. – T. II. 1. 2. – S. 263.

² У 1244 році князь Болеслав II Лисий видав у Немчі документ, у якому, зокрема, гарантував каменярям та всім іншим, залученим до будівництва собору, вихід з-під юрисдикції вроцлавського війта. – *Schlesisches Urkundenbuch / bearb. H. Appelt.* – Köln–Wien, 1977. – Bd. 2. – S. 163–164. – Nr 272. Початок будівництва майже скрізь датується 1244 роком. – Див., наприклад: *Walter E.* Die Jahre 1244, 1268 und 1272 in der Baugeschichte des Breslauer Domes / Archiv für Schlesische Kirchengeschichte 24. – 1966. – S. 25–35; *Pietrusińska M.* Katalog i bibliografia zabytków // Sztuka polska przedromańska i romańska do schyłku XIII wieku / red. M. Walicki // Dzieje Sztuki Polskiej. – Warszawa, 1971. – T. I. 2. – S. 781; *Skibiński Sz.* Polskie katedry gotyckie. – Poznań, 1996. – S. 11; *Kaczmarek R.* Sztuka gotycka. Początek XIII – początek XVI wieku. Śląsk // Zabytki sztuki w Polsce. – Warszawa, 2006. – S. 21, 954. Причиною будівництва пресвітерії найчастіше вважають знищення собору під час монголо-татарської навали 1241 року – Див., наприклад: *Małachowicz E.* Katedra wrocławska... – S. 39–40.

³ Час завершення пресвітерії зазвичай визначається 1272 роком, бо тоді єпископ Томаш II мав освятити головний вівтар. – *Regesta Episcopatus Vratislaviensis. Urkunden des Bisthums Breslau in Auszügen / hg. C. Grünhagen, G. Korn.* – Erster Theil... – Breslau, 1864. – S. 67 (повідомлення з XV ст.). Якщо з цією подією можна пов'язувати урочистість *Dedicatio Ecclesiae*, що припадає на неділю після дня святого Мартина (11 листопада), то освячення не могло відбутися 1272 року, оскільки вже 24 березня (четвер)

того року перед месою Томаш II оголосив у хорах вироки в одній справі. – *Schlesisches Urkundenbuch / bearb. W. Irgang.* – Bd. 4. – Köln–Wien, 1988. – S. 123. – Nr 170. Хори зведено «*usque ad tectum*» за життя князя Генрика III Білого (помер 03. 12. 1266) та єпископа Томаша I (помер 30. 05. 1268). – *Katalogi biskupów wrocławskich / wyd. W. Kętrzyński // Monumenta Poloniae Historica.* – Warszawa, 1961. – T. 6. – S. 568; 24. 06. 1265 р. «in choro Vratislaviensi» Бернард Звинний, син Болеслава Лисого, передав 5 гривень сріблом у руки Томашові I, «*stantis in stallo suo*». – *Schlesisches Urkundenbuch / bearb. H. Appelt.* – Köln–Wien, 1984. – Bd. 3. – S. 331–332. – Nr 523.

⁴ Під час реставрації собору в 1873–1875 роках більшість архітектурних елементів отримала нову поліхромію. Майже всі капітели були очищені в 1934 році.

⁵ *Güttel W.* Baugeschichte. Die Dom- und Metropolitankirche zum Hl. Johannes / Die Kunstdenkmäler der Stadt Breslau. I. Teil. Die Stadt Breslau // Die Kunstdenkmäler der Provinz Niederschlesien / hg. L. Burgemeister. – Breslau, 1930. – Bd. I. – S. 78; *Świechowski Z.* Architektura sakralna XIII–XV wieku // Wrocław, jego dzieje i kultura / red. Z. Świechowski. – Warszawa, 1978. – S. 99.

⁶ *Skibiński Sz.* Polskie katedry... – Іл. 48 на с. 38.

⁷ *Güttel W.* Baugeschichte... – S. 78. Марта Енджейчак описала цю сцену детально: «Чоловік у шапці б'є якоюсь в'язкою іншого, бородатого, котрий ніби від нього втікає». – *Jędrzejczak M.* Kapitele w części prezbiterialnej katedry wrocławskiej // Roczniki Sztuki Śląskiej 6. – 1968. – S. 104.

⁸ *Świechowski Z.* Architektura na Śląsku do połowy XIII w. // Pomniki architektury polskiej. – Warszawa, 1955. – Z. 2. – S. 31. Таке визначення теми підтримав Міхал Валицький. – *Walicki M.* Dekoracja architektury i jej wystrój artystyczny // Sztuka polska przedromańska... – T. I:1. – S. 222.

⁹ Невідомо, чи зображення лівої лапи мавпи збереглося, оскільки північно-східна частина капітели заштукатурена.

¹⁰ Слідом від цієї мотузки, напевно, є дві дугоподібні недороблені складки на вбранні фігури бородатого чоловіка.

¹¹ Їхня форма дещо відрізняється від фасонів єврейських капелюхів, що зустрічаються найчастіше, адже вони не мають високих шпильчастих верхів. Пропорції капелюхів, очевидно, змінені навмисно. Безсумнівно, пласко завершена верхня частина капелюха фігури з голеним обличчям не має слідів пошкоджень. Докладно роздивитися східну частину капітели було неможливо, але напевно так само старанно опрацювали головний убір фігури бородатого чоловіка.

¹² *Mansi J. D.* Sacrorum Conciliorum nova et amplissima collectio... – Venetiis, 1878. – T. 22. – Szp. 1055; *Dokumenty soborów powszechnych. T. II (869–1312). Układ i opracowanie A. Baron, H. Pietras.* – Kraków, 2002. – S. 310–313 (Konstytucja 68).

¹³ Див., наприклад: *Schlesisches Urkundenbuch / bearb. W. Irgang.* – Köln–Wien, 1988. – Bd. 4. – S. 8–9. – Nr 5.

¹⁴ У IV Латеранському Соборі брав участь вроцлавський єпископ Вавжинець (1207–1232). – *Dola K. Dzieje Kościoła na Śląsku. Cz. I. Średniowiecze // Z dziejów kultury chrześcijańskiej na Śląsku. – Opole, 1996. – Nr 9. – S. 62.*

¹⁵ Див., наприклад: *Blumenkranz B. Juden und Judentum in der mittelalterlichen Kunst. – Stuttgart, 1965. – S. 17–27.*

¹⁶ Аналогічно двозначним є оформлення капітелі: пілястри (іл. 2:9 – гібридне листя; кожен листок у нижній частині має виріз, типовий для дуба, а у верхній – для фігового дерева) та підвішеної півколони (іл. 2:24 – квітуче дубовиння з плодами). Локон волосся, що спадає на плече фігури з голеним обличчям, можна помітити з південного сходу (іл. 7), але тоді головний убір ледве видно й важко визначити його різновид.

¹⁷ *Świechowski Z. Architektura sakralna... – S. 99.*

¹⁸ Образи з петлею на шиї фігурують у сценах поневолання, пекельних мук, викрадення дияволом душ самогубців чи в зображеннях людей, яким загрожує раптова смерть. Наприклад, зображення самогубства Ірода в Псалтирі (London, British Library MS Lansdowne 420, близько 1220–1230, фол. 9) – *Morgan N. J. Early Gothic Manuscripts [I] 1190–1250 // A Survey of Manuscripts Illuminated in the British Isles / ed. J. J. G. Alexander. – London, 1982. – Vol. IV. 1. – II. 129. Аналогічні зображення фігурують приблизно з 1200 року в ініціалах S[alvum me fac deus] (Псалом 68) – *Haseloff G. Die Psalterillustration im 13. Jahrhundert. Studien zur Geschichte der Buchmalerei in England, Frankreich und den Niederlanden. – [Kiel], 1938. – S. 11.**

¹⁹ *Güttel W. Baugeschichte... – S. 78; Jędrzejczak M. Kapitele... – S. 104.*

²⁰ Контраст м'якої тканини рукава одягу зі зморщеним покриттям торсу чоловіка, який бачимо під правою паховою, засвідчує, що на одяг, ймовірно, накладено коротку кольчугу без рукавів, подібну до панцира на печатці Генрика II Побожного. – Див., наприклад: *Piech Z. Ikonografia pieczęci Piastów. – Kraków, 1993. – S. 222. – Nr 40; S. 74. – II. 38.*

²¹ Отже, зіп'ятий цап на капітелі (іл. 2:19) з південно-західного боку виглядає як коза (?), що падає під тягарем виноградної лози, а Самсон, який роздирає пащу лева на капітелі (іл. 2:25) (з південно-західного боку), здається довговолосою фігурою (жінкою?), що гладить голову царя звірів.

²² *Panofsky E. Ikonografia i ikonologia / tłum. K. Kamińska // Panofsky E. Studia z historii sztuki / wybrał, opracował i opatrzył posłowiem J. Białostocki. – Warszawa, 1971. – S. 15–17.*

²³ *Jurkowlaniec T. Gmach pamięci. Z badań nad dekoracją rzeźbiarską prezbiterium katedry we Wrocławiu. – Warszawa, 2004. – S. 49–64.*

²⁴ Див., наприклад: *Hamann-MacLean R. Künstlerlaunen im Mittelalter // Skulptur des Mittelalters. Funktion und Gestalt / hg. F. Möbius, E. Schubert. – Weimar, 1987. – S. 385–452; Jurkowlaniec T. Gotycka rzeźba architektoniczna w Prusach // Instytut Sztuki PAN. Studia z historii sztuki. – Wrocław, 1989. –*

*T. XLII. – S. 37; Krohm H., Markisches A. Der Lettner der Marienkirche in Gelnhausen – Grundlagen einer Neubewertung // Zeitschrift des Deutschen Vereins für Kunstwissenschaft 48. – 1994. – S. 28–39; Winterfeld D. von. Zur Baugeschichte des Naumburger Westchores. Fragen zum aktuellen Forschungsstand // Architektur. Zeitschrift für Geschichte der Baukunst. Sonderdruck. – 1994. – S. 315–317. Зорові ілюзії та обман в новітні часи традиційно відносять до живопису й графіки. – Див., наприклад: *Hochberg J. Perception // The Dictionary of Art / ed. J. Turner. – London–New York, 1996. – T. 24. – S. 375–386.**

²⁵ *Nordström F. Peterborough, Lincoln, and the Science of Robert Grosseteste: A Study in Thirteenth Century Architecture and Iconography // The Art Bulletin 37. – 1955. – S. 253–262.*

²⁶ *Jahn J. Schmuckformen des Naumburger Doms / Aufnahmen von E. Kirsten. – Leipzig 1944. – S. 120–121.*

²⁷ *Suckale R. Die Bamberger Domsulpturen. Technik, Blockbehandlung, Ansichtigkeit und die Einbeziehung des Betrachters // Münchner Jahrbuch des Bildende Kunst III. – 1987. – Folge 38. – S. 60–64.*

²⁸ *Jurkowlaniec T. Gmach pamięci... – S. 65–75.*

²⁹ Оригінальна капітель (іл. 2:42) була замінена копією (іл. 2:33 – фігове листя) після 1945 року, під час повоєнної відбудови собору.

³⁰ За винятком іконографічного аспекту проблеми, як наприклад, у випадку локалізації групи розп'яття в порталі західного лекторію кафедрального собору в Наумбургзі. – *Winterfeld D. von. Zur Baugeschichte... – S. 316–317.*

³¹ Див., наприклад: *Crombie A. C. Robert Grosseteste and the Origins of Experimental Science 1100–1700. – Oxford 1953. – P. 117–127; Schleusener-Eichholz G. Naturwissenschaft und Allegorese: Der 'Tractatus de oculo morali' des Petrus von Limoges Frühmittelalterliche Studien. Jahrbuch des Instituts für Frühmittelalterforschung der Universität Münster 12. – 1978. – S. 250–309.*

³² *Ab specie quippe corporis quod cernitur exoritur ea quae fit in sensu cernentis, et ab hac ea quae fit in memoria, et ab hac ea quae fit in acie cogitantis. – Sancti Augustini Opera, de Trinitate, Liber XI [IX 16]; цит. за: <http://www.thelatinlibrary.com>.; також польське видання: *Św. Augustyn. O Trójcy Świętej // przełożyła M. Stokowska, opr. J. M. Szymusiak // «Pisma Ojców Kościoła». – T. XXV. – Poznań, 1962. – S. 326 (XI. IX. 16).**

³³ *Gombrich E. H. Sztuka i złudzenie. O psychologii przedstawiania obrazowego // przełożył J. Zarański. – Warszawa, 1981. – S. 24.*

³⁴ *Burchardt J. Kosmologia i psychologia Witelona // Studia Copernicana. – T. 30. – Wrocław – Warszawa – Kraków, 1991. – S. 173–189, а також: Wstęp // Witelona Perspektywy. Księga II i III. Przekład na język polski ze wstępem i komentarzami. Wstęp, przekład i komentarze: L. Bieganowski, A. Bielski, R. S. Dygdała, W. Wróblewski // Studia Copernicana. – T. 29. – Wrocław–Warszawa–Kraków, 1991. – S. 18–21 i Wstęp // Witelona Perspektywy. Księga IV. Przekład na język polski ze wstępem i komentarzami. Przekład z języka łacińskiego W. Wróblewski. Wstęp, opracowanie*

przekładu i komentarz: L. Bieganowski, A. Bielski, W. Wróblewski // «Studia Copernicana». – Warszawa, 1994. – Т. 33. – С. 15–49.

³⁵ Witelona Perspektywy. Księga II i III... – S. 176 (Постулат 1, 2), 195, 197 (Твердження 18), 231 (Твердження 48), 235–236 (Твердження 51), 242 (Твердження 60); Witelona Perspektywy. Księga IV... – S. 80–81 (Дефініція 7; Твердження 1), 256–259 (Твердження 154–156). Див. також: Opticae thesaurus. Alhazeni Arabis...commentariis a Federico Risnero, Basileae 1572 / ed. D. C. Lindberg. – New York, 1972.

³⁶ Див., наприклад: Świechowski Z. Architektura... – Іл. 462, 464.

³⁷ Після добудови бокових каплиць (XIV–XVIII ст.) змінилося освітлення обходу й бокових нефів пресвітерії. Первинне число вікон в обхідній галереї невідоме. При природному освітленні важливі час дня, пора року (наприклад, у червні сонце, коли сходить і заходить, освітлює південний фронтон собору) та погода (похмурий, сонячний день). Інтенсивність світла залежала від типу скла у вікнах пресвітерії (гама барв вітражів; безбарвне скло). У середині XV ст. ця частина обходу була освітлена двома джерелами штучного світла. Олійна лампа «при вівтарі Божого Тіла і св. Урсули біля наріжної північно-східної колони» горіла постійно; лампу при вході до північно-східних сходів запалювали, коли сутеніло, див.: – Dola K. Wrocławska kapituła katedralna w XV wieku. Ustrój – skład osobowy – działalność. – Lublin 1983. – S. 294, 295 i przur. 30–34, S. 311; 304 i przur. 102. Сьогодні огляд скульптур можливий при штучному освітленні.

³⁸ Jurkowlaniec T. Gmach pamięci... – S. 65–75.

³⁹ Ob tres autem causas fit pictura: primo quia est laicorum litteratura; secundo, ut domus tali decore ornetur; tertio, ut priorum vita in memoriam revocetur. – De gemma animae I, 132 // Patrologiae cursus completus. Series Latina / ed. J. P. Migne. – Т. 172. – Szp. 586; польський переклад за: Tatarkiewicz W. Historia estetyki // Estetyka średniowieczna. – Wrocław–Kraków, 1960. – Т. II. – S. 126; див. також: S. 116–117, 173–174 і Labuda A. S. Malarstwo – zleceniodawca – malarz // Labuda A. S. i Secomska K. Malarstwo gotyckie w Polsce / Dzieje sztuki polskiej. – Т. II.3.1. – Warszawa, 2004. – S. 24–37.

⁴⁰ 8.1.1. [Quid sit memoria. Memoria est] gloriosum et admirabile nature donum, qua preterita recolimus, presentia complectimur et futura per preterita similitudinarie contemplamur. – Boncompagno da Signa. Rhetorica novissima / ed. S. M. Wight; <http://dobc.unipw.edu.pl/scrineum/wight/index.htm> [1998]; польський переклад у вид.: Yates F. A. Sztuka pamięci / przełożył W. Radwański. – Warszawa, 1977. – S. 69.

⁴¹ Yates F. A. Sztuka pamięci... – S. 17–18, 69.

⁴² Tullii Ciceronis M. Scripta quae manserunt omnia, fasc. 1... Ad C. Herennium Lib. IV / iterum recensuit F. Marx. – Lipsiae, 1923. – P. 95 (далі цит. Ad Herennium). Див. також: Yates F. A. Sztuka pamięci... – S. 18.

⁴³ Ad Herennium III, 22. – S. 100–101; Yates F. A. Sztuka pamięci... – S. 22 i przur. 8. Послідовний виклад засад штучної пам'яті дав Цицерон: «Тому, щоб у речах простих і всім відомих не бути розтягнутим

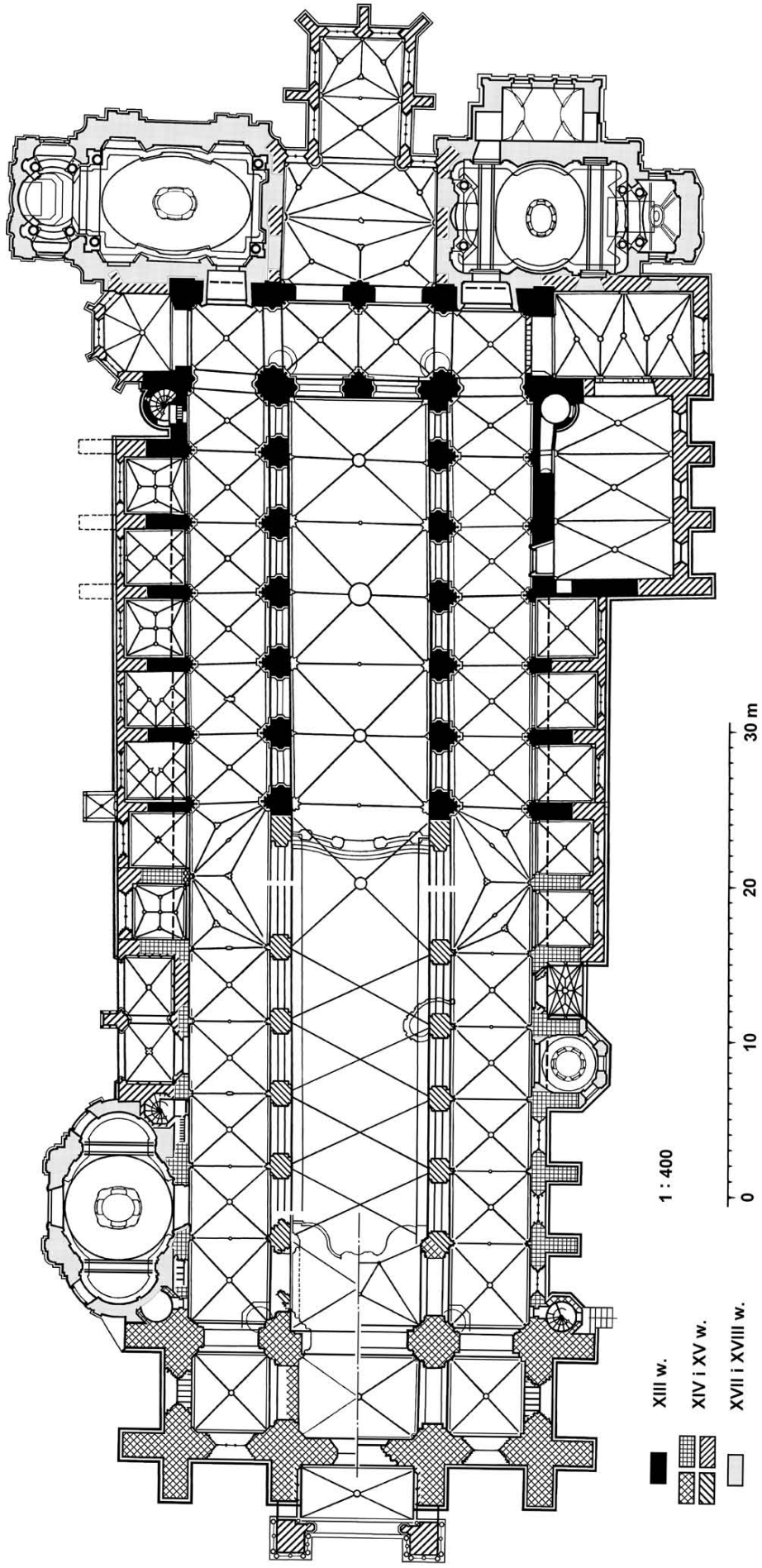
і нудним, скажу лише, що треба мати багато розлогіх місць, які б впадали в око й перебували між собою на помірній відстані (*locis est utendum multis, illustribus, explicatis, modicis intervallis*), а образи повинні бути видатні, виразні, щоб могли приваблювати око й швидко справляти враження на розум (*imaginibus autem agentibus, acribus, insignitis, quae occurrere celeriterque percutere animum possint*). Легкість їх (місць і образів) застосування набувається частково вправленням, яке зазвичай змінюється, частково творенням подібних слів через зміну закінчень, перенесенням значень від жанру до роду або пригадуванням усіх значень одного слова, за прикладом художника, який прикрашає кожну частину своєї картини розмаїтими образами». – Cysceron M. T. Rozmowa o mówcy / przełożył E. Rykaczewski // Pisma krasomówcze... – Poznań, 1873. – Т. 6. – S. 180–181; II, 87, [358]; http://www.forumromanum.org/literature/cicero_oratore2.html.

⁴⁴ «[...] порядок – це найкращий світоч пам'яті. Тому потрібно, щоб ті, хто хоче тренувати цю силу розуму, вибрали місця й вишикували в них образи думок, які вони бажать затримати в пам'яті; таким чином, порядок місць збереже порядок думки, а образ думки буде їх рисою; місця слугуватимуть нам за воскові дощечки, а образи – за написаний текст». – Cysceron M. T. Rozmowa o mówcy... – S. 179 (II, 86).

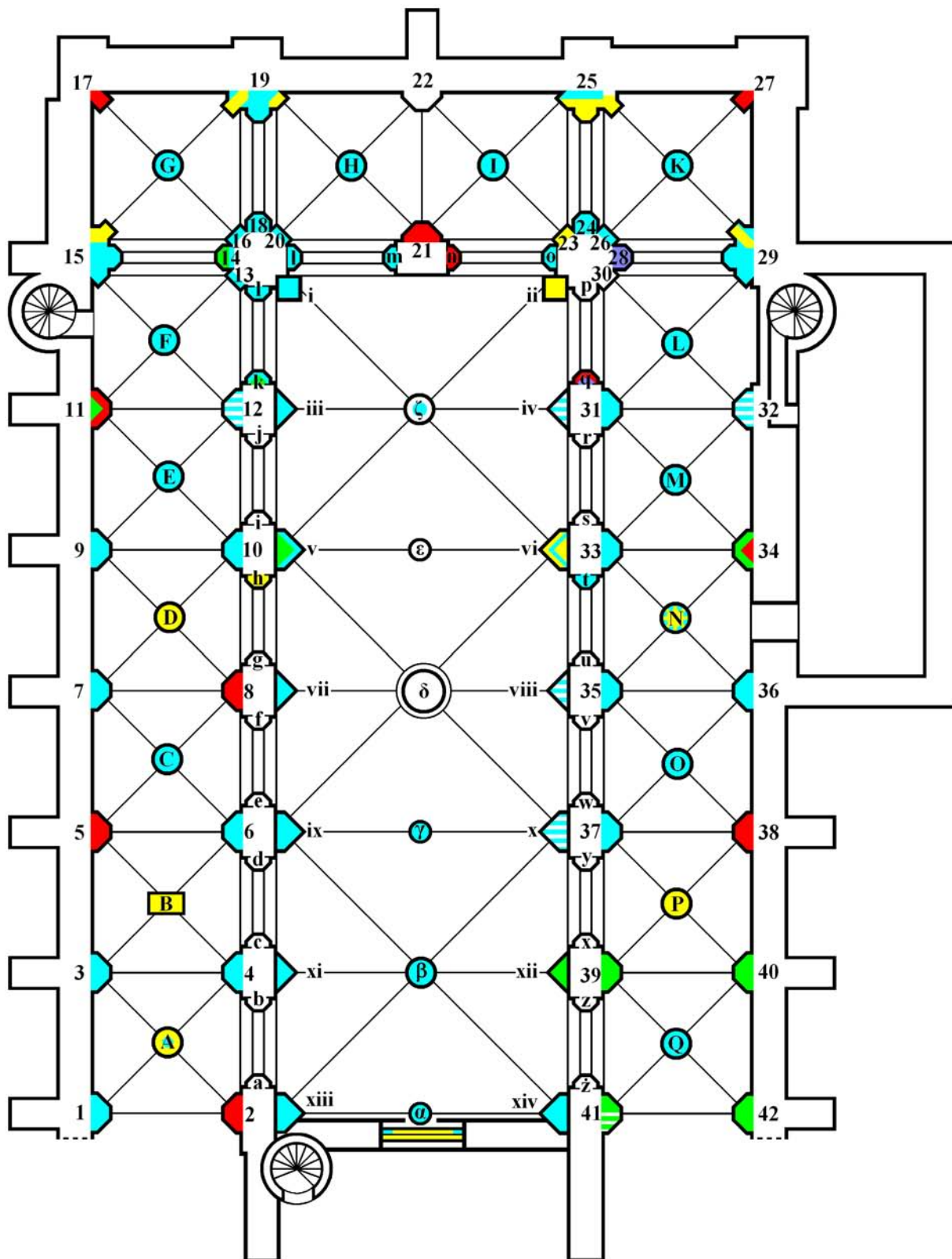
⁴⁵ «Domine, dilexi decorem domus tuae, et locum habitationis gloriae tuae» [Ps 25, 8]. Decorantur ecclesiae caelaturis, picturis et tornatilibus sculpturis, quae a tabernaculo Moysis [Ex 25], vel templo Salomonis [1 Reg 6] formam accipiunt; sculpsit nam Moyses duo cherubim; sculpsit et Salomon, sed et parietes caelaturis, et torno, et picturis ornavit. Fiunt autem huiusmodi ut non solum sint ornatus ecclesiarum, sed etiam litterae laicorum. «Quaecunque enim scripta,» vel sculpta sunt «ad nostram doctrinam scripta sunt» [Rom 15, 4]; litterae, inquam, rememorativae praeteritorum, indicativae praesentium et futurorum. Praeteritorum ut historiarum et visionum; praesentium ut virtutum et vitiorum; futurorum ut poenarum et praemiorum, de quibus etsi non singula, tamen usitata percurramus exempla. – Mitrare, I, XII De ornatu ecclesiae // Patrologiae cursus completus. Series Latina / ed. J. P. Migne. – Т. 213. – Szp. 40 AB.

⁴⁶ Vita sanctae Hedwigis / ed. A. Semkowicz // Monumenta Poloniae Historica. – Warszawa, 1961. – Т. 4. – S. 568–569. Див. також: Solicki S. Geneza legendy tatarskiej na Śląsku // Bitwa Legnicka. Historia i tradycja / red. W. Korta // Śląskie Sympozja Historyczne. – Т. 2. – Wrocław, 1994. – S. 130, 140.

⁴⁷ Tot autresi avient il sovent ke aucune vapours seche, quant ele est montee tant qu'ele s'esprent pour le chalour ki est amont, et maintenant k'ele est esprise ele avale vers la terre tant k'ele est amortist; dont aucune dient que c'est le dragon, ou ke c'est une estoile ki chet. – Li Livres dou Tresor de Brunetto Latini / ed. F. J. Carmody. – Berkeley–Los Angeles, 1948. – S. 91–92 (I.106, 9); польський переклад у вид.: Latini B. Skarbiec wiedzy / przełożyły i opracowały M. Frankowska-Terlecka, T. Giermak-Zielińska. – Warszawa, 1992. – S. 119 (I.106, 9).

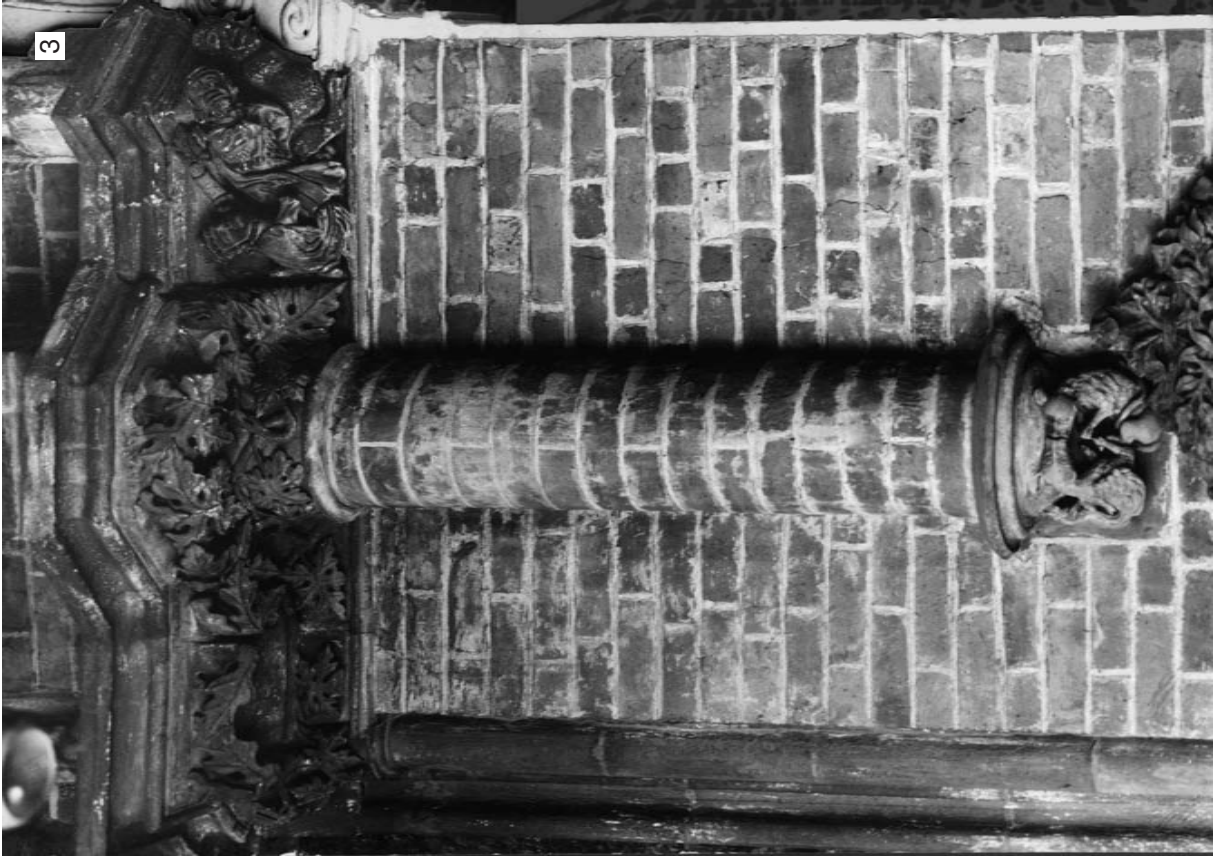


Іл. 1. Вроцлав. Кафедральний собор. Ескіз (за: Güttel W. Baugeschichte...)



- - naturalistyczne motywy roślinne
- - kapitele pączkowe
- - motywy geometryczne
- - stylizowane motywy roślinne
- - motywy figuralne
- motywy nierozpoznane

Il. 2. Wrocław. Prezbiteria katedrałowego kościoła.
 Schemat rozmieszczenia kapiteł i zamków (za: *Jurkowlaniec T. Gmach ramienia...*)



- Іл. 3. Вроцлав.
Пресвітерія
кафедрального
собору. Капітель
півстовпа та консоль
підвішеної півколони
(Іл. 2: 15) (фото
С. Стемпневського)
- Іл. 4. Вроцлав.
Пресвітерія
кафедрального
собору. Консоль
підвішеної півколони
(Іл. 2: 15) (фото
С. Стемпневського)
- Іл. 5. Вроцлав.
Пресвітерія
кафедрального собору.
Капітель півстовпа
(Іл. 2: 15) (фото
Г. Юрковлянець)



Іл. 6. Вроцлав. Пресвітерія кафедрального собору. Сцена на капітелі півстовпа [іл. 2: 15] – вид із південного заходу (фото С. Стемпневського)

Іл. 7. Вроцлав. Пресвітерія кафедрального собору. Сцена на капітелі півстовпа [іл. 2: 15] – вид із південного сходу (фото С. Стемпневського)



Іл. 8. Вроцлав. Південний неф пресвітерії – вид зі сходу (фото С. Стемпневського)



Іл. 9. Вроцлав. Пресвітерія кафедрального собору. Капітель пілястри [іл. 2: 31] – вид із південного заходу (фото Д. Льовна)

Іл. 10. Вроцлав. Пресвітерія кафедрального собору. Капітель пілястри [[іл. 2: 31] – вид із південного сходу (фото С. Стемпневського)



⁴⁸ Fabula: Leo ideo dicitur inter astra collacatus a love, quod omnium ferarum princeps estimetur. non nulli et dicunt quod Herculis fuerit hec <prima> certacio et quod eum sine armis interfecerit. veritas: mense augusto signum Leonis eo quod Daniel in lacu leonum illesus permansit. ratio: augusto Leo fortissimus bestiarum ob ferventissimum illius mensis tempus attribuitur, quia leo ceteris animalibus creditur eminere. Leo etiam priori parte validus, posteriore infirmior esse dicitur, sicut sol a medio illo signo circa mensem septembrem estus sui ardorem incipit minuere. figura: Leo fortis et magne vocis tyfum praedicatoris in ecclesia tenet, qui quasi leo confidens absque terrore ad nullius pavebit occursum, sed evangelizando exultat in fortitudine vocem suam [...] – Chronicon Zwifaltense (Stuttgart, Württembergische Landesbibliothek, Hist. fol. 415, um 1160/70), fol. 57^v; цит. за: *Hübner W.* Zodiacus Christianus. Judisch-christliche Adaptation des Tierkreises von Antike bis zur Gegenwart // Beiträge zur klassischen Philologie. – Heft 144. – Königstein / TS., 1983. – S. 201–202, [64–73]. – Fabula: Кажуть, що лев був перетворений Юпітером на зірку тому, що його вважали царем усіх звірів. Також дехто говорить, що йдеться про увічнення першого подвигу Геркулеса, який подолав лева без застосування зброї. Veritas: знак Лева припадає на серпень-місяць, бо в цей час [пророк] Даниїл перебував у ямі з левом. Ratio: Лев, найхоробріший із звірів, приписаний серпневі через найспекотнішу погоду в цей час, оскільки вважається, що лев витриваліший за інших тварин. Лев спереду сильний, а ззаду слабкий, так само Сонце з півперіоду цього знака, приблизно з вересня, починає зменшувати силу свого проміння. Figura:

Лев, сильний звір із гучним голосом, є типом проповідника, котрий так, як лев, – упевнено й без страху – не тремтить в острасі чийогось нападу, а проголошуючи добру новину, підсилює свій голос [...].

⁴⁹ *Labuda G.* Zaginiona kronika z pierwszej połowy XIII wieku w Rocznikach Królestwa Polskiego Jana Długosza // Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu. Seria Historia. – Nr 106. – Poznań, 1983. – S. 224–292, а особливо: S. 227–228; *Korta W.* Problem bitwy legnickiej i stan badań // Bitwa Legnicka... – S. 7–33.

⁵⁰ [...], frater Czeslaus ordinis Predicatorum, nacione Polonus et monasterii sancti Adalberti in Wratislavia primus prior, qui et ipse in castrum Wratislaviense cum fratribus sui ordinis et aliis Christi fidelibus confugerat, oracione cum lachrimis ad Deum effusa obsidionem depulit. Eo siquidem in oracione persistente columpna ignea de celo divinitus super caput eius descendit et universum territorium atque locum civitatis Wratislaviensis stupendo atque inenarrabili fulgore illustravit. Quo prodigio Thartarorum pectora adeo in pavorem stuporemque conversa sunt, ut obsidione siluta fugerent magis quam discederent. – Annales seu Cronicae incliti Regini Poloniae, Liber septimus, liber octavus / Consilium editorum S. Budkowa... Textum recensuit et editionem curavit D. Turkowska. Commentarium C. Pieradzka. – Varsoviae, 1975. – S. 18; польський переклад у вид.: *Jana Długosza* Roczniki czyli Kroniki sławnego Królestwa Polskiego. KS. VII, VIII. / opr. tekstu łaćnińskiego D. Turkowska i M. Kowalczyk / przekład na język polski J. Mrukówna / red. i komentarz K. Pieradzka. – T. 4. – Warszawa, 1974. – S. 19.

SUMMARY

In the chancel of the Cathedral of St. John the Baptist (ca. 1244–1265?) in Wrocław the number of architectural elements as well as the selection of their decoration motifs follow the rules of the calendar. However, the purpose of the chancel decoration is not the calculation of time. One of the functions of mediaeval art was to «recall the life of our predecessors». In antiquity a distinction was made between natural and artificial memory which consists of places (*locus*) and images (*imago*). The recommendation for *loci* was to use interiors and architectural elements of buildings. *Imagines* where sings or effigies of what we wanted to retain in memory. According to Sicardus of Cremona church

decoration was to remind of the past things and show the present and future ones.

While viewing the presentation on the capital [15 – two human figures and an ape; figs. 6, 7], on the seventh from the west wall abutment in the northern aisle, one experiences an optical illusion (spontaneously experienced by the scholars studying the Cathedral). Depending on the view point (viewed either from south-west or south-east) one perceives two different scenes. They can be interpreted as a presentation of miracles (saving of the Wrocław castle by Prior Czesław OP; finding of the corpse of St. Hedwig's son), which took place in Silesia during the Mongol invasion in 1241 (7 being the golden ratio).

АРХІТЕКТУРНІ ТРАКТАТИ В ПОЛЬЩІ НОВОГО ЧАСУ

Єжи Ковальчик

Архітектура Нового часу – на відміну від середньовічної – базувалася на теорії, яка спричинила її розвиток від ремесла до мистецтва, від *ars vulgaris* до *ars liberalis* ¹. Це була заслуга італійських гуманістів періоду кватроченто, передовсім Леона Баттіста Альберті, автора першого трактату нових часів «*De re aedificatoria*» ², написаного близько 1450 року. Л. Альберті спирався на античну традицію, на твори Вітрувія, зокрема «*De architectura libri decem*» ³ (I ст. н. е.). Щоправда, трактат Вітрувія був відомий ще в середньовіччі, але тогочасні архітектори цікавилися виключно практичними будівельними порадами, а не представленою у ньому філософією архітектури. З цього тексту, заново відкритого флорентійським гуманістом Поджіо Браччіоліні в 1414 році, часто робили копії. Один із кодексів Вітрувія, написаний у колі Л. Альберті, потрапив до монастиря праведних ксьондзів-каноніків у Тшемешні, де 1465 року був скопійований братом Яном Кропидлом. Протогуманістичний осередок у Тшемешні біля Гнезна одним із перших у Польщі зацікавився трактатом Вітрувія ⁴.

Твори Л. Альберті й Вітрувія, вперше надруковані в 1485 і 1486 роках, не містили ілюстраційного матеріалу, що зменшувало їхній вплив на архітекторів. Видавці й коментатори Вітрувія лише на початку XVI ст. почали пропонувати ілюстровані видання. Першим був Фра Джіокондо (Венеція, 1511). Серед інших вирізнялися видання з коментарями Кесаре Кесаріано (Комо, 1521), а також Даніеле Барбаро (Венеція, 1556).

Майже всі італійські теоретики після Л. Альберті створювали свої трактати з ілюстраціями, але більшість з них залишилася в рукописах. Першим опублікованим трактатом нового часу з ілюстраціями був твір Себастьяна Серліо з Болоньї – «*Regole generali di architettura*» ⁵ (Венеція, 1537); це була IV книга запланованого семитомного трактату. Вона започаткувала новий тип видань – трактатів-зразків. С. Серліо – на

відміну від Вітрувія та Л. Альберті – не прагнув охопити всієї архітектурної науки. Він обмежився незначною кількістю положень, присвячених філософії та естетиці архітектури, не зачіпаючи будівельного матеріалознавства й технології. Найістотношою частиною трактату були ілюстрації, що репрезентували інвентаризацію давніх будівель, реалізації видатних сучасних авторів архітекторів, а також його власні реалізації, проекти чи ідеальні зразки. Одним словом «архітектура в образах». Твір болонця, поєднавши теорію з практикою, був своєрідним симбіозом середньовічного збірника взірців для архітекторів (*musterbuch*) і гуманістичного трактату. Ще далі шляхом редукації тексту на користь ілюстрацій пішов С. Серліо в «*Extraordinario libro*» (Lyon, 1551) – книжці, присвяченій порталам і брамам. По суті це вже був альбом з ілюстраціями-зразками. Такого типу видання призначалися не лише для архітекторів-проектантів, а й для тих, хто замовляє проекти. Замовники могли обрати зразок, який їм сподобався ⁶.

Для пізнання архітектурної культури у давній Польщі важливо розрізняти, де, коли і які книжки про архітектуру купувалися; в яких колах розповсюджувалися; як мандрували з рук до рук; які записи залишали уважні читачі на полях фоліантів; яке, зрештою, було втілення ідеальних зразків в архітектурних реалізаціях.

Поляки купували трактати переважно за кордоном або у архітекторів, які приїздили до Польщі. Так, королевич Зигмунт придбав у 1501 році *picturae aedificiorum* (ілюстрований рукопис) у якогось італійця (можливо, архітектора Франциска Флорентійця) під час перебування в Угорщині ⁷. Ян Івенський із Томіц (підкоморій м. Каліш) привіз 1559 року з Італії дві скрині книжок, серед яких був також трактат Вітрувія ⁸. Наявні в XVI ст. у Польщі книгарні ще не замовляли творів з теорії архітектури.

Архітектурні трактати в XVI ст. містилися в польських книгозбірнях і стали одним із

виявів ренесансної культури країни. Так само було і в XVII ст., коли під час закордонних поїздок купували поповнення для бібліотек. У 1648 році Войцех Григліцький (пізніше – професор Замойської академії), перебуваючи в Італії, купив трактат Вінченцо Скамоззі «L'idea dell'architettura universale» (1615) і подарував його бібліотеці Польського при-тулку в Римі із відповідним дарчим написом і датою. Цей екземпляр позичив архітектор Августин Вінцентій Лоцці, але не повернув його до бібліотеки, а привіз до Польщі. Той же А. Лоцці придбав, уже за гроші, п'ять книжок, оправлених в одну палітурку, трактату С. Серліо (венеціанське видання 1551 року), засвідчивши цей факт власним підписом та вказавши ціну книжки (обидва примірники містяться в бібліотеці Варшавського університету)⁹.

Книжки про архітектуру були в бібліотеках королів, магнатів, багатшої шляхти, у книгозбірнях навчальних закладів і монастирів, а часом також – міського патриціату.

З бібліотеки Зигмунта Августа збереглися трактати Вітрувія та Л. Альберті в гарних оправах із суперекслібрисами¹⁰. Книгозбірня Яна III Собеського відома за інвентарем, укладеним 1689 року; у ній переважали мілітарні трактати і твори про мистецтво садівництва, а також альбоми з видами палаців Риму, Неаполя, Версаля. Майже повністю вціліла бібліотека короля Станіслава Августа Понятовського, дуже багата на трактати, альбоми, літографії, що нині містяться у Відділі літографій бібліотеки Варшавського університету. Варто додати, що альбомів із літографіями Піранесі цей меценат мистецтва мав кілька десятків томів.

Прикладом магнатської бібліотеки може слугувати книгозбірня родини Опалінських. Вони збирали трактати і збірники зразків уже в кінці XVI ст. у зв'язку з поживавленою фундаторською діяльністю й особливою любов'ю усієї родини до архітектури. Власністю Анджея Опалінського, великого коронного маршалка (помер 1593 року) була скриня, оздоблена його суперекслібрисом, із трактатами Л. Альберті, Катані й С. Серліо. Упродовж усього XVII ст. залишалася в Опалінських, містила також підпис

«ZH Opalińska». Дамою, котра так охоче ставила своє прізвище на вчених книжках, була Зофія-Ганна з Чарнковських Опалінська (померла 1701 року), дружина Яна Кароля, познанського каштеляна. Відомі також інші архітектурні трактати з підписами тієї самої Опалінської (два екземпляри Вітрувія 1567 і 1643 років)¹¹. З інвентаря і збережених примірників знаємо про багату бібліотеку Луки Опалінського, коронного гофмейстера, архітектора-аматора, автора першого польського трактату про світську архітектуру під назвою «Коротке будівельне вчення» (1659)¹². Його брат Кшиштоф не розлучався з трактатами навіть у подорожах¹³. Багатими на книжки про архітектуру були бібліотеки Лещинських (цікаве зібрання мав у Баранові белзький воєвода, меценат і письменник Рафал)¹⁴; Радзивіллів у Несвіжі та Біржах¹⁵; Замойських у Замості¹⁶; Любомирських у Висничі¹⁷. У XVIII ст. найбагатшу архітектурну бібліотеку, безперечно, мав Станіслав Костка Потоцький у Вільянові, завдяки своїм мистецьким і науковим зацікавленням архітектурою¹⁸.

Серед косяольних достойників у кінці XVI ст. бібліофільськими схильностями вирізнявся Ян Понентовський, Градиський абат (Градиськ на Моравах), який своє зібрання літографій і книжки, гарно оправлені суперекслібрисами, передав 1592 року Краківській академії¹⁹. Прикладів можна навести більше, але згадаємо тільки Войцеха Мелінського, абата з Тшемешна, який залишив знаки свого уважного читання на полях трактату Вітрувія з коментарями Даніеле Барбаро (Курницька бібліотека)²⁰.

Серед міщанських книгозбірень, беручи до уваги кількість збережених і названих в інвентарях XVI–XVII ст. трактатів про теорію архітектури, першість посідають Гданськ і Торунь. Скрамнішими з цього погляду є бібліотеки міщан у Кракові, Познані чи Львові. Високий рівень культури торунського міщанства в XVII ст. презентувала родина Мохінгерів, що володіла поважною бібліотекою, в якій були італійські трактати про цивільну архітектуру (Вітрувій-Рівій, Себастьяно Серліо) і книжки з мілітарної архітектури (Джіакомо Лантері, Джіованні Баттіста, Карло Теті)²¹.

У бібліотеках єзуїтських і піярських коле- гій містилися трактати, оскільки вони були потрібні для вивчення елементів цивільної і мілітарної архітектури. Так само було у Краківській і Замойській академії, а також у гімназіях – гданській і торунській. Книги потрапляли до бібліотек як дари. Найбільшу кількість трактатів збирала бібліотека Кра- ківської академії, завдяки заповітам про- фесорів (зокрема, Яна Брожека, засновни- ка Кафедри фортифікації та геодезії) або інших осіб (абат Ю. Понентовський, архі- тектор К. Мєрошевський).

Міська бібліотека у Гданську, завдяки заповітові італійського гуманіста Джіованні Баттісто Боніфаціо д'Оріо, успадкувала в 1596 році багато творів, у тому числі й про архітектуру, і протягом наступних двох століть була суттєво поповнена дарами бага- тих патріциїв.

До монастирських бібліотек почали до- сить рано надходити у дар трактати від світських і духовних осіб. О. Францишек з Остшешова, проповідник монастиря бер- нардинів у Сокалі початку XVII ст., отримав від якогось Луки Серні примірник трактату Петро Катані «I Quattro primi libri di archi- tettura» (1554), який згодом подарував мо- настиреві²². Багато ченців займалося ар- хітектурним проектуванням або наглядом, особливо єзуїти, які збирали, а потім пере- давали книжки монастирю. До бібліотеки капуцинів у Варшаві потрапило усе зібран- ня книжок видатного архітектора Тильмана з Гамерена, який заповів його монастирю (помер 1706 року)²³.

Найбільше книжки про архітектуру було представлено у бібліотеках архітекторів, що цілком зрозуміло. Перша, відома з ін- вентарного перепису, бібліотека архітетора Яна Шимона Вольфа походить з 1636 року²⁴. Збереглися примірники, які належали архі- текторам, що працювали раніше, зокрема Янові Оттавіано Манчіні. Поважний вигляд мала бібліотека Кшиштофа Мєрошевського, інженера й математика, в якій містилося 30 трактатів про цивільну архітектуру²⁵. Завдяки історичним дослідженням була відтворена також багата книгозбірня Тиль- мана з Гамерена (розподілена нині по кіль- кох варшавських бібліотеках), а також ве-

лика бібліотека чудового інженера й архі- тектора Яна де Вітте (яка зберігається в Ланцуті)²⁶. Деякі власники залишали поміт- ки й малюнки на полях книжок, як, наприк- лад, Я. Манчіні на примірнику С. Серліо²⁷. Життя книжок було довгим і плідним також завдяки тому, що архітектори обмінювалися виданнями, передавали їх молодшим ко- легам. Такі переміщення є водночас дока- зом професійних контактів між ними. Про- мовистим прикладом-ілюстрацією цього явища, є примірник трактату Андре Палла- діо – «L'architettura... divisa in Quattro libri» (Венеція, 1642), який зараз зберігається у фондах бібліотеки Варшавського універси- тету. Напис на титульному аркуші докладно інформує, що твір передавали один одному варшавські архітектори у другій половині XVII ст. Від архітектора і вченого Тіто Лівіо Бураттіні книгу отримав у подарунок Антоніо Аффаїта, згодом вона опинилася в Юзефа Шимона Белотті, який відпродав її Тильману з Гамерена²⁸. Часом книжки потрапляли до архітекторів від замовників проектів. У інвен- тарі бібліотеки Яна Шимона Вольфа, інжене- ра князя Януша Вишневецького, володаря Збаража і Вишневця, вказуються під 1636 роком книжки, позичені від князя, зокрема, трактат В. Скамоцці²⁹. Також у бібліотеці Тильмана з Гамерена були книжки, позиче- ні від власників. До нього від варшавського каштеляна Адама Париса потрапив примір- ник книги VII трактату С. Серліо, напевно, із вказівками стосовно проекту палацу. Варто додати, що Адам Парис успадкував (невідо- мо як) примірник, який належав колись, су- дячи з герба і клейнодів на суперекслібрисі, єпископу Войцеху Барановському³⁰.

Дослідження походження трактатів до- зволяють говорити про залежність архі- тектора від мецената у виборі зразка для реалізації або у загальних настановах під час проектування. Так, на ілюстраціях зустрічаємо рукописні нотатки замовника, наприклад: ця має бути, або – цей мені подобається³¹. Також часто читаємо у дав- ніх угодах з архітекторами, що вони мають виконати витвір відповідно до поданого малюнка. Ті малюнки – власне, ілюстрації з трактатів і збірників зразків, які мали у своєму розпорядженні замовники.

Для практики значення трактатів і збірників зразків було величезне. Найдокладніші відомості про рецепцію зразків маємо стосовно багато ілюстрованого трактату Себастьяна Серліо, який видавався протягом 1537–1575 років³². Дослідження мистецтвознавцями процесу засвоєння архітектурних зразків принесли у повоєнний період багато цікавих спостережень не лише про італійські, а й голландські, французькі, німецькі й англійські трактати. Порівняння зразків з їхніми втіленнями свідчить, що це не було рабське наслідування чужих ідей. Найскромніші, навіть цехові каменярі, запроваджували зміни до запозичуваного взірця. Нерідко також відбувалося поєднання двох або трьох зразків, внаслідок чого отримували нову композицію. Прикладів можна навести багато. Достатньо принаймні проаналізувати архітектурну форму ренесансно-манеристичної перебудови познанської ратуші, здійсненої в 1550–1560 роках Джованні Баттісто Квадро на основі зразків, узятих із трактату С. Серліо³³. Також помічаємо різниці у двох бічних вітварях у єзуїтському костюлі в Познані у випадку, здавалося б, докладного наслідування зразка архітектором Францишеком А. Козьмінським із книги Андре Поззо «*Perspectiva pictorum et architectorum*» (т. II. 1700)³⁴. Зразки Вредемана ді Вріеса послужили творцеві кам'яниць Миколая і Кшиштофа Пшибилів у Казимежу Дольному для оформлення багатих, гребінчастих аттик³⁵. Використання закордонних ідей не позбавило рис оригінальності й органічності цікаві об'єкти міщанської архітектури періоду манеризму і контрреформації. Публіковані зразки, починаючи з середини XVI ст., відіграли важливу роль у формуванні польської архітектури: світської, сакральної та оборонної, – починаючи від форми найменшої архітектурної деталі, такої як профілі балок, закінчуючи просторовими композиціями – плануваннями міст (найкращим прикладом є Замость)³⁶. Практично всі архітектори й цехові будівничі, що діяли у нові часи в Польщі, зверталися до трактатів, збірників зразків, альбомів, які були для них посібниками й джерелом натхнення під час проектування. Видатні архітектори

творчо розвивали запозичувані зразки, про що можуть свідчити твори багатьох майстрів, зокрема Тильмана з Гамерена, який охоче використовував італійські та французькі видання³⁷. Розповсюдження трактатів викликало піднесення архітектурної культури в Польщі. Уже в XVII ст. польські пошанувачі мистецтва не обмежувалися пропонуванням ідей архітекторам, а й самі, послуговуючись трактатами, надавали своїм концепціям архітектурної форми. Не рідкістю був у Польщі тип магната архітектора-аматора, варто згадати хоча б з XVII ст.: Станіслава Вітковського, Луку і Кшиштофа Опалінських, Адама Конажевського, врешті, Яна III Собеського. У наступному столітті було багато чудових аматорів із Августом Мошинським і Станіславом Косткою Потоцьким на чолі.

Роль трактатів дуже зросла, коли знання архітектурних законів і проектного рисунка стали обов'язковими у мистецьких цехах і увійшли до програм навчання магнатської і шляхетської молоді. У цеховій освіті нові програми майстрового навчання мулярів, каменярів, столярів, які запроваджувалися вже в кінці XVI ст., вимагали від підмайстрів уміння креслення проектного рисунка на задану тему на підставі трактатів і збірників зразків. Навіть найскромніший підмайстер, який працював над заданим твором, не робив докладної копії, а намагався перекомпонувати запропонований старшими по цеху зразок, пристосовуючи його до польської традиції. Аналіз краківських проектних рисунків XVII–XVIII ст. засвідчив важливу роль трактатів, передовсім італійських, як джерел зразкових проектів порталів, димоходів, колон, сходів і цілих палаців та перспективних рисунків³⁸.

Вступні відомості про цивільну архітектуру з середини XVII ст. увійшли до програми навчання в єзуїтських колегіях, потім у піярських (школах загальної освіти для шляхти). З навчальною метою професори-єзуїти писали підручники з архітектури, що містили перш за все відомості про закони зодчества. Перший такий підручник з теорії світської і сакральної архітектури під назвою «*Callitectonicorum seu de pulchro architecturae sacre et civilis compendio*»

(Познань, 1678) написав ксьондз, єзуїт Бартоломій Натанел Вонсовський. Особлива активність у створенні підручників з архітектурної справи спостерігалася після 1740 року, у зв'язку з реформою єзуїтських шкіл. Також в індивідуальному навчанні повсюдно послуговувалися трактатами. Магнатська молодь брала уроки з основ військової та цивільної архітектури в архітекторів, інженерів чи математиків у Польщі, а також під час закордонних подорожей. Учні копіювали під наглядом учителів різні трактати, передусім ті, що стосувалися військової архітектури, і бережно зберігали їх протягом усього життя (Томаш Замоїський, Александр Любомирський). Але й учителі робили копії власних підручників для польських учнів³⁹. Обґрунтованою була думка французького мандрівника Губерта Вутріна про те, що польські магнати, «бодай трохи освічені, знають теорію архітектури, втім, – додано при цьому ущипливо, – мистецтво Вітрувія засвоїли вони лише теоретично»⁴⁰.

У період ренесансу й манеризму величезну роль відіграли італійські трактати. Про знання основ італійської літератури з теорії архітектури свідчать численні примірники, збережені в польських бібліотеках. Пошуки по архівах італійських трактатів, виданих до кінця XVIII ст., засвідчили наявність твору Вітрувія – 13 примірників, трактату Л. Альберті – 13, С. Серліо – 36, П. Катані – 7, Вігноля – 20, А. Палладіо – 20, В. Скамоцці – 12. Можна припустити, що таких примірників було значно більше⁴¹, але потрібно зважати на нищення і воєнні грабунки, характерні для Польщі з середини XVII ст.

У кінці XVI ст. італійські видання почали зазнавати конкуренції з боку нідерландських, зокрема, творів манериста Яна Вредемана де Вріеса. Територією посиленої інфільтрації нідерландських зразків був Гданськ, але вони потрапляли і вглиб країни, до Любліна, Львова, Кракова⁴². Послуговувалися ними також італійські муляри, які працювали у Польщі, наприклад, Якуб Балін під час перебудови костьолу в Казимежі Дольному і костьолу бернардинів у Любліні.

У XVII ст. в Польщі настав період поступового спаду авторитету Вітрувія на

користь трактатів нового часу, особливо, В. Скамоцці. Виразно це спостерігаємо в трактаті Вонсовського. Лідерство Скамоцці серед інших італійських теоретиків знайшло підтвердження в Польщі у творчості Тильмана з Гамерена. Зв'язки В. Скамоцці з Польщею були особливими, оскільки він відвідав країну в 1592 році, і, що важливіше, опублікував у своєму трактаті проект напівоборонного палацу в Збаражі. Цей проект замовив Кшиштоф Збараський, великий коронний конюший, під час перебування у Венеції 1612 року⁴³. Італійські трактати і збірники зразків найміцніше вкорінилися в цеховому середовищі, про що свідчать вироби мулярів і каменярів краківського цеху. Вивчення законів і форм класичної архітектури базувалося на творах Вігноля, С. Серліо і А. Палладіо. Певний вплив мали майстри італійського походження. Ситуація частково змінилася лише у XVIII ст., коли у цеховому середовищі поширилися французькі й німецькі підручники. У єзуїтських колегіях велику роль відіграв – окрім польських трактатів – твір німецького математика Христіана Вольфа «*Elementa architecturae civilis*» (1713–1715).

Французькі трактати, що рідко траплялися в польських бібліотеках у першій половині XVII ст., в його другій половині почали успішно конкурувати з італійськими, а в першій половині XVIII ст. – вже мали рішучу перевагу. Ці зміни прекрасно ілюструють бібліотеки трьох архітекторів, які працювали в Польщі: Яна Шимона Вольфа, Тильмана з Гамерена і Яна Кшиштофа Кнеффеля. У бібліотеці Я. Вольфа в 1636 році французьких авторів репрезентував лише твір Жака Перре «*Des fortifications et artifices, architecture et perspective*» (1601), тоді як італійських трактатів про цивільну й військову архітектуру там було дев'ять⁴⁴. У книгозбірні Тильмана пропорції між італійськими і французькими творами виразно змінюються на користь французьких; італійські твори надихали його переважно у сфері сакральної архітектури, а французькі (особливо зразки Ле Потра) – у палацовій архітектурі⁴⁵. В інвентарі бібліотеки Яна Кшиштофа Кнеффеля від 1735 року фіксуємо майже виключно французькі

прізвища авторів трактатів і збірників зразків: Мансар, Ле Брюн, Берен, Бофран, Булль, Ле Потр, Перро, Бльондель, Де Котт, Габріель⁴⁶. Важко назвати більш промовистий документ про велику роль французьких публікацій у період пізнього бароко і рококо. Подібна зміна позначилася також на бібліотеках любителів мистецтва. Це можна прослідкувати на основі інвентарів книгозбірень власників майорату Замойських; так, бібліотека власника майорату Томаша Антонія приблизно від 1750 року містила переважно зібрання французьких творів⁴⁷.

Французькі зразки були поширені у зв'язку з модою у світському і двірському мистецтві⁴⁸. Замовлення польських магнатів неодноразово були реалізовані французькими митцями у Парижі. Провідний французький архітектор і декоратор Жюст-Орель Мезоньє запроектував і здійснив у Парижі повне оздоблення салонів, а також панелей і плафонів до палацу Чарторийських у Пулавах (близько 1734); до палацу Белінських у Варшаві (1736). Проекти для Польщі митець опублікував у альбомі, що нараховував 114 літографій⁴⁹.

У сакральному мистецтві періоду рококо лишалися актуальними італійські взірці: Гварімо Гваріні (1686, 1737)⁵⁰ й Анреа Поззо (т. I, 1693, т. II, 1700). Зразки А. Поззо відіграли значну роль в ілюзійно-історичному настінному малярстві архітектурної тематики (т. зв. *quadratura*)⁵¹. Слід вказати на значну роль південнонімецьких, австрійських зразків, особливо для малої архітектури (вівтарі).

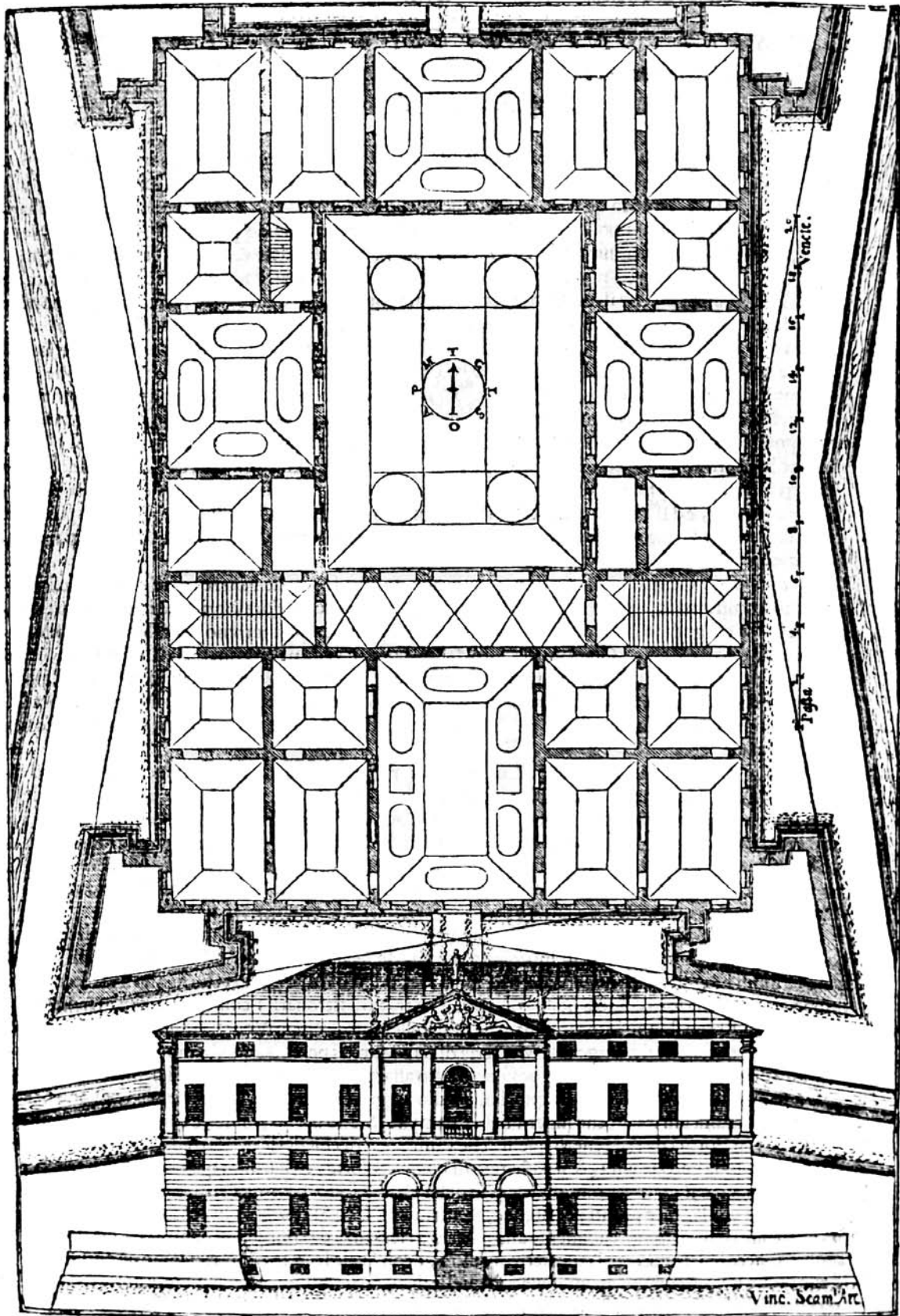
Французькі збірники зразків і трактати відіграли також істотну роль у період Просвітництва. З Парижа привозили і вивчали альбоми таких авторів, як Ж. Ф. Бльондель, Ж. Х. Делафосс, Ж. Ф. Нефорж або М. Ж. Пеєр, твір якого, виданий 1765 року, мав велике значення для формування авангардної течії в польській архітектурі. Відомі також французькі публікації, що пропагували архітектуру давньої Греції та Єгипту (Д. Леруа, А. К. Де Каєлус), китайські мотиви (Ж. Л. Ле Руж). У Польщі звернули увагу і на готичну архітектуру, завдяки теоретичному трактатові М. А. Лож'є, а також альбомному виданню Моратів про французьку архітектуру⁵².

Під кінець XVIII ст. публікації італійських авторів повернули своє колишнє значення серед польських меценатів. Твір А. Палладіо переживає такий ренесанс популярності, що можна говорити про неопалладіанську течію в країні. Про це свідчать не лише фасади костьолів, взорованих на ІІ Реденторе і С. Джорджіо Маджоре у Венеції, а також палаци з чвертьколами-галереями і центральними віллами з куполами у Любостроні й Круликарні, виконані на взірць Вілла Ротонда під Вікензою⁵³. У 1793 році архітектор Ян Христіан Камсетцер писав із Варшави до свого учня Фридерика Альберта Лесселя, який перебував у Римі, щоб той постарався знайти старі видання творів А. Палладіо, С. Серліо і В. Скамоцці⁵⁴. Альбоми авторів XVIII ст. також залишаються популярними, про що свідчить поширення книжок Піранесі. У той час уважно вивчали теоретичну працю Франческо Мілізіо «Principi d'architettura civile» (1781).

У період Просвітництва важливу роль у Польщі відіграли англійські видання, що мали великий вплив на авангардний нурт, завдяки популяризації нововідкритої грецької архітектури (Р. Вуд, Дж. Стюарт, Н. Ріветт), на екзотичний англійсько-китайський нурт (В. Чамберс), а також на неоготичний (Г. Хоум, В. Чамберс)⁵⁵.

На мистецтво садівництва значно вплинуло багатотомне видання німецького теоретика Христіана Гіршфельда, яке містило опис садів у Варшаві та на околицях, пера Шимона Богуміла Зуга⁵⁶.

Неабияку роль у популяризації питань архітектури відіграли польські трактати. Європейський рівень демонстрували трактати про мілітарну архітектуру Адама Фрейтага (Лейда, 1631), а також Юзефа Нароновича-Наронського (рукопис 1659 року)⁵⁷. Практичні будівельні рекомендації польський читач знаходив у публікаціях: Луки Опалінського (1659), Якуба Казимежа Гаура (1679) чи Пьотра Світковського (1782). Теоретичні розробки (передовсім про закони архітектури) започаткував у першому академічному підручнику ксьондз Бартоломій Натанел Вонсовський (1678)⁵⁸, а продовжили їх інші професори єзуїтських колегій: Войцех Тильковський (1681),



Проект палацу для Кшиштофа Збарського у Збаражі в трактаті Вінченцо Скамоцці «L'idea della architettura universale» (Венеція, 1615, с. 253)

Войцех Бистшоновський (1743), Фаустин Гродзицький (1749), Юзеф Рогалінський (1764), а пізніше – Вацлав Сераковський (1796–1797)⁵⁹. Високу оцінку в історії польської науки здобула праця ксьондза, єзуїта Станіслава Сольського – «Архітектор польський» (книга I, 1690), в якій репрезентовано глибоко ерудовану лекцію з будівельної механіки. Друга книга «Польського архітектора», присвячена цивільній архітектурі, залишилася в рукописі і, на жаль, не збереглася⁶⁰. Було знищено також багато інших трактатів, залишених у рукописному вигляді: Александра Венцлавського, Казимежа Камєнського, Вавжинця Гуцевича, котрі напевно принципово змінили б наші уявлення про скромний доробок польської архітектурної думки⁶¹.

Поляки читали закордонні трактати в оригіналі, однак, минуло багато часу, перш ніж почали робити з них переклади. Багаті, освічені магнати чи духовні особи, а також архітектори, які здобували освіту за кордоном, володіли іноземними мовами, натомість цехові муляри мусили задовольнятися лише сприйняттям ілюстративного матеріалу. Перші спроби перекладів походять із XVII ст. Трактат Вігнолі був перекладений польською мовою в середині XVII ст.⁶². У фондах Оссолінею зберігся рукопис перекладу трактату Вігнолі з італійської на польську мову від 1738 року. Трактат Вігнолі дочекався публікації лише в 1791 році в перекладі Юзефа Рогалінського (з ілюстраціями Якуба Гемпеля)⁶³.

На перший переклад Вітрувія довелося почекати ще півстоліття. Його здійснив граф Едвард Рачинський, який також видав у польсько-латинській версії твір за власні кошти у Вроцлаві 1841 року. Е. Рачинський написав для видання вступ на кільканадцять сторінок, який можемо, очевидно, вважати вдалим початком польських досліджень з історії теорії архітектури.

¹ лат. з примітивного мистецтва до вільного мистецтва.

² лат. «Про будівельну справу».

³ лат. «Про архітектуру десять книг».

⁴ Gębarowicz M. Witruwiusz w Polsce w XV w. // Prace Komisji Historii Sztuki. – 1946. – VIII. – Zesz. 2. – S. 248–250; Kowalczyk J. Vitruvio in Polonia dal XV al. XVII secolo // Polonia – Italia. Relazioni artistiche dal Medioevo al. XVIII secolo / Red. B. Biliński. – Wrocław, 1979. – S. 59–68.

⁵ Kowalczyk J. Sebastiano Serlio a sztuka. O roli włoskich traktatów architektonicznych w dobie nowożytnej. – Wrocław, 1973. – S. 36–46.

⁶ Pawiński A. Młode lata Zygmunta Starego. – Warszawa, 1893. – S. 252.

⁷ Kramperowa M., Maisel W. Księgopzbiory mieszczan poznańskich z drugiej połowy XVI w. // Studia i materiały do Dziejów Wielkopolski i Pomorza. – Poznań, 1960. – T. 6. – Zesz. 1. – S. 264.

⁸ Kowalczyk J. Sebastiano Serlio... – S. 266.

⁹ Hartleb K. Biblioteka Zygmunta Augusta. Studium do dziejów kultury królewskiego dworu. – Lwów, 1928. – S. 116.

¹⁰ Katalog książek Biblioteki [...] króla Jana III spisany w 1689 roku, wydał T. Lubomirski. – Kraków, 1879.

¹¹ Kowalczyk J. Sebastiano Serlio... – S. 243.

¹² Schuster K. Biblioteka Łukasza Opalińskiego marszałka nadwornego koronnego (1612–1662). – Wrocław, 1971; Krótka nauka budownicza dworów, pałaców, zamków podług nieba i zwyczaju polskiego. Opracował A. Miłobędzki. – Wrocław, 1957.

¹³ Pełczyńska M., Sajkowski A. Listy Krzysztofa Opalińskiego do brata Łukasza 1641–1653. – Wrocław, 1957. – S. 61.

¹⁴ Згідно з каталогом бібліотеки Рафала Лещинського від 1642 р. (Бібліотека Оссолінських у Вроцлаві, sygn. R. 2597).

¹⁵ Kowalczyk J. Sebastiano Serlio... – S. 244.

¹⁶ Kowalczyk J. W kręgu kultury dworu Jana Zamoyskiego. – Lublin, 1980. – S. 13–15.

¹⁷ Długosz J. Mecenat i dwór S. Lubomirskiego. – Wrocław, 1972.

¹⁸ Rudnicka J. Biblioteka Wilanowska. – Warszawa, 1967.

¹⁹ Chrzanowski T. Uwagi o intelektualistach-kolekcjonerze w Polsce na przełomie renesansu i baroku // Mecenas–kolekcjoner–odbiorca. – Warszawa, 1984. – S. 128–145.

²⁰ Kowalczyk J. Jak czytał Witruwiusza Wojciech Mielniński opat z Trzemeszna. Uwagi o jego księgozbiórze // Muzeum i twórca. Studia z historii sztuki i kultury ku czci prof. dr. Stanisława Lorentza. – Warszawa, 1969. – S. 357–363.

²¹ Kowalczyk J. Sebastiano Serlio... – S. 247.

²² Egzemplarz traktatu P. Cataneo z wpisami właścicieli w bibliotece Wydziału Architektury Politechniki Warszawskiej. – Sygn. 10546.

²³ Mossakowski S. Księgozbiór architekta Tylmana z Gameren // Biuletyn Biblioteki Jagiellońskiej. – 1961. – XI. – S. 25–32.

²⁴ Kowalczyk J. Biblioteka Jana Szymona Wolffa inżyniera księcia Janusza Wiśniowieckiego na Zbarażu //

Biuletyn Historii Sztuki.– 1961.– XXIII. – Nr 1. – S. 77–79.

²⁵ *Małkiewicz A.* Księgozbiór architekta Krzysztofa Mieroszewskiego (architektura cywilna – architektura wojenna – sztuka wojenna) // *Folia Historiae Artium.*– 1976. – XII. – S. 107–129.

²⁶ *Rewski Z.* Biblioteka architekta Jana de Witte i jego syna Józefa // *Biuletyn Historii Sztuki.* – 1949. – XI. – Nr 1–2. – S. 160–165.

²⁷ *Krynicka M. M.* Wierzbicki. Octaviano Mancini architekt w służbie Piotra Mohyły // *Rozprawy i sprawozdania Muzeum Narodowego w Krakowie.*– Kraków, 1859. – T.5. – S. 22–38.

²⁸ *Kowalczyk J.* Sebastiano Serlio... – S. 240.

²⁹ *Kowalczyk J.* Biblioteka Jana Szymona Wolffa... – S. 78.

³⁰ *Kowalczyk J.* Sebastiano Serlio... – S. 240.

³¹ *Napisy na egzemplarzu Extraordinario libro di architettura S. Serlia (wyd. Wenecja z 1557 r.) w Bibliotece Uniwersytetu Lwowskiego.* – Sygn. 14938/IV. Книжка належала у 1660 р. поетові Мацею Казимежу Третеру зі Львова. Див.: *Kowalczyk J.* Sebastiano Serlio... – S. 147.

³² Див. покликання 5.

³³ *Kowalczyk J.* Fasada ratusza poznańskiego. Recepcja form z traktatu Serlia i antyczny program // *Rocznik Historii Sztuki.*– 1970. – VIII. – S. 149–161.

³⁴ *Kowalczyk J.* Andrea Pozzo a późny barok w Polsce. – Cz. I. Traktat i ołtarze // *Biuletyn Historii Sztuki.*– 1975. – XXXVII. – Nr 2. – S. 172–173. – II. 14–15.

³⁵ *Majewski K.* Dekoracja fasad kamienic Mikołaja i Krzysztofa Przybyłłów w Kazimierzu Dolnym // *Studia i Materiały Lubelskie.* – 1963. – 2. – S. 75.

³⁶ *Kowalczyk J.* Kolegiata w Zamościu. – Warszawa, 1968. – S. 160 – 161, 171–173.

³⁷ *Mossakowski S.* Tylman z Gamera architekta polskiego baroku. – Wrocław, 1973. – S. 62 – 65.

³⁸ *Kowalczyk J.* Włoskie traktaty architektoniczne jako źródło majstersztyków krakowskich // *Biuletyn Historii Sztuki.* – 1968. – XXX. – Nr 2. – S. 179–190.

³⁹ *Kowalczyk J.* Nauczanie architektury w Wielkim Księstwie Litewskim w okresie nowożytnym // *Studia z historii architektury i urbanistyki poświęcone Profesorowi Józefowi Tomaszowi Frazikowi.* – Kraków, 1999. – S. 141–152.

⁴⁰ *Vautrin H.* L'observateur en Pologne. – Paris, 1807. – S. 109–110; *Rewski Z.* Majstersztyki krakowskiego cechu murarzy i kamieniarzy XVI–XIX wieku. – Wrocław, 1954. – S. 33.

⁴¹ Розшуки в польських бібліотеках я здійснював у 1969–1971 роках у зв'язку з підготовкою дисертації про трактат Себастьяна Серліо.

⁴² *Woźniak M.* Uwagi o recepcji manierystycznych wzorników niderlandzkich w Gdańsku i Prusach Królewskich // *Niderlandyzm w sztuce polskiej.* – Warszawa, 1995. – S. 225–248.

⁴³ *Kowalczyk J.* Vincenzo Scamozzi ziązki z Polską // *Kwartalnik Architektury i Urbanistyki.* – 1998. – XLIII. – Zesz. 1–2. – S. 145–157.

⁴⁴ Див. посилання 24.

⁴⁵ Див. посилання 23.

⁴⁶ *Rewski Z.* Działalność architektoniczna warszawskich Fontanów // *Biuletyn Historii Sztuki i Kultury.* – 1933/1934. – II. – Nr 4. – S. 273.

⁴⁷ *Kowalczyk J.* Traktat o ogrodach Tomasza Zamoyckiego z około 1750 roku // *Biuletyn Historii Sztuki.* – 2001. – LXIII, – Nr 1–4. – S. 178–186.

⁴⁸ *Kowalczyk J.* Les modèles français dans l'art polonais a l'époque du rococo // *Polish Art. Studies.* – 1992. – XIV. – S. 45–58.

⁴⁹ *Lorentz. S.* Projets pour la Plogne de J. A. Meissonier // *Biuletyn Historii Sztuki.* – 1958. – XX. – Nr 2. – S. 186–198.

⁵⁰ *Kowalczyk J.* Guarino Guarini a późnobarokowa architektura w Polsce i na Litwie // *Kwartalnik Architektury i Urbanistyki.* – 1997. – XLII. – Nr 3. – S. 179–201.

⁵¹ Див. посилання 34, а також *J. Kowalczyk.* Andrea Pozzo a późny barok w Polsce. – Cz. II. – Freski sklepienne // “*Biuletyn Historii Sztuki.*” – XXXVII, 1975. – Nr 4. – S. 335–350.

⁵² *Jaroszewski T. S.* Architektura doby Oświecenia w Polsce. – Wrocław, 1971. – S. 155–185.

⁵³ Ibid. – S. 34–35, 88–115.

⁵⁴ *Rottermund A.* Fryderyk Albert Lessel, materiały do życia i twórczości // *Biuletyn Historii Sztuki.* – 1966. – XXVIII. – Nr 2. – S. 219.

⁵⁵ *Jaroszewski T. S.* Architektura doby Oświecenia w Polsce. – Wrocław, 1971. – S. 158–160.

⁵⁶ *Kwiatkowski M.* Szymon Bogumił Zug architekt polskiego Oświecenia. – Warszawa, 1971. – S. 244.

⁵⁷ *Naronowicz-Naroński J.* Budownictwo wojenne. – Warszawa, 1957. Opracowanie i wstęp J. Nowakowa.

⁵⁸ *Baranowski J.* Bartłomiej Nataniel Wąsowski teoretyk i architekt XVII w. – Wrocław, 1975.

⁵⁹ *Małkiewicz A.* Teoria architektury w nowożytnym piśmiennictwie polskim // *Zeszyty Naukowe Uniwersytetu Jagiellońskiego. Prace z Historii Sztuki.* – Warszawa; Kraków, 1976. – Zesz. 13. – S. 14–28.

⁶⁰ *Sołski J.* Architekt polski / Opracowanie i wstęp J. Burszta i Cz. Łuczak. – Wrocław, 1959.

⁶¹ *Małkiewicz A.* Teoria architektury w nowożytnym piśmiennictwie polskim // *Zeszyty Naukowe Uniwersytetu Jagiellońskiego. Prace z Historii Sztuki.* – Warszawa; Kraków, 1976. – Zesz. 13. – S. 20–22.

⁶² *Kowalczyk J.* Recepcja traktatu Vignoli w Polsce w XVI i XVII wieku // *Praxis atque Theoria.* – Kraków, 2006. – S. 189–202.

⁶³ *Małkiewicz A.* Teoria architektury w nowożytnym piśmiennictwie polskim // *Zeszyty Naukowe Uniwersytetu Jagiellońskiego. Prace z Historii Sztuki.* – Warszawa; Kraków, 1976. – Zesz. 13. – S. 24.

SUMMARY

The treatise of ancient Vitruvius was known in Poland at least starting from the mid-15th century. In modern times it was Italian architectural treatises that were popular – they combined theoretical deliberations with graphic patterns. The following treatises were the most popular: by Sebastian Serlio (in 7 books, published in 1537–1575), Vignola (1562), Palladio (1570).

In the 17th century it was Vincenzo Scamozzi's *L'idea della architettura universale* (1615) that was widely read; the author included the design of a fortified palace

for Zbaraż in Volhynia commissioned by Krzysztof Zbaraski. During the Baroque an important role was played by Italian treatises: by Guarino Guarini (1686, 1737) and Andrea Pozzo (1693, 1700).

In the 18th century Italian books had to rival French and German *Musterbücher* and treatises. The patterns were used by architects and builders for the designs of palaces, churches, portals, and tomb monuments. Books on architecture were to be found in the libraries of monarchs, magnates, higher clergy, rich nobility, and even the town patriciate.

FESTA FATTA IN ROMA ¹...

РИМСЬКІ УРОЧИСТОСТІ НА ЧЕШТЬ ПОЛЬСЬКИХ ВАЗІВ ЗА ПАНУВАННЯ ВЛАДИСЛАВА ІV

Ганна Осецька-Самсонович

Барокові світські й сакральні урочистості відіграли велику роль в історії Риму XVII ст. Вони впливали на ритм життя його мешканців, вигляд вулиць і площ, сприяли економічній стабілізації, адже до такого роду заходів залучалися сотні ремісників та митців, що репрезентували різні галузі мистецтва.

Нагод для святкування було багато: урочистості Ювілейного року, папські володіння, канонізації й беатифікації, костьольні свята, урочисті меси, здобуття перемог над невірними, прибуття іноземних посольств, коронації та упокоєння європейських монархів та їхніх близьких, а також костьольних достойників, народження наступників трону, нарешті – карнавал або закінчення моровиці. Упродовж XVII ст. у костьолах, на вулицях і площах Вічного міста відбулося понад 300 важливих театралізованих імпрез та низка скромніших видовищ, організованих і фінансованих папським Римським двором, місцевою аристократією, посольствами або представниками європейських правителів, релігійними братствами та громадами різних народів, що мешкали у Римі. Більшість урочистостей висвітлено у друкованих і рукописних повідомленнях, щоденниках та рідше іконографічних творах. Найбільшою причиною були різні т. зв. апарати, відповідні декорації, дорогі паратеатральні машини й піротехнічні засоби, за допомогою яких створювалися багатогдинні вистави, що в них брали участь майже всі мешканці міста – від представників папського двору до плебсу, що очікував на милостиню.

Хоча у XVII ст. Рим поступово втрачав своє економічне й політичне значення, він залишався метрополією всіх християнських народів. Тут мешкали тисячі іноземців, що зосереджувалися навколо національних церков, які відігравали роль важливих

релігійно-політичних осередків, європейські монархи тримали тут своїх послів або принаймні агентів чи резидентів; щороку, а особливо з нагоди Ювілейного року, прибували до Риму юрми паломників. Завдяки папській дипломатичній службі та пошті, що чітко функціонували, інформація про римські події дуже швидко поширювалася по всій Європі. Церква та європейські двори, а також місцева аристократія використовували Вічне місто як величезну театральну сцену, з якої демонстрували *urbi et orbi* (містові і світові. – *лат.*) свою могутність, багатство, витончені смаки, політичні уподобання, симпатії та упередження, що часто були відгомном тодішньої історії континенту. Завдяки цьому Рим повернув собі становище *umbiculus mundi* (пупа землі. – *лат.*) у фіктивному світі, створеному бароковою *festas romana* ².

За панування Владислава IV (1632–1648) у Римі відбувалися урочисті заходи, присвячені політичним і військовим успіхам короля, а також на честь його найближчих родичів. Збережена інформація про них і досі не була опрацьована і висвітлена у спеціальній літературі ³. Здійснити спробу відновлення сценаріїв цих урочистостей дозволяють іконографічні джерела та відносно багаті архівні матеріали. Окрім щоденника Джацінта Джильї, написаного впродовж 1608–1670 років ⁴, надзвичайно цінні відомості містять рукописні «*Avvisi di Roma*» (Повідомлення з Риму) та друковані «*Avvisi a stampa*» (Повідомлення для преси). «*Avvisi di Roma*» були адресовані невеликому колу читачів. Редаговані папськими секретарями, вони мали вигляд окремих аркушів з датою, що описували життя папського двору й міста, а також містили важливі новини з погляду Апостольської столиці, переважно про політичні події, з усієї Італії та Європи, які надходили з нунціатур

та від різних агентур. Ці аркуші збиралися потім у фоліанти найчастіше за роками. У Ватиканській апостольській бібліотеці (*Biblioteca Apostolica Vaticana*) та в Корсиніанській бібліотеці (*Biblioteca Corsiniana*) Риму збереглося в різному стані кілька десятків томів, написаних у досліджуваний період, тобто за понтифікату Урбана VIII (1623–1644) та Іннокентія X (1644–1655). Натомість «*Avvisi a stampa*» були на зразок друкованих летючок, на яких повідомлялося про варті уваги римські та інші події, що цікавили ширші кола читачів, наприклад, про переможні битви з невірними. Схема «*Avvisi a stampa*» усталилася ще в XVI ст. Вони обов'язково мали фронтисписи з детальною назвою, місцем, датою видання та прізвищем видавця, далі була присвята, а потім саме повідомлення, що зрідка супроводжувалося ілюстраціями. Наклад друкованих повідомлень (*avvisi*), що сягав часом кількох сотень примірників, залежав від зацікавленень римлян, яких на той час було приблизно 60–120 тис.⁵

На момент обрання Владислав IV (іл. 1), нащадок П'ястів, Ягеллонів, Вазів і Габсбургів, володар, хоча й виборний, Польщі й Литви, титулований королем Шведів, Готів і Вандалів, відомий був у Римі з «*Avvisi a stampa*» як син завойовника Смоленська та як переможець турків під Хотиним⁶ (останню перемогу королеви приписували майже в усій Європі). Популярності Владислава Зигмунда посприяв також його візит до Риму на зламі 1624–1625 років, відомий за нотатками, залишеними особою із його супроводу⁷. Тож нічого дивного, що обрання Вази на трон Речі Посполитої викликало у Римі велике задоволення, тим більше що його кандидатуру підтримував сам Урбан VIII⁸. На жаль, Джильї у своїх мемуарах лише згадує про урочистості, ілюмінації та феєрверки, що відбувалися в Римі протягом кількох днів, починаючи з 4 грудня 1632 року, а отже, невдовзі після формальної інаугурації на честь сходження на престол, яка відбулася 14 листопада. Не залишилося жодного друкованого повідомлення про цю подію, «*Avvisi di Roma*» містять лише коротку інформацію, датовану січнем 1633 року, про закінчення про-

цедури обрання, коронацію в Кракові та про очікування війни з Москвою⁹. Відомі нам з праці Станіслава Яницького фрагменти недоступної нині рукописної хроніки з парафії св. Станіслава в Римі підтверджують, що обрання Владислава IV відзначалося дуже урочисто. Відправлено подячну службу за участі кардинальської колегії, а увечері під залпи мортир і звуки труб відбувся феєрверк перед оздобленим «королівською цифрою», багато освітленим «госпіціумом» та ілюмінованими сусідніми будинками¹⁰.

Через рік, 27 листопада 1633 року, відбувся урочистий в'їзд до Риму Єжи Оссолінського, надзвичайного посла Владислава IV до Урбана VIII. Бучне прибуття й понад місячне перебування Оссолінського у Вічному місті стали значною політичною і громадською подією, про що суголосно повідомили всі збережені джерела: відомі в літературі окресленої теми три друковані *avvisi*, два з яких італійською мовою¹¹ і одне у польському перекладі¹²; інформація, уміщена в «*Gazette de France*»¹³, щоденник Пйотра Даниловича¹⁴ і, нарешті, цикл офортів Стефано делла Белла (іл. 2).

Прибуттю Оссолінського відведено у спеціальній літературі багато місця. В опублікованій 1996 року розвідці Томаша Маковського, що містить повну бібліографію з цієї тематики та перелік іконографічних джерел, ретельно відтворено детальний сценарій в'їзду та заходів, які його супроводжували¹⁵. Для Маковського залишилася невідомою тільки інформація зі щоденника Джильї¹⁶ та з «*Avvisi di Roma*»¹⁷, що, хай і не містить якихось нових деталей, але є цінним доповненням до згаданих джерел. Ці описи урочистого в'їзду польського посла [від Вілли Джулія через *Porta del Popolo* (Браму народу) до багато оздобленої резиденції на *Trinità dei Monti* та не менш пишного проїзду 6 грудня на консисторію до Ватиканського палацу є значно суб'єктивнішими і менш офіційними. В них звернено увагу передусім на екзотичну розкіш коштовного вбрання членів почту, його оригінальність, елегантність та багатство, а також на упряж і сідла красенів-коней, ведених татарами й вірменами, врешті, на дорогі опони верблюдів. Обидва хроністи захоплено згадують

про дві загублені кінські золоті підкови і розірвану щирозлоту зброю коня Добеслава Цеклінського, що луснула й розлетілася в натовп. Ці дуже ефектні події стали згодом джерелом легенд про надзвичайне багатство Речі Посполитої. Помпезність кожного в'їзду іноземного посольства до Риму свідчила про значення монарха й держави, про що вісті розходилися по всій Європі. В'їзд Оссолінського був, без сумніву, найбільш приголомшливим «польським» видовищем, яке побачив Рим до віденської перемоги і, безсумнівно, найуспішнішою популяризацією як Речі Посполитої, так і Владислава IV.

Ще під час перебування Оссолінського в Римі «*Avvisi di Roma*» (починаючи з листопада 1633 року) повідомляли про приїзд до Італії молодшого брата Владислава IV – Александра Кароля Вази, котрий як офіційний гість Урбана VIII мав намір пробути у Римі протягом всього часу проведення карнавалу¹⁸. 1633 року був для Барберіні мало успішним. Зростала роль Габсбургів і значення єзуїтів, а процес над Галілеєм та його осудження збільшив коло тих, хто недоброзичливо ставився до Папи та його наближених. Щоб пом'якшити ситуацію і покращити настрої підданих, карнавал 1634 року вирішили провести з особливою вишуканістю¹⁹. Власне, приводом до цього послужив візит, що розпочався 3 січня Александра Кароля Вази, брата короля Владислава IV, який нещодавно вразив Рим багатством посольства. Польського королевича вшанували в особливий спосіб. Кардинал Франческо Барберіні поставив на його честь *dramma in musica* під назвою «*Il Sant'Alessio*», а кардинал Антоніо Барберіні організував *Giostra del Saracino* (турнір Сарацина) на Piazza Navona. Перебуванню в Римі Александра Кароля, який виявився особою ексцентричною та химерною і дуже болісно (як і всі Вази, позбавлені спадкоємності трону) сприймав питання свого походження, присвячено аж дванадцять нотаток у «*Avvisi di Roma*»²⁰. Королевич вирішив, однак, що йому не забезпечили гідної його особи резиденції, і в спілкуванні з кардиналами не дотримувався відповідного етикету та неналежно попрощався з ними, несподівано залишивши Рим 23 січня – за місяць

до закінчення запланованого терміну. Втім, 19 січня Александр Кароль встиг подивитися *dramma in musica* «*Il Sant'Alessio*»²¹, але зігнував присвячений йому турнір, що мав відбутися за кілька днів, в останню суботу карнавалу – 25 лютого на Piazza Navona.

Прем'єра згаданої драми з лібрето Джуліо Роспільйозі (майбутнього Папи Климентія IX) і музикою Стефано Ланді відбулася під час карнавалу 1632 року з дуже скромними декораціями²². Вона стала важливою подією в історії римського барокового театру, в оновленій версії зі зміненою сценографією її було поставлено у січні 1634 року у тимчасовій театральній залі «*Palazzo della Cancelleria*». Завдяки збереженому лібрето з вісьмома ілюстраціями-гравюрами Франсуа Коліньона²³, цю п'єсу у спеціальній літературі описано порівняно добре²⁴. Отже, виставу на честь польського королевича перероблено було у такий спосіб: доповнено новим прологом і двома інтермедіями, а також дещо змінено зміст однієї зі сцен²⁵. Повторена кілька разів під час карнавалу 1634 року, вона стала значною художньою подією. Проте нас цікавлять не нюанси її поетичного тексту чи видовищність сценографії, а приховані у новій версії лібрето політичні алюзії, що стосуються як противників Папи, так і короля Владислава IV.

Пролог, що традиційно зображав актуальні питання громадсько-політичного життя, у новій версії²⁶ було розпочато ефектною появою алегоричної постаті богині Роми, одягненої в античні обладунки. Її опустили на сцену у величезному вінку з лицарського спорядження й воєнних трофеїв (іл. 3)²⁷. Богиня уособлювала не лише античний, а й тогочасний, папський Рим. Біля її ніг з'явився хор з восьми закутих у кайдани невільників у фантастичних костюмах, що представляли різні, очевидно, ворожі християнству народи. Вони вихваляли чесноти королевича-пілігрима та виражали загальну радість з приводу його прибуття до Вічного міста, згадували також Владислава IV, героїчного переможця язичників. Після славословних пісень Рома вирішує представити перед достойним гостем історію християнського героя. Вона заявляє,

що більше не має наміру бути суворою володаркою, а прагне правити м'яко та справедливо – за умови цілковитої покори й послуху підданих – і наказує звільнити невільників. Пролог адресувався не лише тим, хто вважав суд над Галілеєм плямою на честі понтифікату, а й Владиславові IV, який, попри різні декларації, намагався виступати на захист ученого, виявляв надмірну релігійну толерантність і схильність до примирення з православ'ям. Слова Роми можна було сприймати як «погрозу пальцем» у бік Речі Посполитої у зв'язку з новим проектом антитурецької ліги, відкрито підтримуваного Папою. Таке прочитання прологу підтверджують інші зміни тексту, зокрема, внесені до третього акту драми. У п'ятій сцені, доданій до нової версії цього акту, серед хмар з'являється постать Релігії у чернечій рясі з хрестом у руці (іл. 4) ²⁸. Провіщаючи близьку канонізацію Алексія, Релігія заявляє, що незабаром вирушить до певного монастиря при костьолі св. Войцеха-Мученика, патрона Королівства Польського, тобто до Речі Посполитої, щоб проповідувати справжню віру. Це було досить рішуче послання, яке мало на меті довести, що лише християнська, покірنا Річ Посполита, згідна з папським Римом, може успішно боротися проти невірних в ім'я святої віри.

Негайна публікація лібрето поновленої драми, яка з'явилася вже в липні 1634 року, зменшила кількість критичних висловів на адресу Папи та його оточення ²⁹. Можна припустити, що саме це папське «попередження» додало рішучості розлюченому Александру Каролеві Вазі раніше залишити Рим.

Попри його відсутність, *Giostra del Saracino* (турнір Сарацина) на Piazza Navona, підготовка до якого вже активно провадилася, відбувся у запланований час. Турнір, організований на честь польського королевича Антоніо Барберіні та спорідненим із ним родом Коллонів, сучасники назвали одним із найкращих та найдорожчих у Римі нових часів, його вартість сягнула астрономічної суми 60 тис. скудо ³⁰. Про турнір Сарацина збереглися багаті архівні й іконографічні матеріали: друкований опис

авторства Гвідо Бентівольйо, видатного історіографа й літератора, виданий у друкарні Вітале Маскарді 1634 р. та оздоблений 12 гравюрами Франсуа Коліньйона за композицією Андреа Саккі ³¹ (іл. 5, 7–9) – вони репрезентували перебіг видовища та попередню імпрезу; збереглося також олійна картина турнірного театру на Piazza Navona роботи Андреа Саккі, Філіппо Гальярді і Манчолі (іл. 6) та картина невідомого автора, виконана змішаною технікою на пергаменті. Розповідь про турнір містить щоденник Джацінта Джильї ³², детальний опис імпрези подається також в «*Avvisi di Roma*» ³³.

У підготовці видовища взяло участь багато артистів. Правила змагання розробив знавець турнірних кодексів брат Гвідо, маркіз Корнеліо Бентівольйо, який у ролі церемоніймейстера вів змагання і став їхнім головним героєм. Флувіо Тесті, Франческо Каetano і Дзонго Ондадеї скомпонували тексти сонетів і мотто ³⁴. Художнє оформлення, проект дерев'яної театральної зали та рухомих машин, які публіка визнала апофеозом видовища, були витвором Франческо Гвітті ³⁵.

Турніру передувал бенкет у палаці Магалотті. До зали спочатку в'їхала самохідна машина у формі золотистого воза, якого тягнув великий орел, осідланий крилатою постаттю, що персоніфікувала Славу (іл. 5). Потім оголосили «статті», тобто правила турніру, а також визначили кількість учасників (24 – поділені на шість команд) та мету змагання, яка полягала у демонстрації влучності кидання вершиками на повному ході двох чи трьох списів у ляльку Сарацина. Місцем лицарських змагань була обрана Piazza Navona, де з часу цезаря Доміціана традиційно відбувалися спортивні видовища, а в нову епоху організовували турніри, каруселі та Великодні процесії ³⁶. Завдяки згаданим джерельним та іконографічним матеріалам можемо сьогодні відтворити окремі елементи видовища, театр на Piazza Navona, заповнений різнобарвним тлумом глядачів, і фантастичні костюми учасників турніру. Побудований Гвітті турнірний театр (іл. 6), що зайняв майже 2/3 площі, всередині мав

форму восьмикутника, а зовні був прямокутним з двома входами з коротших боків. З боку нинішнього костюлу святої Аґнеси в Аґоне зведено глядацьку залу для римської аристократії, посередині якої на підвищенні містилася ложа для дам. Сектори в цьому крилі були багато оздоблені й накріті навісами для захисту глядачів від уламків списів. У центральній частині поля зробили місце для змагання, що позначав шлях руху вершника. На рівні ляльки Сарацина побудували спеціальну ложу (теж із навісом) для суддів.

Видовище почалося пізно пополудні. Перед заповненими вщерть трибунами з'явився почет маркіза Бентівольйо, а за ним кольорова вервечка лицарів на конях у супроводі герольдів, секундантив і пажів. У всіх повідомленнях багато місця відведено докладному описові їхніх костюмів. Члени кожної команди були вбрані однаково, дуже коштовно, просто казково, репрезентували «єгипетський», «античний» або «середньовічний» стиль, що були вигадані проєктантами і свідчили про багатства власників (іл. 7). Коли всі зібралися на полі змагання, маркіз Бентівольйо перший проїхав іподромом і, демонструючи неабияку влучність, встромив три списи у ляльку Сарацина. Його досягнення намагалася повторити решта учасників змагання. Видовище тривало аж до півночі, а коли визначили переможця, залпи мортир провістили появу самохідних машин у вигляді корабля і галери (іл. 8, 9), що при запалених факелах проїхали довкола площі змагання. На палубі великого, оздобленого золотими й срібними орнаментами, рясно освітленого, дерев'яного корабля в'їхав Вах в оточенні сатирів, німф і пастухів, що грали й співали. Ілюзію того, що він пливе повноводим морем, посилювали вітрила, які то піднімалися, то опускалися, а ще дерев'яні, мальовані хвилі, які прикривали механізми, що рухали машину. Поруч із кораблем подібним чином «пливла» галера, на якій грали і співали німфи з пастухами, а моряки рухали веслами. Наступного дня використані у турнірі машини проїхали, на втіху плебсові *via del Corso* й ніхто вже не мав сумніву, що імпреза здивувала увесь Рим³⁷.

У турнірі, присвяченому молодому Вазі,

не було польських акцентів, він був просто вишуканою розвагою на честь особливого гостя, якого, втім, не було серед почесних глядачів. Однак, за іронією долі, у свідомості римлян і в тогочасних повідомленнях, як і в усій більш пізній літературі, турнір Сарацина завше пов'язувався з особою польського королевича, котрий *nota bene* невдовзі у віці 21 року помер від віспи³⁸.

Неприємне враження, яке залишив після себе Александр Кароль, розвіяли донесення про перемоги польських військ на Сході. Опис урочистостей, організованих із цього приводу в Римі 8 травня 1634 року, містить друковане повідомлення (*avvisi*), в якому Вірджіліо Паріджі опублікував звіт про здобуття обложеного польськими військами Смоленська в лютому 1634 року та про пізніший розгром турків на Волині гетьманом Станіславом Конецьпольським³⁹. Хоча сам Папа перебував у Кастель Ґандольфо, він доручив своєму поштові взяти участь у службі, відправленій у костюлі св. Станіслава. На ній була присутня уся кардинальська колегія, єпископи, прелати, римський резидент Владислава IV, Джованні Доменіко Орсі, римські й польські аристократи та представники іноземних посольств. Протягом кількох вечорів відбувалися піротехнічні видовища під залпи з мушкетів, звуки труб та бій барабанів перед ілюмінованими свічками й факелами резиденціями багатьох поляків, зокрема руського воєводи Станіслава Любомирського, та перед ілюмінованою польською святинею. За видовищем захоплено спостерігав зацікавлений натовп, радісно волаючи: «Viva Polonia».

Наступна інформація про польський «фест», влаштований у Римі, датована вже 1640 роком. Новина про народження 1 квітня Зигмунда Казимира Вази, первістка Владислава IV і Цецилії Ренати, дійшла до Риму 2 травня, у переддень свята Віднайдення Святого Хреста, що, на думку Папи, було доброю прикметою, яка передрікала королевичеві славу захисника християнства⁴⁰. Урочистості, які протягом п'яти днів відбувалися на вулицях і площах Вічного міста, описані в «*Avvisi di Roma*»⁴¹ та в щоденнику Джацінта Джилі⁴². Зберігся також друкований звіт «римського тріумфу»,

влаштованого біля Капітолію, Пйотра Цисвіцького, написаний італійською мовою, а потім перекладений польською ⁴³.

Урочистості розпочалися в неділю 17 червня Службою Божою в костьолі св. Станіслава, яку відправив жмудський єпископ Єжи Тишкевич. У Службі взяли участь кардинали, абат Орсі, численна польська шляхта й багато достойних іноземців. «Вишукану проповідь» латиною прочитав Казимир Флоріан Чарторийський (майбутній примас, який саме тоді отримав у Римі титул доктора теології та філософії ⁴⁴). Уміщена в «*Avvisi di Roma*» інформація, однак, не подає відомостей про декор костьолу.

Того самого вечора перед ілюмінованою резиденцією абата Орсі, неподалік від *Piazza del Popolo*, лунали звуки труб і барабанів, а на підвищенні стояли дві піротехнічні машини, які вистрілили в кульмінаційний момент. Вони персоніфікували Дунай і Дніпро, що спочивають серед лицарських обладунків та воєнних трофеїв. Обидві річки, що обрамляли тодішню Польщу, на думку авторів «*Avvisi*», належали до Імперії – країни матері королевича та східних рубежів Речі Посполитої. Наступного вечора на вулиці Ріпетта абат Орсі наказав звести ложу, накриту золотим полотном, підбитим темно-блакитною гладінню, оздобленою гербами Владислава IV і Цецилії Ренати. З цього підвищення запрошені гості спостерігали за перегонами вершників, одягнених у костюми давніх римлян і варварів, за якими біг натовп черні. Третього дня урочистості продовжилися перед резиденцією Орсі, де вже інші піротехнічні пристрої у вигляді жіночих постатей в обладунках персоніфікували Німеччину й Польщу, що впиралися ногами в трофеї. Польща в костюмі Амазонки тримала у правій руці сагайдак, у лівій – лук, до її пояса була прикріплена шабля. Наступного дня на тому самому місці відбувся черговий піротехнічний спектакль. Дві жіночі постаті цього разу символізували австрійський і польський королівські роди. Перша була одягнена в королівський плащ, мала корону і тримала скіпетр, біля її ніг лежали лицарські обладунки. Друга – також була у плащі, з королівськими клейнодами, вона топтала трупи татар і воєнні трофеї,

що, на думку автора, були представлені надзвичайно живописно ⁴⁵. Ці видовища мали значний політичний підтекст – вони підкреслювали зв'язок Габсбургів і Вазів, двох хоробрих, могутніх родів, нащадком яких став королевич, що забезпечував продовження династії.

Феєрверки спалахували перед палацом Орсі ще два дні. У неділю та понеділок вони відбувалися також перед ілюмінованими палацами кардинала Козіма де Торреза, протектора Речі Посполитої, та кардинала Антоніо Санта Кроче, співпротектора Корони Польської (обидва були нунціями в Польщі: Торрез у 1621–1622, а Санта Кроче у 1627–1630 роках), освітлені були також резиденції послів цісаря, короля Іспанії і великого князя Тоскани та багатьох римських аристократів ⁴⁶.

Згадувані вище піротехнічні машини були найбільш очікуваними елементами видовищ, організованих з приводу таких радісних подій, як коронація чи народження наступника трону. Вони були не звичними тоді штучними вогнями, а справжніми витворами піротехнічного мистецтва, яке в XVII ст. дуже розвинулося, ним займалися видатні актори на чолі з Джан Лоренцо Берніні. Така машина складалася з вогнестійкої основи, на якій встановлювався власне піротехнічний пристрій, виконаний зі склеєного паперу або дерева, у формі гори, вежі, корабля, людської чи звіриної постаті, всередині якої розміщувалася велика ракета з порохом, що складався із суміші різних складників. Суміш могла вибухати від запалювального ґноту одночасно або по черзі, коли у ній використовувався матеріал з різною вибуховою температурою. Відповідні субстанції дозволяли отримати цілу гаму барв вогню, що розпорошувався у визначених напрямках. Колористична композиція і розрахунок сили детонації субстанцій залежали від винахідливості та майстерності піротехніка. Найскладніші машини могли перетворюватися: спочатку вибухала одна, всередині якої, відповідно захищена від вогню, було заховано другу. Дуже популярними були також т. зв. жірандолі – нанизані на дроти ракети горіли й крутилися (завдяки силі віддачі) одночасно ⁴⁷.

Незалежно від видовищ, влаштованих абатом Орсі, 18 червня Пйотр Цисвіцький, познанський схоластик і королівський секретар, що мешкав у Римі⁴⁸, організував чотириденні урочистості на честь королеви за власний кошт. Вони відбувалися на площі біля підніжжя Капітолію поблизу його резиденції, про що відомо завдяки згаданим друкованим «*Avvisi a stampa*»⁴⁹. Організатором цих урочистостей був мало відомий поляк Анджей Валькович Радзешовський, що оселився в Римі. Знаємо лише, що він пошлюбив арагонську принцесу Марію де Кардона, надмогильний камінь якої лежить у римському костьолі св. Станіслава⁵⁰. На площі було встановлено 500 ліхтарів, оздоблених гербами Владислава IV, польським орлом, литовською погонею, шведськими коронами і левами, свічі горіли також у вікнах навколишніх будинків і палаців. Перед яскраво освітленою і оздобленою килимами резиденцією Цисвіцького поставили фонтан з вином замість води, що викликало захоплені вівати на честь Польщі, королеви і організатора заходу. Тлум заповнював усю площу біля підніжжя Капітолію, навколишні вулиці та площу на самій горі і сходи, що вели до костьола св. Марії Аракоелі. Урочистості супроводжувалися музикою і залпами з мортир⁵¹.

Посередині площі, біля підніжжя Капітолію, на квадратному стовпі заввишки близько 2 м, було розташовано найголовнішу річ видовища – піротехнічну машину у формі пшеничного снопа, до якого було прив'язано двох військовополонених (очевидно, московського й турецького) (іл. 10). Над снопом височів великий білий орел з короною і розпростертими крилами, який роздирав пазурами османський півмісяць. Вигляд цієї машини відомий за ілюстрацією Мікеланджело Партичелло, доданої до італійської версії повідомлення. Спектакль розпочався понадгодинним феєрверком у вигляді жирандолі, що утворила вируючу корону орла. Після чого, напевно, машина вистрілила – автор опису, на жаль, повідомляє лише, що там було показано й інші видовища, які він оминув у своєму короткому описі. На стовпі з кожного боку було написано панегірики, що про-

рочили королевичеві чудове майбутнє як продовжувача великої справи свого героїчного батька, погромника турків і Москви. Зигмунд Казимир порівнювався із Геркулесом, який має в ім'я християнства знищити «змія схизми та єресі»⁵². Автором написів був, очевидно, сам Цисвіцький, адже їхній зміст відповідав королівській пропаганді й великим династичним сподіванням щодо наступника трону.

8 травня 1644 року у костьолі св. Станіслава відзначали перемогу польських військ над татарами під Охматовим. Про цю подію написав Антоніо Герарді у друкованому *avviso*, присвяченому протекторові Речі Посполитої Джуліо Савелі⁵³. У костьолі було відправлено подячну Службу і відспівано «*Te Deum*». Таку лаконічну інформацію подає «*Avvisi di Roma*» від 14 травня того року⁵⁴. Служба була дуже скромною через жалобу за померлою Цецилією Ренатою.

Новина про передчасну смерть королеви у Вільні (24 березня) після народження мертвої дочки, дійшла до Риму 14 квітня 1644 року⁵⁵. «*Avvisi di Roma*», (травень 1644) повідомили про співчуття, висловлені навзаєм Фердинандом III і Владиславом IV, та про жалобу, оголошену у Варшаві й Відні. Натомість нотатка від 18 червня коротко інформує про траурні відправи, що відбулися 11 червня у костьолі св. Станіслава у Римі⁵⁶.

Докладний опис цієї урочистості, вбрання костьола та *castrum doloris* подає друковане повідомлення Антоніо Герарді⁵⁷. У слові (присвяченому Янові Казимежу Вазі) було згадано обставини смерті 34 річної королеви та особу Яна «Собіпана» Замойського, калуського старости, котрий у римському «*Teatro del Mondo*» забавив віддати останню шану королеві, яка відзначалася рідкісними чеснотами і яку любив увесь народ. Названо було також творця траурного вбрання святині – Джованні Батісту Маньйо, званого Моденьйо, архітектора і художника, що спеціалізувався на таких декораціях⁵⁸. У кінці повідомлялося про публікацію проекту «жалобної машини», але його не було додано до тексту. Літографія Себастьяна Вуймона,

що представляє *castrum doloris* Цецилії Ренати за проектом італійського митця, збереглася у Паризькій національній бібліотеці (іл. 11)⁵⁹.

Фасад костюлу прикрашав цісарський герб з великою короною, обрамлений жалобними написами, герб підтримували два скелети у натуральну величину. Нижче в оздобленому картуші на чорному тлі виднівся напис золотими літерами, який повідомляв, що калуський староста Ян Замойський у такий спосіб віддає останню шану померлій королеві⁶⁰. Вхід до костюлу було завішено драпіруванням чорною тканиною.

Посередині костюлу височіла *castrum doloris* (іл. 11). Її основу становив цоколь на плані восьмикутника, зроблений під сірий африканський мармур, на якому стояв нижчий цоколь, пофарбований у бронзовий колір. По його кутках було розміщено вісім великих волют, також бронзових, оздоблених позолотою. Між парами волют стояли чотири алегоричні постаті бронзового кольору у натуральну величину, що представляли чесноти померлої, під ними були написи: Справедливість, Розсудливість, Сила та Поміркованість. Між волютами по боках катафалку розташовувалися дві великі овальні рельєфні композиції: на одній виднівся Фенікс, який відроджувався на другій – ангел серед райських дерев, званий Райським птахом, невтомний опікун душ у раю. Волюти, приставлені до восьмикутного стрижня конструкції, підпирали спрощене балочне перекриття, яке опоясувала чергова жалобна стрічка-напис. Катафалк вінчала п'ятиступенева піраміда, що нагадувала античну, на її верхівці стояла пофарбована під червоний порфір урна. Біля її основи з боку входу було розташовано двоглавого цісарського орла, а з боку вівтаря – срібного польського орла в короні. На урні покоїлися королевська корона і скіпетр. Висота усієї конструкції складала близько 7,2 м. З боку входу, на передній стіні катафалка, в оздобленому обрамленні виднівся напис золотими і срібними літерами, який переконував, що Цецилія Рената царюватиме на небі в нагороду за своє праведне життя⁶¹. Над ним в овалі було розташовано портрет померлої королеви,

багато прикрашений золотом. Увесь катафалк освітлювався численними ліхтарями різної величини, що стояли на цоколі і на сходах піраміди⁶². Повторюване в написах ім'я померлої, Рената, що означає «знову народжена», становило *conchetto* (концепцію) декорації катафалку, яку через багато років Клод Франсуа Менестрьє згадав у своєму творі «Des Décorations Funèbres»... як особливо вдало і гідну наслідування⁶³.

Інтер'єр костюлу було оздоблено скелетами в натуральну величину та в різних позах, що вдало, на думку автора повідомлення, були розміщені, та великими цісарськими гербами й картушами із жалобними написами, прикрашеними фестонами з лаврових листків, гілок мирти й кипариса. У головному вівтарі простір центрального образу покривав чорний оксамит, оздоблений парчею і написом золотими літерами: *Cecylia Renata Królowa Polski*. По його кутках були вишиті золотою ниткою великі герби померлої. Велика кількість свічників стояла на сходах вівтаря, по боках та угорі, звідки світло падало на підвішені там два великі скелети, що справляло враження їх величного піднесення угору разом із картушем, який вони тримали. На картуші, на чорному тлі, було написано, що годі висловити безмежний біль від такої великої втрати. Великі канделябри стояли у різних частинах костюлу, а іззовні його освітлювало багато факелів⁶⁴.

Урочисту жалобну службу, в якій узяла участь папська капела й найвидатніші музиканти папського двору, правив Монсеньйор Маранта, єпископ Джованаччо, а також кардинали Джуліо Савеллі, протектор Королівства Польського, Арачі (?), Гаспаро Матеї та Барберіні (Антоніо чи Франческо). Були присутні також численні прелати, римська і польська шляхта та піддані цісаря, що мешкали в Римі. Жалобне слово, у якому оповідалося про генеалогію та чесноти померлої королеви, виголосив Габріель Бжезінський, доктор права й теології, королівський секретар, автор жалобних латинських написів у костюлі⁶⁵.

Варто детальніше розповісти про творця проекту *castrum doloris* і, вірогідно, жалобного вбрання костюлу. Народжений у Мо-

дені й померлий у Римі Джованні Батіста Маньйо (бл. 1592–1674) належав до мало відомої групи митців – проєктантів урочистих декорацій. Відомо, що з 1634 року він був членом Академії св. Луки, а з 1642 – належав до Конгрегації віртуозів у Пантеоні, брав участь в оздобленні Сикстинської каплиці й палацу Барберіні біля *Quattro Fontane*, а також малював алегоричні картини⁶⁶, одна з яких, під назвою «Астрономія», зберігається у римській Галереї *Spada*⁶⁷. Він також був творцем алегоричної арки, поставленої за проєктом Джироламо Ринальдї на Кампо Ваччино з приводу володінь Інокентія X у листопаді 1644 року. У 1643 році йому доручили виконання катафалка та декорування костюлу св. Луїджі деї Франчезі у зв'язку з жалобною церемонією по смерті Людовика XIII⁶⁸. Повідомляючи про цю подію, Антоніо Джерарді позитивно оцінив талант митця, особливо його композиції світлотіней, подав детальне описання невідомого з іконографічних джерел *castrum doloris*⁶⁹. Не підлягає сумніву, що обидва проєкти Маньйо (Магно) відзначалися значною подібністю. Обидва мали восьмикутний цоколь і ступінчасту піраміду вгорі, з королівською короною на верхівці, на обох катафалках були алегоричні постаті тих самих чеснот, із тими самими атрибутами. Різниця полягала в тому, що у французькому костюлі було використано шістнадцять колон, поставлених парами, замість восьми волют, що прикрашали катафалк Цецилії Ренати. Колони оточували вільний простір конструкції, де стояла труна. Дещо різною була й колористика обох реалізацій.

Розташований на фасаді святині напис засвідчує, що Ян «Собіпан» Замоїський був не лише організатором жалобної урочистості Цецилії Ренати, а й покритв витрати на ті костюльні декорації. Саме він запросив Маньйо, якого йому, вірогідно, порекомендували Барберіні, з якими Замоїський у Римі часто контактував⁷⁰. Очевидно Маньйо, запрошений 1643 року французами для оздоблення урочистої поминальної служби Людовика XIII, а за два роки перед тим – для декору резиденції Барберіні біля *Quattro Fontane*, був митцем, який діяв у

колі меценатів профранцузької орієнтації, наближених до папи.

Владислав IV пережив свою першу дружину на якихось чотири роки (помер 20 травня 1648 року). На жаль, не відомо чи вшанували короля поминальною Службою в Римі. Про такі урочистості не згадує жодне відоме нам архівне джерело, хоча варто припустити, що поляки якось відреагували на смерть свого монарха, адже вони відзначили Службою Божою і феєрверками коронацію його наступника, Яна Казимира.

Римські урочистості на честь Владислава IV та його родини були, ясна річ, скромнішими за грандіозні французькі, іспанські або цісарські видовища, але вони засвідчили польську присутність у Вічному місті. Вони були чудовою рекламою Речі Посполитій, котру, гадаємо, почали сприймати не лише як далеке і дещо екзотичне «передмур'я християнства», але і як велику й відносно багату країну, тривалу складову «цивілізованої Європи».

¹ Досл.: свято, створене в Римі (італ.).

² Carandini S. «Roma. Gran Teatro del Mondo». Festa e società nel XVII secolo // Il Seicento. Documenti e interpretazioni. (Ricerche di storia dell'Arte). – Roma, 1976. – 1/2 – S. 71–80; Diez R. Il trionfo della parola. Studio sulle relazioni di feste nella Roma barocca 1623–1667 («Quaderni di storia della critica e delle poetiche», 10). – Roma, 1986. – S. 57–67; Bindi G. «Roma. Gran Teatro del Mondo». La guerra festeggiata // La Festa a Roma. Dal Rinascimento al 1870, a cura di Marcello Fagiolo. – Roma, 1997. – T. I. – S. 100–102; Fagiolo Dell'Arco M. La Festa come «storia sociale» del barocco // Ibid. – S. 76–80.

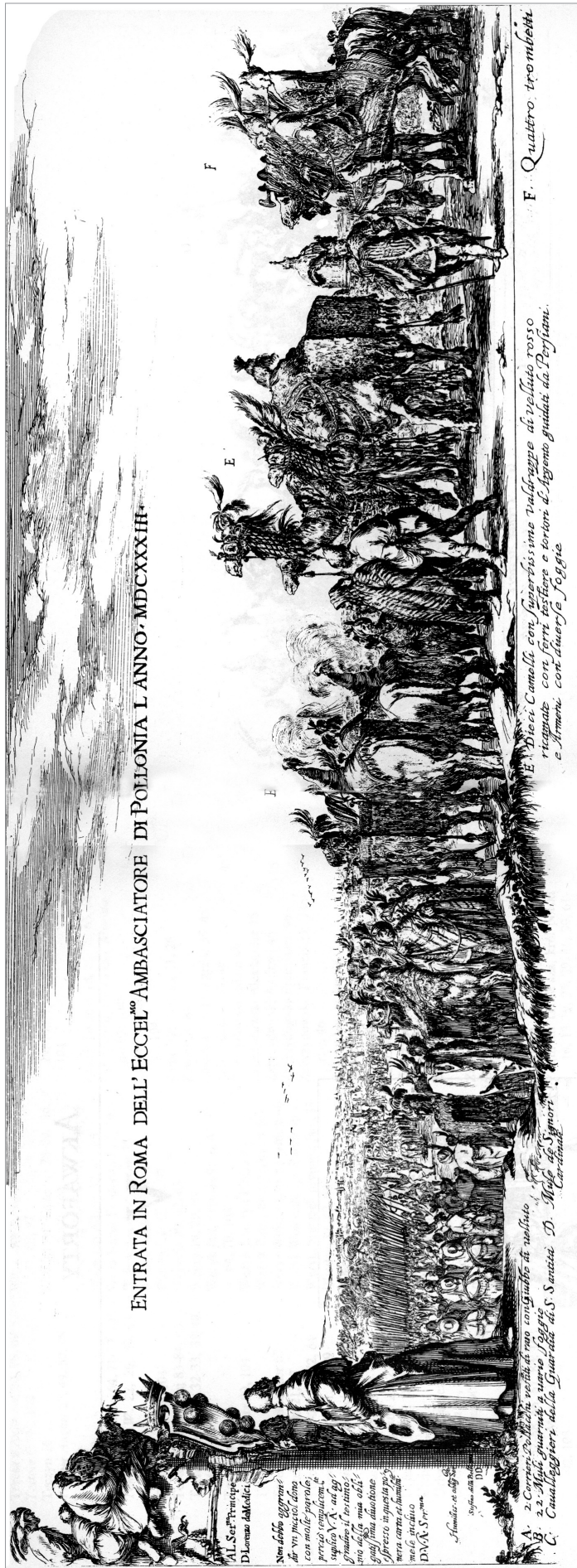
³ Серед урочистостей опрацьовані були лише: в'їзд Єжи Оссолінського, обіденційного посла Владислава IV до Урбана VIII (Makowski T. Poselstwo Jerzego Ossolińskiego do Rzymu w roku 1633. – Warszawa, 1966); заходи, пов'язані з перебуванням у Римі брата короля Александра Кароля Вази (пор. примітки 26 і 33) та частково поминальні урочистості після смерті королеви Цецилії Ренати (Fagiolo Dell'Arco M., Carandini S. L'Effimero Barocco. Strutture della festa nella Roma del seicento. – Roma, 1977–1978. – T. I: Catalogo. – S. 128).

⁴ Gigli G. Diario Romano 1608–1670, a cura di Giuseppe Riciotti. – Roma, 1958.

⁵ Bulgarelli S., Bulgarelli T. Il giornalismo a Roma nel Seicento [Avvisi a stampa e periodici italiani conservati nelle biblioteche romane]. – Roma, 1988. – S. II–XIV; Nussdorfer L. Print and Pageantry in Baroque Rome // The Sixteenth Century Journal of Early Modern Studies. – 1998. – № 2. – T. 29. – Summer. – S. 439–453.



Іл. 1. Фламандський художник. Портрет Владислава IV Вази у коронаційному вбранні. Близько 1633 р. Полотно, олія (за: Sztuka dworu Wazów w Polsce. Katalog)



Ил. 2. Стефано делла Белла (Stefano della Bella). Entrada in Roma dell'Esceletissimo Ambasciatore di Polonia L'Anno. MDCXXXIII. Илюстрація на аркуші 1 (фрагмент), 1633. Національна бібліотека, відділ гравюр, Варшава



Іл. 3. Франсуа Коліньйон (François Collignon). Ілюстрація до: ІІ. Sant'Alessio. *Dramma musicale...*, пролог, 1634. Бібліотека Чарторийських, Краків



Іл. 4. Франсуа Коліньйон (François Collignon). Ілюстрація до: ІІ. Sant'Alessio. *Dramma musicale...*, акт III, сцена 5, 1634. Бібліотека Чарторийських, Краків



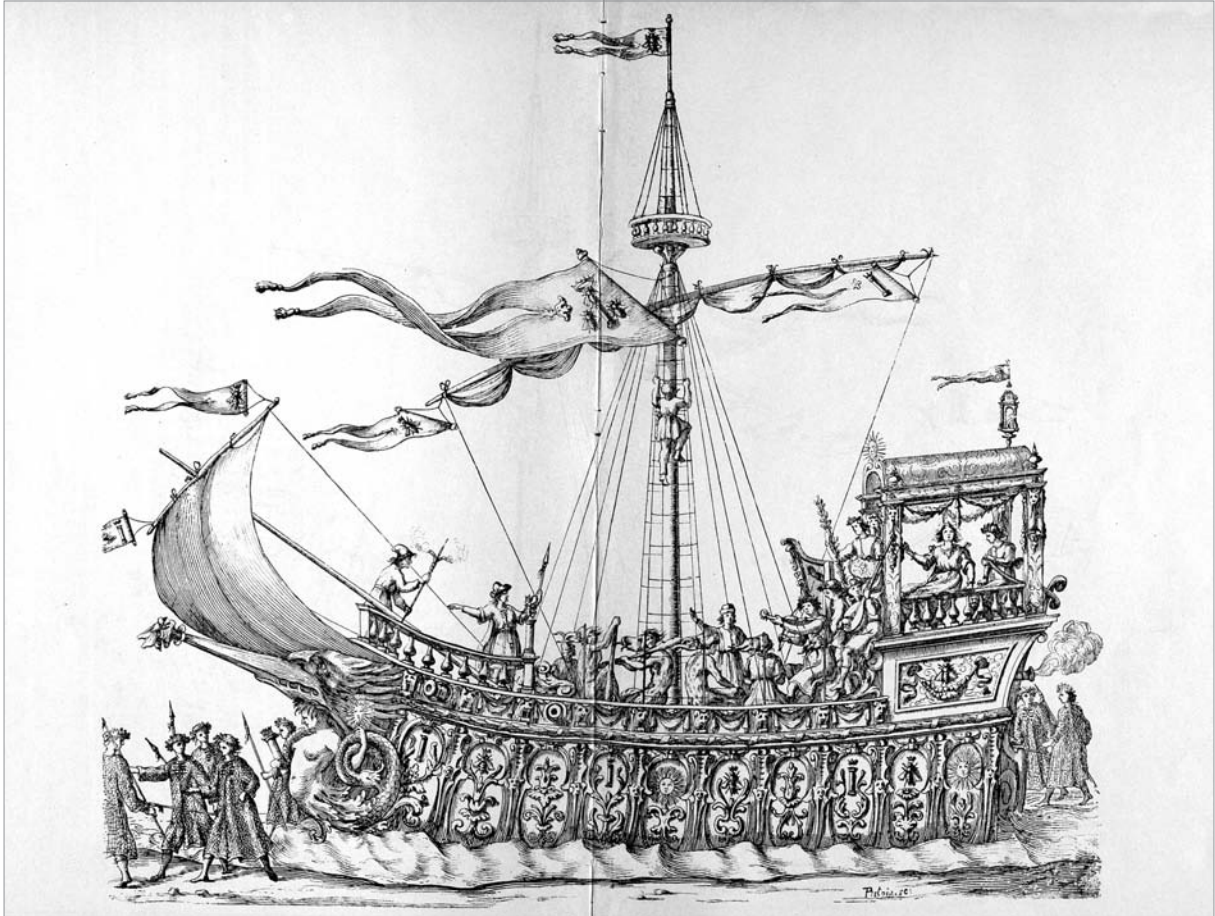
Іл. 5. Франсуа Коліньйон (*François Collignon*). Карета Слави.
Гравюра за композицією Andrea Sacchi. 1634. Forcella



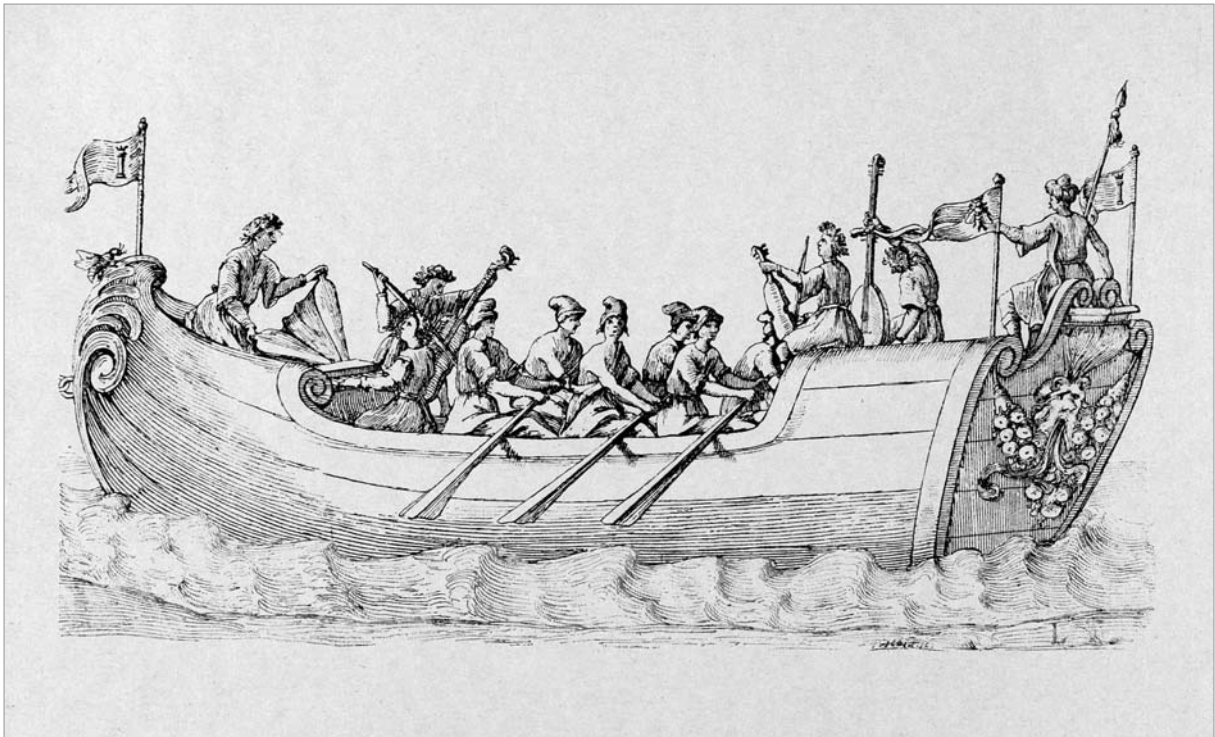
Іл. 7. Франсуа Коліньйон (*François Collignon*). Команда церемоніймейстера (фрагмент).
Гравюра за композицією Andrea Sacchi. 1634. Forcella



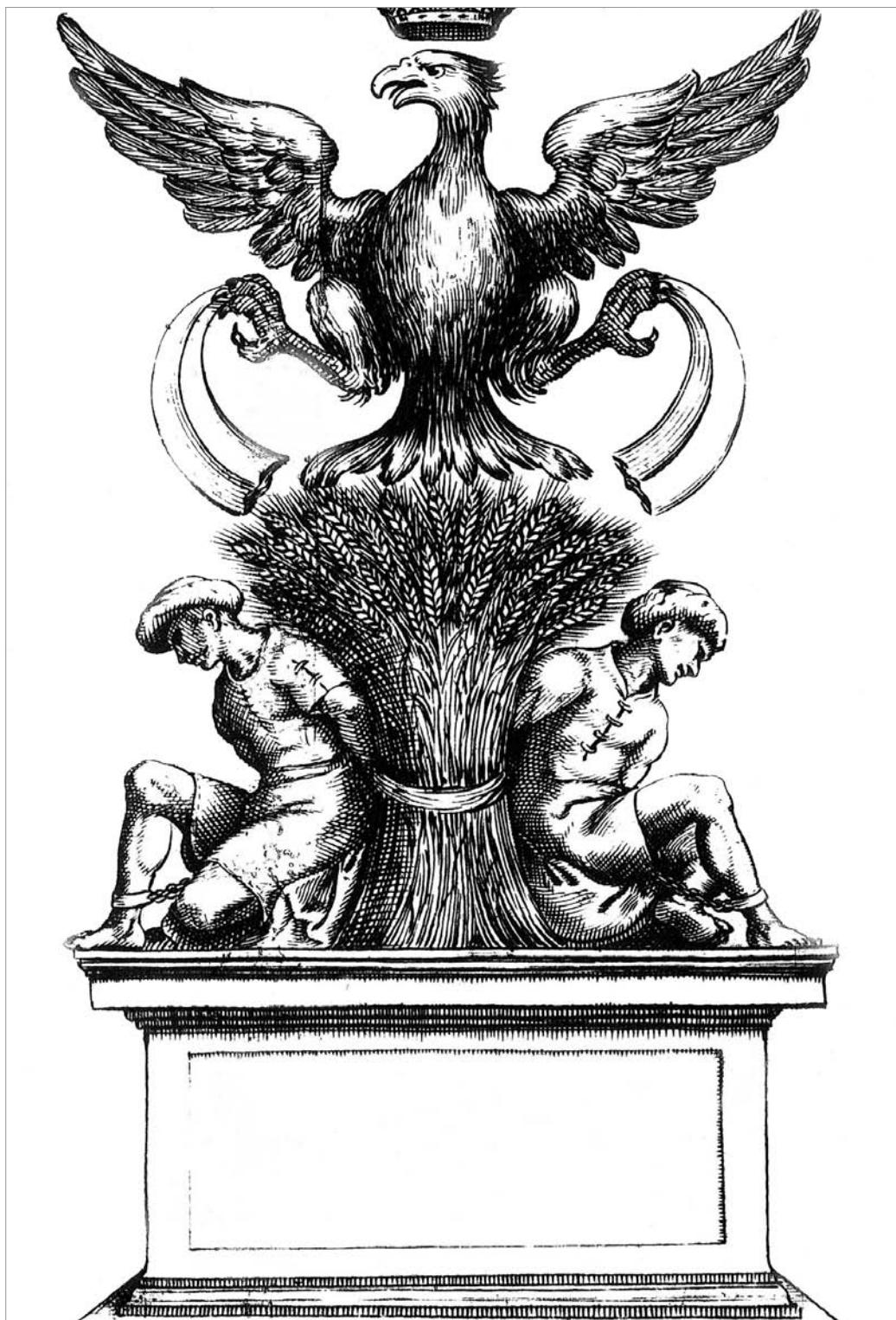
Ил. 6. *Andrea Sacchi, Filippo Gagliardi, Manciola. Festa del Saracino a Piazza Navona, 1634.*
Полотно, олія. Museo di Roma



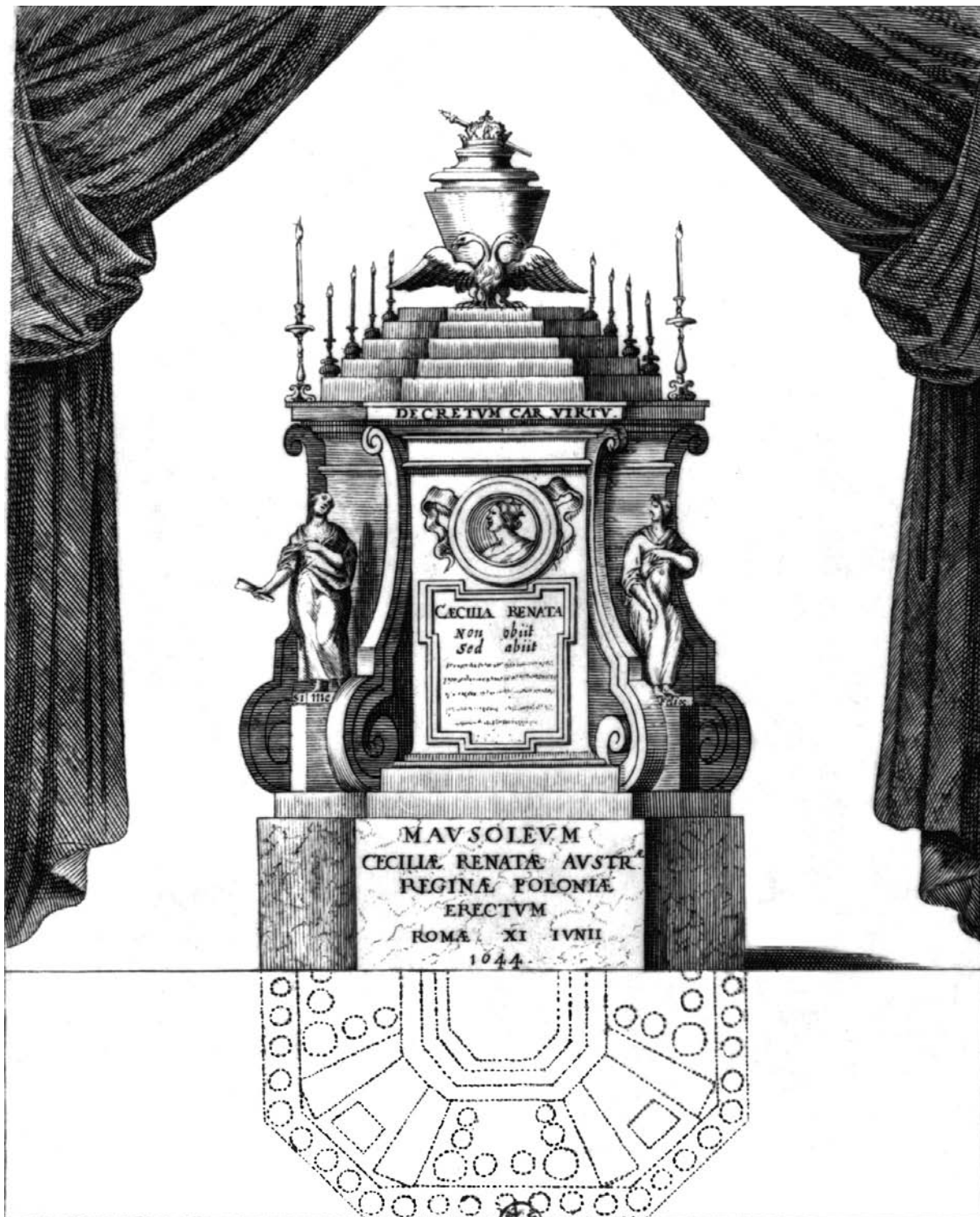
Іл. 8. Франсуа Коліньйон (*François Collignon*). Корабель Вакха.
Гравюра за композицією Andrea Sacchi. 1634. Forcella



Іл. 9. Франсуа Коліньйон (*François Collignon*). Галера з німфами і пастухами.
Гравюра за композицією Andrea Sacchi. 1634. Forcella



Іл. 10. Мікеланджело Парцелло (*Michelangelo Particello*). Піротехнічна машина.
Гравюра (за: Анджей Валькович Радзесовський.
Relazione delle feste fatte in Roma per il nascimento..., 1640).
Ягеллонська бібліотека, Краків



*All. Ill. mo et Ecc. mo Sig. re Prince mio Coll. mo
 Il. Sig. re Giovanni Zamoiscky Conte in Tarnouu Guernatore in Kalus. &c
 Seb. Vouillemont. 1644.*

Іл. 11. Себастьян Волемонт (Sebastian Vouillemont). Гравюра з проекту Джованні Баттіста Маньо (Giovanni Battista Magno) катафалка Цецилії Ренати в костьолі Святого Станіслава у Римі. Фронтальний вид і горизонтальний розріз. 1644. Національна бібліотека, Париж

⁶ Breve et Vera Relazione dli'Acquisto et la Presa della Città et Fortezza di Smolenscho in Moscovia... – In Roma: Appresso Giacomo Mascardi, M.DCXI; La Gran Vittoria di Sigismundo III, re di Polonia, Contro i Turchi nel 1621. – Firenze: Bartolomeo Sermartelli, 1622. Поп.: *Zawadzki K.* Gazety ulotne polskie i Polski dotyczące XVII–XVIII wieku. Bibliografia. – Wrocław, 1977. – T. 1: 1514–1661. – S. 78 (poz. 306), 93 (poz. 357).

⁷ Podróże królewicza Władysława Wazy do krajów Europy Zachodniej w latach 1624–1625 w świetle ówczesnych relacji / Oprac. Adam Przyboś. – Kraków, 1977. – S. 286–306, 324–332.

⁸ *Kaczorowski W.* Stanowisko Stolicy Apostolskiej wobec elekcji królewicza Władysława // *Odrodzenie i Reformacja w Polsce.* – 1984. – T. 29. – S. 156–166.

⁹ Biblioteca Apostolica Vaticana (далі – BAV), Cod. Ottob. Lat. 3339, T. I. k. 2r.

¹⁰ *Janicki S.* Polski kościół i dom św. Stanisława w Rzymie. Ecclesia et Hospitale S. Stanislai E. M. Polonorum de Urbe. – Rzym, 1925. – S. 20.

¹¹ *Parisio [V.]* Relazione della Solenne Entrata Dell'illustriss. & Eccellentiss. Sig. Giorgio Ossoliński Sire d'Ossolin. Conte di Thencin... Ambasciatore Straordinario d'Vbedienza alla Santità di Nostro Signore PP. Urbano VIII... – In Roma: Appresso Francesco Cavalli, 1633 [вид. II: 1634]; Solennità dell'Entrata in Roma e cavalcate Dell'Eccellentissimo Signor Giorgio Ossoliński... Ambasciatore Straordinario d'Vbedienza alla Santità di Nostro Signore PP. Urbano VIII... – In Roma: Appresso Paolo Masotti, 1633. Поп.: *Zawadzki K.* Op. cit. – S. 105 (poz. 400, 404), 112 (poz. 426).

¹² Sławny wjazd do Rzymu laśnie Wielmożnego Pana, IE M. P. Jerzego Ossolińskiego... Z włoskiego na polskie przetłumaczony, de data 3. Decemb. 1633. Поп.: *Zawadzki K.* Op. cit. – S. 105 (poz. 403).

¹³ Gazette de France. – R. 1633. – Nr 116. – S. 505; Nr 119. – S. 513.

¹⁴ *D[aniłowicz] P.* Legatio Georgii Ossolinski a Wladislaw IV ad Urbanum VIII, 1633. Діаріуш відомий у двох копіях: у Бібліотеці Народовій (Bibliotece Narodowej) і Бібліотеці Оссолінських (Bibliotece Ossolińskich).

¹⁵ *Makowski T.* Op. cit., passim. Поп. також: *Ludovico Barone Von Pastor.* Storia dei papi dalla fine del Medio evo. Completa con sussidio dell'Archivio segreto pontificio e di molti altri Archivi. T. XIII: Storia dei Papi nel periodo della Restaurazione Cattolica e della Guerra di trent'anni. Gregorio XV (1621–1623) e Urbano VIII (1623–1644). – Roma, 1961. – S. 719, 720; *Martini A.* Il secolo XVII // Riti, cerimonie, feste e vita di popolo nella Roma dei Papi. – Bologna, 1970. – S. 203; *St. Pasierb J., Janocha M.* Polonica artystyczne w zbiorach watykańskich. – Warszawa, 2002. – S. 82–95.

¹⁶ *Gigli G.* Op. cit. – S. 138–141.

¹⁷ BAV, Cod. Urb. Lat. 1696, k. 85–87r; Cod. Ottob. Lat. 3339, T. I. k. 338, 339, 346–350, 354, 355, 361, 368, 369.

¹⁸ BAV, Cod. Ottob. Lat. 3339, T. III, k. 340.

¹⁹ *Testi F.* Lettere, a cura di Maria Lusia Doglio. – Bari, 1969 – T. II: 1634–1637. – S. 16; *Hammond F.* Music and Spectacle in Baroque Rom. Barberini Pa-

tronage under Urban VIII. – New Haven – London, 1994. – S. 208.

²⁰ BAV, Cod. Ottob. Lat. 3339, T. I, k. 340 rv; Biblioteca Corsiniana (далі – BC), Cod. 1769, k. 3r, 10v, 15v – 16r, 19v, 21v, 23v, 29v – 30r, k. 34v, 51r, 53r, 69r, 110r – 112r.

²¹ BC, Cod. 1769, k. 34v.

²² *Bouchard J. J.* Journal. T. I: Les confessions, voyage de Paris à Rome. Le carnaval à Rome / Red. Emanuele Kanceff. – Torino, 1976. – S. 26; *Murata M.* Operas for the Papal Court, 1631–1668. – Ann Arbor, 1981. – S. 19–23, 221–248, 449; *Hammond F.* More on Music in Casa Barberini // *Studi musicali.* – 1985. – 14. – S. 242, 243; *Angiolillo M.* Lo spettacolo barocco a Roma. – Roma, 1992. – S. 70.

²³ Il S. Alessio. Damma Musicale Dall'Eminentissimo, et Reverendissimo Signore Card. Barberino fatto Rappresentare al Serenissimo Principe Alessandro Carlo di Polonia Dedicato a Sua Eminenza e Posto in Musica da Stefano Landi Romano Musica della Cappella di N. S. E Chierico Benefitiato nelle Basilica di S. Pietro. – In Roma: Appresso Paolo Masotti, MDCXXXIV. B. Czart., sygn. 40098 III.

²⁴ *Mamczarz J.* Polonia e Polacchi nel teatro italiano della prima metà del Seicento // *Barocco fra Italia e Polonia.* A cura di Jan Słaski. – Warszawa, 1977. – S. 393–398; *Fagiolo Dell'arco M., Carandini S.* Op. cit. – S. 164–170; *Angiolillo M.* Op. cit. – S. 70–73; *Hammond F.* Music and Spectacle... – S. 208–224; *Osiecka-Samsonowicz H.* Agostino Locci (1601–1660). Scenograf i architekt na dworze królewskim w Polsce. – Warszawa, 2003. – S. 72–77.

²⁵ *Hammond F.* Music and Spectacle... – S. 210–212; *Mamczarz J.* Op. cit. – S. 395–397.

²⁶ Il S. Alessio... – S. 8–25.

²⁷ У лівій верхній частині гравюри Коліньона, яка представляє сценографію прологу, видно маленьке зображення. Мамчаж (op. cit. – S. 395) вважає, що це портрет самого Александра Кароля Вазі.

²⁸ Il S. Alessio... – S. 155.

²⁹ *Hammond F.* Music and Spectacle... – S. 223.

³⁰ Ibid. – S. 228.

³¹ [*Bentivoglio G.*] Festa fatta in Roma alli 25. di febbraio MDCXXXIV. E data in luce da Vitale Mascardi. – Roma, 1635. Поп. також: *Ademollo A.* Il Carnevale di Roma nei secoli XVII e XVIII. Appunti storici con note e documenti. – Roma, 1883. – S. 23–58; *Forcella V.* Spectacula, ossia, Caroselli, tornei, cavalcate e ingeresi trionfali. Opara illustrata con incisioni tolte da antiche stampe. Con prefazione di Lodovico Corio. – Milano, 1896. – S. 32–100 (У цій книжці містяться літографії, виконані за оригінальними композиціями, вміщеними в повідомленні); *Clementi F.* Il carnevale romano nelle cronache contemporanee dalle origini al secolo XVIII. – Roma, 1899. – S. 445–472; *Pastor, Op. cit.* – S. 720; *Martini A.* Op. cit. – S. 208–210; *Boiteux M.* Formes de la fête. Carnaval annexé: essai de lecture d'une fête romaine // *Annales Economies, Sosiétés. Civilisations.* – Paris, Colin, 1977. – Nr 32. – S. 356–380; *Fagiolo Dell'arco M., Carandini S.* Op. cit. – S. 87–92; T. II: *Testi.* – S. 368–384; *Diez.* Op. cit. – S. 20, 21; Feste e spettacoli nelle piazze romane. Mostra antologica a cura dell'Istituto

Poligrafico e Zecca dello Stato e dell'Assessorato alla Cultura del Comune di Roma. – Roma, 1990. – S. 52, 53; *Angiolillo M.* Op. cit. – S. 14, 15; *Rak M. Piazza Navona.* Trionfi, feste da gioco, feste stellari // La festa a Roma... – S. 188, 189; *Samsonowicz H.* Quintanata czyli „Turniej Saracena”, którego Aleksander Karol Waza nie zobaczył w Rzymie w 1634 roku // Artes atque humaniora. Studia Stanisłao Mossakowski sexagenario dicata. – Warszawa, 1998. – S. 239–245.

³² *Gigli G.* Op. cit. – S. 142, 143.

³³ BC, Cod. 1769, k. 110–112.

³⁴ *Testi F.* Op. cit. – S. 16, 28, 32, 53.

³⁵ *Hammond F.* Music and Spectacle... – S. 214.

³⁶ *Rak M.* Op. cit. – S. 187.

³⁷ [*Bentivoglio G.*] Festa fatta in Roma... – S. 130.

³⁸ *Radziwiłł A.* S. Pamiętnik o dziejach w Polsce. – T. 1: 1632–1636 / Переклад і опрац. Adam Przyboś i Roman Zelewski. – Warszawa, 1980. – S. 400.

³⁹ [*Parisio V.*] Vera Relatione delle Due Gran Vittorie Riportate in diuersi tempi, e luoghi Dal Serenissimo, Potentissimo, e Gloriosissimo Vladislao IIII, Re di Polonia... – In Roma: Appresso Lodovico Grignani, MDCXXXIV. Поп. також: *Zawadzki K.* Op. cit. – S. 113 (poz. 428).

⁴⁰ [*Walkowicz Radziesowski A.*] **Relazione delle Feste Fatte in Roma Per il Nascimento del Serenissimo Principe Sigismondo Casimiro, Figlio del Serenissimo, & Invittissimo Vladislao Quarto, Rè di Polonia, Suetia, &c. Alli 18. di Giugno 1640.** Dal Signor Pietro Ciswicki Scolastico de Poznania, e Secretario della Maesta di Polonia... – In Roma: Nella Stamparia di Lodovico Grignani, M. DC. XXXX, k. 2r; [*Walkowicz Radziesowski A.*] **Relacja Tryumfu Rzymskiego z Narodzenia Najjaśniejszego Królewicza Zygmunta Kazimierza, syna Najjaśniejszego i Niezwycięzonego Władysława IV. Polskiego i Szwedzkiego Króla. 18 Dnia Czerwca Roku 1640 Odprawowanego Przez Jego Mość X. Piotra Ciswickiego Scholastyka Poznańskiego...** W Rzymie drukowana a potem z włoskiego na polskie przetłumaczona... 1640, k. 2r. Поп.: *Zawadzki K.* Op. cit. – S. 119 (poz 450, 451).

⁴¹ BC, Cod. 1732, T. 1. k. 143v; BAV, Cod. Ottob. Lat 3342, T. 2, k. 250v.

⁴² *Gigli G.* Op. cit. – S. 192.

⁴³ Поп. примітку 40.

⁴⁴ *Piawski K.* Czartoryski Kazimierz Florian // Polski Słownik Biograficzny. – Kraków, 1938. – T. IV. – S. 281–282.

⁴⁵ BC, Cod. 1732, T. 1. k. 143v; BAV, Cod. Ottob. Lat 3342, T. 2, k. 250v.

⁴⁶ Ibid.

⁴⁷ *Hübner-Wojciechowska J.* Technika w służbie widowisk barokowych // Sztuka a technika: materiały sesji Stowarzyszenia Historyków Sztuki. Szczecin, listopad 1987 / Red. Monika Bielska-Lach. – Warszawa, 1991. – S. 138–143; Matitti, op. cit. – S. 82, 83.

⁴⁸ *Nowacki J.* Ciświcki Piotr // Polski Słownik Biograficzny. – Kraków, 1938. – T. IV. – S. 87, 88.

⁴⁹ Поп. примітку 40.

⁵⁰ *Niesiecki K.* Herbarz Polski. – Lipsk, 1841. – T.VIII. – S. 39; *Chrzanowski T., Kornecki M.* Polskie pomniki w świątyniach Rzymu. Monumenta Poloniae in Italia. – Warszawa, 1994. – S. 101.

⁵¹ *Radziesowski A.* Relacja Tryumfu Rzymskiego..., k. 2v–3v.

⁵² Ibid., k. 3v – 4v.

⁵³ [*Gerardi A.*] Relazione della vittoria ottenuta dal Serenissimo Wladislao Quarto Re di Polonia, e Svetia, &c. Sotto il comando di Stanisłao Koniecpolski Castellano di Cracovia... contro i Tartari li 30 gennaio 1644. – In Roma: Per Lodovico Grignani, 1644. Поп.: *Zawadzki K.* Op. cit. – S. 122 (poz. 462).

⁵⁴ BC, Cod. 1742, k. 133r.

⁵⁵ Ibid., k. 115r.

⁵⁶ Ibid., k. 128r, k. 130v, k. 134v; BAV, Cod. Ottob. Lat 3348, T. 2, k. 225 r.; BC, Cod. 1742, k. 172r.

⁵⁷ [*Gerardi A.*] Relatione del Solenne Funerale e Catafalco Fatto in Roma nella chiesa di S. Stanisłao della Nazione Polacca Alla Maestà della defonta Regina di Polonia Cecilia Renata Austriaca Dell'illustriss et Excellentiss. Sig Conte Giovanni in Tarnow De Zamoście Zamojski Gouvernatore in Calus, & c. – In Roma: Per Lodovico Grignani (1644), M.D.C. XLIV. Поп.: *Zawadzki K.* Op. cit. – S. 122 (poz. 461); *Zawadzki K.* Gazety ulotne polskie i Polski dotyczące XVII–XVIII wieku. Bibliografia. – Wrocław, 1984. – T. 2: 1162–1728;. – S. 173 (poz. 1612).

⁵⁸ Relatione del Solenne Funerale e Catafalco..., k. 5.

⁵⁹ *Fagiolo Dell'Arco M., Carandini S.* Op. cit. – T. I: Catalogo. – S. 128.

⁶⁰ Relatione del Solenne Funerale e Catafalco..., k. 6.

⁶¹ Ibid., k. 7.

⁶² Ibid., k. 5–11.

⁶³ [*Menestrier C. F.*] Des Décorations Funèbres ou on il est amplement traie des Tentures, des Lumières, des Mausolées, Catafalques, Inscriptions et autres Ornaments funèbres... Par le P. Claude François Ménéstrier, de la Compagnie de Jesus. A Paris M. DC. LXXXIII. – S. 47. Поп. також: *Chrościcki J. A.* Pompa funebris. Z dziejów kultury staropolskiej. – Warszawa. – 1974. – S. 255 (przyp. 99); *Fagiolo Dell'Arco M., Carandini S.* Op. cit. – T. I: Catalogo. – S. 128.

⁶⁴ Ibid.; Relatione del Solenne Funerale e Catafalco..., k. 11–13.

⁶⁵ Ibid., k. 14.

⁶⁶ *Bertolotti A.* Artisti modenesi, parmensi e della Lunigiana in Roma nei secolo XV, XVI e XVII. Ricerche e studi negli archivi romani di Antonio Bertolotti. – Modena, 1882. – S. 91–93; Allgemeines Lexikon der Bildenden Künstler von der Antike bis zur gegenwart Bergündet von Ulrich Thieme und Felix Becker. – Leipzig, 1930. – T. 24. – S. 22; *Lavin M.* Seventeenth-Century Barberini Documents and Inventories of Art. – New York, 1975. – S. 23

⁶⁷ *Zeri F.* La Galleria Spada. – Firenze, 1954. – S. 10, 12.

⁶⁸ *Fagiolo Dell'Arco M., Carandini S.* Op. cit. – T. I: Catalogo. – S. 123, 131–132; T. II: Testi. – S. 377.

⁶⁹ Descrizione Delle feste fatte in Roma per la Nascita del Delfino Hora Ludoviko XIV. Re di Francia... – In Roma: Nella Stamperia di Lodovico Grignani, M.D.C.LXXXIII, k. XXXI–XXXVI.

⁷⁰ *Kowalczyk J., Roszkowska W.* Teatr Jana Zamoyskiego Sobiepana // Pamiętnik Teatralny. – 1964. – R. 13. – Z. 3. – S. 256; *Kowalczyk J.* Dwór artystyczny Jana Zamoyskiego Sobiepana // Sarmatia artistica.

Księga pamiątkowa ku czci Profesora Władysława Tomkiewicza. – Warszawa, 1968. – S. 122; idem., Le avventure teatri di Jan Zamoyski Sobiepan in Italia //

Vita teatrale in Italia e Polonia fra Seciento e settecento. A cura di Michał Brystiger, Jerzy Kowalczyk e Jacek Lipiński. – Warszawa, 1984. – S. 45.

SUMMARY

During the reign of Vladislaus IV (1632–1648) a number of important ceremonies related to the King's political and military successes took place in Rome; moreover, ceremonies were held to honour members of his closest family. The majority of those ceremonies have not so far been analysed in the literature on the subject. However, iconographic materials and relatively rich archival records have been preserved and they allow us to recreate their scenarios. Apart from the information contained in Giacinto Gigli's diary written in 1608–1670, exceptionally valuable information is provided by the hand-written *Avvisi di Roma* and the so-called loose *avvisi a stampa*.

The article discusses ceremonies held to honour the crowning of the King in December 1632, the entry to Rome (November 1633) of by Jerzy Ossoliński, obedience envoy to

Pope Urban VIII, as well as events held by the papal nepotists to honour the monarch's brother Alexander Charles Vasa staying in Rome at the beginning of the following year (musical drama *Il Sant'Alessio* and the *Giostra del Saracino* tournament prepared by, among others, Francesco Guitti, of which rich iconographic material has been preserved). Recreated have also been shows celebrating the birth of Vladislaus IV's son Sigismund Casimir Vasa in June 1640, as well as the religious service held at the church of the Polish nation of St. Stanislaus to honour Polish military success: capturing Smolensk (May 1634) and victory of Ochmatov (May 1644). Much interest was also paid to the artistic setting of the ceremonial obsequies held at the Polish church in June 1644 after the death of Queen Cecile Renata designed by Giovanni Battista Magno.

МУЗИКА ПРИ ДВОРАХ РЕЧІ ПОСПОЛИТОЇ XVII СТ. ПОТРЕБА ЧИ РОЗКІШ?

Барбара Пшибишевська-Ярмінська

У джерелах першої половини XVII ст. (мемуарах, повідомленнях і листах мешканців Речі Посполитої та іноземних гостей) ми знаходимо багато інформації, яка свідчить про високий рівень музичного мистецтва, що підтримувалося завдяки польській королівській династії Ваза та світським і духовним магнатам. З кінця XVI ст. видозмінювали раніше існуючі та створювали нові вокально-інструментальні капели. Це відбувалося з огляду на зміну стилю виконуваної музики й відповідало актуальним тогочасним тенденціям в Італії, що дуже впливала на музичну Європу. Зрештою, цей процес стосувався не лише шляхетських дворів, а й римо-католицьких костьолів та лютеранських кірх.

Двірські (тобто при дворах світських і духовних магнатів) музичні ансамблі назгал мали універсальний характер¹. Вони виступали скрізь, де була потрібна музика. У повному складі або у вибраних, залежно від обставин, менших групах вони грали й співали у церкві чи палацовій каплиці, у театральних, бальних і бенкетних залах серед багатьох гостей, у домашніх умовах для господаря та його родини, на полі бою, під час урочистого виїзду чи проходу королівського або магнатського кортежу, наприклад, з нагоди відкриття сейму, коронації або похорону, святкування воєнних перемог та приймання посольств, а також у гуляннях, влаштованих на відкритому повітрі (у дворах, палацах та садах)². Однак слід додати, що у відомих нам свідченнях інформації про музику в імпрезах просто неба відносно небагато³.

Утримання ансамблів, що склалися з добре освічених, часом іноземних (особливо італійських) музикантів, вимагало значних коштів. Це виснажувало королівську скарбницю і серйозно обтяжувало навіть найбагатших магнатів, які у періоди скорочення своїх прибутків були змушені зменшувати чи розпустити свої капели.

Іноземці, які гостювали в Польщі, з одного боку, захоплювалися рівнем виконуваної музики, а з другого – вважали, що видатки, пов'язані з двірцевим музичним життям, надмірні. У випадку королівської капели на початковому етапі її реорганізації це питання порушив Зигмунд III Вазою нунцій Джерманіко Маласпіна. На його думку, гроші, надані для працевлаштування понад двадцяти італійських музикантів, запрошених двома групами з Риму в 1595 році під керуванням надзвичайно високооплачуваного відомого композитора Луки Маренціо, можна було би витратити краще, наприклад, на заходи щодо рекатолизації Швеції⁴. За часів Владислава IV захоплення французів, які приїхали разом із його другою дружиною Людовікою-Марією Гонзагою, Жана де Лабурера та П'єра Де Нуайє – вони вважали польську королівську капелу однією з найкращих у Європі та у світі – супроводжувалося усвідомленням вартості імпрез, що організовувалися при дворі Владислава (особливо постановок «*drammi per musica*»⁵).

Перебуваючи тривалий час у Речі Посполитій, вже за Яна-Казимира і після шведської навали, Де Нуайє багато разів висловлював переконання, що це польське захоплення музикою, танцем і бенкетуванням не лише занадто коштовне, а й може стати згубним⁶. Аналогічно негативну думку мали й поляки щодо забав та балетів, організованих Яном-Казимиром і Людовікою-Марією Гонзагою ще перед «потопом», у період майже постійної війни початку 50-х років XVII ст., та Міхалом-Корибутом Вишневецьким і королевою Елеонорою-Марією під час турецької війни у 70-х роках XVII ст.⁷

Думки щодо необхідності утримувати капели та музично виховувати магнатських і шляхетських синів розділилися й у першій половині XVII ст., у відносно спокійний для Речі Посполитої час. Одні, сповідуючи західну модель двірського вихо-

вання, наказували своїм синам навчатися співу і гри на інструменті, найчастіше на лютні (наприклад, син великого канцлера Яна Замойського Томаш і молодий Єжи Оссолінський). Однак інші стверджували, що музика є заняттям, негідним шляхтича, і залишали його професійним музикантам, які походили з нижчих верств. Такої думки був Кшиштоф II Радзівілл, котрий у настанові до сина Януша, який виїжджав навчатися за кордон, чітко зазначив, що не хотів би, щоб той вчився танців чи гри на лютні. Подібне писав Якуб Собеський у виховній настанові синам, зокрема майбутньому королю Янові III, називаючи навчання гри на інструменті «блзнюванням», на що шкода часу у вихованні молодого шляхтича⁸. Але з усією впевненістю можна сказати, що не шкодував ні часу, ні грошей на музичне виховання синів Зигмунд III Ваза. Його діти залучалися до музики й музичних інструментів буквально від коліски. На ранньому портреті Владислава IV той, однорічною дитиною, тримає в ручці дерев'яне ведмежа, яке грає на волинці. Кількарічним хлопчиком він грався м'ячем, зброєю, фехтував із карликами та бив у барабани (за повідомленням нунція Клаудіо Рангоне⁹). Про музичне навчання Владислава нічого не відомо. Про музичну освіту Яна-Казимира можна лише здогадуватися спираючись на факт, що серед його вчителів був відомий музикант і єзуїт Шимон Берент. Натомість збережені королівські рахунки свідчать про молодших синів Зигмунда III. У 1628 році вчителем королевичів (напевно, Яна-Альберта, Кароля-Фердинанда й Александра-Кароля) був добре оплачуваний італійський органіст Анджело Сімонеллі¹⁰.

Безумовно, музиканти при дворах Речі Посполитої XVII ст. були необхідні. Чи постійно утримувані чи наймані зі спеціальних нагод, вони мусили супроводжувати деякі урочистості. Відомо нам і про критику польської любові до бенкетів, танців та інших імпрез у цей час, яка стосується не самої музики, а надаванню їй завеликої ваги у період державної кризи, коли гроші мали призначатися на її захист, а не на розваги.

Таку позицію засвідчують два вибрані нами тексти першої половини XVII ст., з

яких один з'явився, найімовірніше, наприкінці 20-х або на початку 30-х років, а другий, виданий уперше 1603 р., особливе зацікавлення читачів здобув у 40-х роках XVII ст, надто у тяжкі часи козацьких воєн. Перший зберігся в рукописному вигляді, а другий відомий з тогочасних друкованих джерел і списків. Однак через хибне визначення авторства та помилкове датування ці тексти інтерпретувалися неправильно.

Перший текст – «принагідна» поема «Opisanie muzyki Jegomości Panu Stefanowi Przypkowskiemu na weselu jego w urominku dane» («Опис музики, поданий на згадку Його милості Пану Стефанові Пшипковському на його весіллі»), що походить з аріанського середовища; вона збереглася у рукописі № 95 Курніцької бібліотеки. Людвік Камиковський, вважаючи, що у назві твору йдеться про аріаніна Стефана Пшипковського, сина Кшиштофа і внука Міколая, чоловіка Ельжбети Морштин, сестри Збігнева, висловив обережне припущення, що саме Збігнев Морштин міг бути автором поеми¹¹. Цю гіпотезу підтримав Ян Дюр-Дурський, публікуючи поему серед творів цього поета¹². Але його авторство заперечили рецензенти видання Лешек Кукульський¹³ і Адам Ярош¹⁴, а потім Мері Ванда Стівен¹⁵, яка завдяки екзегезі вірша і безсумнівним історичним джерелам відкинула підтриману Дюр-Дурським гіпотезу, доводячи, що героєм поеми був інший Стефан Пшипковський, син Міколая від другого шлюбу, рідний брат Самуеля Пшипковського, чоловік Анни, дочки аріанського письменника Яна Стоїнського (1590–1654), останнього ректора Академії в Ракові. Цей шлюб, як свідчать джерела, наведені Стівен, відбувся не пізніше 1635 року, коли Збігнев Морштин був ще дитиною, а тому не міг написати цю поему.

Інше, але не підкріплене жодними аргументами, авторство поеми визначив Здзіслав Шульц, який умістив текст «Опису музики...» в «Каталозі музичних інструментів» («Katalog instrumentów muzycznych») ¹⁶, вказуючи на Александра Обродзінського як автора поеми. Ця гіпотеза, здається, залишилася непоміченою. Не звернулася до неї навіть Барбара Шидловська-Цегльова¹⁷,

яка користувалася саме цим виданням поєми у своїй праці, присвяченій старопольським назвам музичних інструментів, і яка також жодного разу не згадала прізвище Обродзінського.

Тому «Опис музики...» досі невідомого автора з'явився з нагоди урочистості, що, за звичаєм, мали супроводжуватися музикою, але, ймовірно, музичного ансамблю не було. Поетичний твір, який був для молодих своєрідною компенсацією і відтворював фіктивну картину шлюбу й весілля, – що відбулося в якомусь із маєтків Пшипковських на Карпатському підгір'ї (напевно, у Бжані, Буковці або Фальковії)¹⁸, – розпочинається такими словами:

*Nie ma kto zagrać Przypkowski kochany,
A tak zabawić te zacne ziemiany,
Którzy weselny fest twój ozdobili
I ochotnie się na ten plac stawili,
Więc ci ja zagram wierszami swoimi,
Prosty mić słowy, ale życzliwymi,
Wszystkie muzyki oraz tu przywiodę.
Naganiż, jeśli tego nie dowiodę.*

З інструментологічного погляду поема споріднена з текстом розповіді сьомої панни з твору Ієроніма Морштина «Światowa rozkosz. Z ochmistrem swoim i ze dwunastą swych służebnych panien» («Розкіш світу. З моїм дворецьким і з дванадцятьма паннами-служницями»), вперше надрукованому 1606 року.¹⁹

Ієронім Морштин, описуючи приємність від музики, називає інструменти, що належать до високої культури, та військові інструменти, а також ті, якими користувалися студенти й сільські музиканти: цитри, лютні, фуяри, корнети, «пузани» (тромбони), бандури, шорти, мути, шаламаї, флейти, поморти, малі органи, скрипки, орган (великий), труби, бубни, кози, серби, дримби, сопілки, мультанки, сурми, гайдки, кобзи, арфи, «поганські» дзинги, цимбали і дуди (волинки); додамо також двовірш:

*I po grzebieniuć – słyszę – komu jest wesoło,
może się dobromyślnie tańcem zagrać czolo.*

Загалом, враховуючи гребінь, поет називає 29 інструментів²⁰.

Невідомий автор «Опису музики...» згадав у своєму творі 28 інструментів з ідентичними назвами (він не назвав скрипку), а

також додав ще 10 інших, зокрема належних до високої культури віолу, клавіцимбал (клавесин), клавікорд, квінтаріан²¹, басанелі²², а також народні інструменти й інструменти східного походження – козацьку домру, сільську колісну ліру, підгірську скрипку, кресові кийові дудки та якісь китайські мідні сопілки. Як і в Морштина, в «Описі музики...» теж не обійшлося без... гребеня:

*A jeśli się kto na te nie zdobędzie
Proste muzyki, niech z drumlą usiędzie
I tą wesolą myśl sobie uczyni,
I na grzebieniu grając nie przewini,
Owszem, okaże, że pana miłuje,
Gdy, jako może, szczęścia tu winszuje.*

Окрім багатой номенклатури інструментів, твір містить інформацію про обставини, за яких вони могли використовуватися під час аріанського шлюбу й весілля, а також вказує місця, де зазвичай відбуваються чергові етапи цих урочистостей: церква (лише за участю великого й малого органів), бенкетна зала (лютня, кімвал, віоли, шорт, бандура, цитра, пузани (тромбони), цимбали, серби, фуяри, арфа, торбан, флейти, мути, шаламаї, корнет, басанелі, поморти, кобза, домра, арійські дзинги, квінтаріан, клавікорд), зрештою:

*Toż niech na dworze zagrzmią odmiennymi
Trąby i bębny głosy ogromnymi.
Niechaj i surma po nich następuje,
A przeraźliwie tegoż im winszuje.
Co drudzy z wielką ochotą czynili
i tak życzliwość swoją oświadczyli.
Więc i z partesów na głosy śpiewajcie,
Wszystkie po drugich słowa powtarzajcie
Zebrawszy w kupę, aby co słyszeli
Dźwięk tylko brzmiący, słowa rozumieli.*

Зауваження, наведені у поемі щодо музикування просто неба, засвідчують той факт, що автор принаймні мав досвід слухання музики за таких умов. Адже стосовно інструментальної музики він пише, що вона повинна виконуватися на інструментах, які характеризуються сильною звучністю. Як можна зрозуміти з опису вокальної музики, що утримувалася в імітаційній фактурі й виконувалася з партесних поголосникових книг, то автор радить, щоб співаки ставали близько до глядача, бо лише тоді можна зрозуміти слова твору.

Другий текст, про який варто згадувати, – це моралістично-політичний трактат «Exorbitanciae, albo O rzeczach w każdym królestwie [...] szkodliwych» («Екзорбітанціє або про речі, у кожному королівстві... шкідливі») Пйотра Відавського Венжика, виданий у Кракові 1603 року; він викликав зацікавлення й багато десятиліть потому. Під назвою «Lekarstwo na uzdrowienie Rzeczypospolitej z uniwersalem poborowym na zbytki, intraty i niepotrzebne wystawy domowe» («Ліки для оздоровлення Речі Посполитої з податковим універсалом на розкіш, прибутки й непотрібні домашні вистави») цей твір було перевидано у Кракові у 1640 і 1649 роках, також його розповсюджували в анонімних списках, особливо під час війни Б. Хмельницького, після чого передрукували ще у XVIII ст. фрагмент цього тексту під назвою «Leges sumptuariae albo uniwersał poborowy na zbytki, intraty i niepotrzebne wystawy» («Легес сумптуаріє або податковий універсал на розкіш, прибутки та непотрібні витрати») опублікував Казімеж Несьоловський в «Otia publica vix domestica, próżnoty różne, publiczne, domowe, dawne, różniejsze, terazniejsze...» («Оця публіка вікс доместіка, різні марноти, публічні, домашні, давні, пізніші, нинішні») у Пінську 1743 року. Останнє видання (без дати написання твору) було наведене Юзефом Райсом²³, який, найімовірніше, не знав тексту оригіналу і вважав його характерним для XVIII ст. прикладом закону проти розкоші²⁴.

Твір містить критику стилю життя багатих верств польського суспільства, а особливо спроб шляхти наслідувати магнатів, витрачати на розкіш, зокрема на музику, кошти, що можна було би спрямувати на захист Речі Посполитої. Він містить низку дидактичних постулатів: щоб жити згідно зі станом, слід не виділяти грошей на розкіш, не «полювати» на придане, не наслідувати різну іноземну моду тощо. У межах опису і критики двірських розваг автор описує також ті, що пов'язані з музикою, наприклад (за виданням 1603 р., с. 9): «Muzyka, maszkary, triumphy, turnieje, sług niepotrzebnych roty, co jedno siedzą a piją, a za to im płacą; im kto lepiej za zdrowie Pańskie pije, ten więcej wysługuje» («Музика, маскаради, триумфи,

турніри, роти непотрібних слуг, які лише сидять і п'ють, а за це їм платять; хто краще вип'є за здоров'я господаря, той більше заслужить»).

Шукаючи ліки від хвороби, що підточує польське суспільство, автор запропонував установити податки на розкіш. До неї він зарахував, зокрема: зловживання питвом і їжею, дорогі столові сервізи й вбрання, а також танці й утримання музики. У пропонованій податковій таксації він жартома пише (с. 28):

Хто танцює, а не вміє, – десять грошів.

Бо краще б кинув.

Хто лише на одну ногу стрибає, – 10 злотих.

Єпископ, який би танцював, з кожного танця – тридцять злотих²⁵.

Абат – двадцять злотих.

Каноник – десять злотих.

Пробоц – шість злотих.

Плебан – два злоти.

Вікарій – один злотий. Бо ці повинні всілякої покори давати приклад.

Пан, який утримує музику, повинен давати на рік триста злотих податку, бо замість неї краще гармашів утримувати.

З малого органу десять злотих.

З інструмента²⁶ шість злотих.

З пузана (тромбона) один злотий.

Зі скрипок два злотих.

Зі шторта, що бекає, п'ять злотих.

З цитри десять грошів.

З лютні двадцять грошів.

Волинку буде дозволено зберігати, хоча з'їсть за двох собак, а вип'є за десятьох волів, бо обкладено її меншим митом, ніж органіста.

Бо волинка не така дорога, коли цап по смерті верещить, а кучер його дразнить.

Перелічивши податкові ставки, автор додав прикінцевий коментар:

Ми вважаємо усі ці пункти потрібними для Речі Посполитої як з огляду на взаумовання потягу до розкошів і непристойних речей, так і користі для суспільної скарбниці та заради суспільного блага.

Ця і подібна критика у другій половині XVII ст., як показують вже наведені думки про польську любов до розваг, не вплинула на зміну способу життя при магнатських та шляхетських дворах Речі Посполитої. І надалі улюбленою розвагою залишалось багатогодинне сидіння за бенкетним столом,

урізноманітнене музикою і танцями. Багато разів про такі бенкети згадує Альбрехт Станіслав Радзівілл у своїх мемуарах²⁷, при чому частота цих згадок у перших частинах мемуарів (початок 30-х років) і в останніх (до середини 50-х років) не відрізняється. На жаль, інформації щодо бенкетів узагалі Радзівілл записував дуже мало і рідко уточнював місце, де відбувалася та чи інша подія. Він жодного разу не згадав про виконання музики при таких заходах у саду, хоча явно був захоплений щойно закладеними садами, особливо терасним садом у Підгірцях Станіслава Конєцпольського (зрештою, це захоплення поділяли й іноземці, зокрема гості з Франції – згаданий П'єр де Нуайє і секретар Марії Казимири Собеської Франсуа Полєн Далєрак²⁸). Також привертав увагу сад, що саме закладався коло варшавського палацу Конєцпольського, неподалік від саду при Вілла Рєджа (Казимирівському палаці).

Ми вважаємо, що Альбрехт Станіслав Радзівілл, хоча він точно про це не пише, у тяжких 50-х рр. брав участь у садових музично-кулінарних розвагах. Їх організували магнати, які переконалися в тому, що і під час воєн двірська музика необхідна.

Улітку 1653 року автор мемуарів, занедаждавши, перебував на лікуванні у Бєлькові в Опольській Сілезії (Śląsku Opolskim). 5 липня він занотував:

Я залишив курорт і приїхав до Ниси, де застав королевича Кароля, який прийняв мене дуже люб'язно. Він вислав по мене за місто власну карету; під звуки труб в оточенні бокової гвардії мене відвели до господи двоє перших слуг з його двору. Наступного дня я мав дуже приємну аудієнцію. Третього дня мене запросили на бенкет і всіх моїх якнайсердечніше пригощали; лише під вечір я залишив сад, де мешкав королевич²⁹.

Безсумнівно, що музичний супровід при вшануванні Радзівілла не обмежився ескортом трубачів. Адже Кароль Фердинанд Ваза (як свідчать згадані «avvisi») мав досвід в організації прийомів у садах³⁰, а в його звичай під час відвідин своїх єпископств – чи то плоцького чи, як у цьому випадку, вrocławського – було брати з собою капелу. Відмовляючи свого часу Лукашеві Опалінському в наймі музикантів,

він аргументував це таким чином:

...нас до цього сама слухність і потреба кличе, щоб ми для окраси Костьолу Божого мали музику [...], завжди присутню при нашому дворі³¹.

Тож Кароль Фердинанд мав при собі капелу під час попереднього тривалого перебування в Сілезії (навесні та влітку 1650 р.)³², а також у 1653 році, зазначеному в мемуарах. Це був чудовий колектив. Королевич-єпископ, спадково «обтяжений інтересом» до музики, створював його зі знанням: винаймав, зокрема, найбільш запитаних на той час італійських співаків, у тому числі запрошених із найвідоміших римських хорів Маркантоніо Ферруччі (бас, упродовж багатьох років пов'язаний із Капелою Джуліа) та Джованні Ваннареллі (сопраніст із Сан-Джованні-ін-Латерано)³³; доручив керувати капелою Марцінові Мельчевському, найвідомішому польському композиторові у Європі XVII ст. (на його твори, які переписували органісти й капельмейстери церковних і двірських колективів у римо-католицьких і лютеранських общинах різних країн ще за його життя і навіть упродовж кількох десятиків років після смерті (1651), посилався у своєму трактаті «Граматика мусікійська» визначний український композитор і теоретик Микола Дилецький³⁴.

Єпископський ансамбль виступав у костьолі, а також на різних двірських імпрезах. Виконував, залежно від обставин, релігійні чи світські композиції. Адже у доробку М. Мельчевського, який він повністю заповів Каролі Фердинанду, були не лише вокально-інструментальні духовні концерти, мотети й меси, а й численні інструментальні канцони, арії та сонати. Вони могли чудово розважити за бенкетним столом або в саду. Тому не виключено, що коли Альбрехта Станіслава Радзівілла і його придворних пригощали у ниському саду Кароля Фердинанда, бенкет супроводжувався колективом музикантів королевича-єпископа, які грали інструментальні твори, написані нещодавно померлим Марціном Мельчевським.

¹ У великих ансамблях виділяли окрему групу репрезентативних музикантів, насамперед трубачів, сурмачів, довбишів (литавристів) і волинкарів, а наприкінці XVII ст. з цією метою створювали військові яничарські капели.

² *Przybyszewska-Jarmińska B.* Historia muzyki polskiej. – Warszawa, 2006. – Т. III: Barok. – Cz. 1: 1595–1696. – S. 55–94.

³ Наприклад, у збережених «avvisi» (повідомленнях), надісланих до Риму з канцелярії нунціїв у Польщі – Гонораціо Вісконті та Маріо Філонарді – у 1633–1643 роках (Biblioteca Apostolica Vaticana – далі BAV – Barb. Lat. 6598) увагу італійського спостерігача привернув концерт (у виконанні двох груп інструментів – скрипок і якихось інших неназваних інструментів та дванадцять труб – розташованих із протилежних боків), що відбувся на галеоні (весельно-вітрильному кораблі), подарованому гданьчанами Владиславу та його дружині Цецилії Ренаті на їхнє весілля. Ця подія відбулася у травні 1638 року ввечері у день Вознесіння Господнього (avvisi: «Varsavia XV Maggio 1638»), коли королівська пара вирішила провести ніч на Вісні: «La sera dell'ascensione Sua Maestà con Serenissima Regina andò a dormire nella galeotta, che ha sopra questo fiume Vistola, donatali da Danzica al suo matrimonio reale; fu all'imbarco salutato da un concerto de violini con altri instrumenti musicali, ch'erano da un lato, e dall'altro da un concerto di 12 trombette eseguito» (BAV, Barb. Lat. 6598, fol. 73). Згодом, імпрези на Вісні організовували частіше, зокрема у серпні 1640 року, коли після урочистостей в езуїтському костелі увечері там відбулися «allegrezze» («веселощі»), а в їхніх межах – «concerto de tamburri e trombe» (концерт для барабана і труби) (BAV, Barb. Lat. 6598, fol. 272: «Varsavia XI Agosto 1640»).

⁴ У листі до Чинці Альдобрандіні, надісланому до Риму з Кракова 1 березня 1596 року, коли щойно найнятий ансамбль італійських музикантів виїздив разом із двором на сейм до Варшави, нунцій описував події у Швеції, де протестантські солдати спалили католицький монастир. При цьому він висловив переконання, що до цього б не дійшло, якби король ті гроші, що він виділяє на музикантів, витратив на потреби Швеції; див. цитату з рукопису архіву Doria-Landi–Pamphili в Римі (Fondo Aldobrandini, busta 3, fol. 353) у виданні: *Przybyszewska-Jarmińska B.* W poszukiwaniu dawnej świetności. Głosy do książki Anny i Zygmunta Szwejkowskich «Włosi w kapeli królewskiej polskich Wazów» // *Muzyka.* – 1998. – Nr 2. – S. 100.

⁵ Пор. фрагмент із кн.: *Labourer J. de.* Histoire et relation du voyage de la Reine de Pologne. – Paris, 1655. – Part I. – P. 155, цитований у праці: *Targosz-Kretowa K.* Teatr dworski Władysława IV (1635–1648). – Kraków, 1965 – S. 267.

⁶ *Targosz K.* Polsko-francuskie powiązania teatralne w XVII wieku // *Pamiętnik Teatralny.* – 1971. – Z. 1. – S. 18.

⁷ Пор. лист до Александра Конєцпольського від 3 лютого 1655 року, цитований у виданні: *Wasilewski T.* Ostatni Waza na polskim tronie. – Katowice, 1984. – S. 151, 152. Див. також: *Targosz K.* Dwór królowej Marysieńki Sobieskiej ogniskiem recepcji teatru francuskiego // *Barok.* – II/1 (3). – 1995. – S. 58.

⁸ Див.: *Kowalczyk J., Roszkowska W.* Teatr Jana Zamoyskiego «Sobiepana» // *Pamiętnik Teatralny.* – 1964. – Z. 3. – S. 264; *Ossoliński J.* *Pamiętnik.* – Warszawa, 1976. – S. 41; *Danysz A.* Instrukcje wychowawcze Jakuba

Sobieskiego. – Poznań, 1899. – S. 30; *Augustyniak U.* Dwór i klientela Krzysztofa Radziwiłła (1585–1640). Mechanizmy patronatu. – Warszawa, 2001. – S. 354; *Chaniecki Z.* Muzyka w Europie w relacjach polskich podróżników. – Warszawa, 2005. – S. 51–54.

⁹ Пор.: *Fabiani B.* Życie codzienne na zamku królewskim w epoce Wazów. – Warszawa, 1996. – S. 61, 64, 65.

¹⁰ Пор.: *Przybyszewska-Jarmińska B.* Muzyka i finans. Nieznane źródła do dziejów życia muzycznego na dworze królewskim polskich Wazów. Cz. 1 // *Muzyka.* – 1999. – XLIV. – Nr 1. – S. 94.

¹¹ *Kamykowski L.* Stanisław Samuel Szemiot // *Pamiętnik Lubelski.* – 1938. – III. – S. 104.

¹² *Morsztyn Z.* Muza Domowa / Opr. J. Dürr-Durski. – Warszawa, 1954. – Т. 1. – S. 228–232.

¹³ *Kukulski L.* Рецензія на: Zbigniew Morsztyn. Muza Domowa / Opr. J. Dürr-Durski. – Warszawa, 1954 // *Pamiętnik Literacki.* – 1956. – XLVII. – S. 248–251.

¹⁴ *Jarosz A.* Рецензія на те саме видання // *Pamiętnik Literacki.* – 1959. – L. – Z. 2. – S. 651, 652.

¹⁵ *Stephen M. W.* Do biografii i twórczości Zbigniewa Morsztyna // *Pamiętnik Literacki.* – 1963. – LIV. – Z. 4. – S. 414. Гіпотезу про авторство Збігнева Морштина відкинув також Єжи Пельц у праці: *Pelc J.* Zbigniew Morsztyn. Arianin i poeta. – Wrocław–Warszawa–Kraków, 1966. – S. 11; див. також: *Pelc J.* Zbigniew Morsztyn na tle poezji polskiej XVII w. – Warszawa, 1973.

¹⁶ Muzeum Wielkopolskie. Katalog instrumentów muzycznych // Opr. Z. Szulc. – Poznań, 1949. – S. 9–12.

¹⁷ *Szydłowska-Ceglowa B.* Staropolskie nazewnictwo instrumentów muzycznych. – Wrocław–Warszawa–Kraków–Gdańsk, 1977.

¹⁸ Див.: *Chmaj L.* Samuel Przytkowski. – Kraków, 1927. – S. 14; *Urban W.* Przytkowski Mikołaj // *Polski Słownik Biograficzny.* – Т. XXIX. – Wrocław, 1986. – S. 225.

¹⁹ Нове видання: *Karpiński A.* Biblioteka Pisarzy Staropolskich. – Warszawa, 1995. – Т. 1.

²⁰ Варто додати, що для історії танцю в Речі Посполитій чимале значення має також восьма картина «Світової розкоші» – «Сальтарелла». Адже вона дає інформацію про відомі у тогочасній Польщі іноземні танці, такі як сальтарелла, павана, гальярда, і зокрема про польські танці, які вже на початку XVII ст. викликали з ужитку («музиканти не знають, що грали, бо старі (танці) вже давно забулися», – як писав Збігнев Морштин). До них належали танці «Мацей» і «Конрад». Інформація про існування другого танця дозволила точно інтерпретувати проблемний напис «Conradus», який двічі фігурував при записах танців в «Органній табулатурі Яна з Любліна» («Tabulatura organowa Jana z Lublina») 1540 року Див. на цю тему: *Reiss J.* Książki o muzyce w Bibliotece Jagiellońskiej, część trzecia: od wieku XVI do wieku XVIII. – Kraków, 1938. – S. 6.

²¹ Гітара з 4–5 подвійними струнами, що використовувалася для акомпанементу при співі.

²² Язичковий аерофон – особливо цікавий інструмент, винайдений бл. 1600 року у Венеції (його винахідником вважають Джованні Бассано).

²³ *Reiss J.* Там само. – S. 9. Передрук із видання Несьоловського (Tygodnik Wileński. – 1818. – Nr 125. –

S. 241–254 фрагменти, що стосуються танців й музики – S. 249, 250).

²⁴ Автора тексту і назву першодруку правильно вказав Зигмунд М. Швейковський: *Szweykowski Z. M. Rozkwit wielogłosowości w XVI wieku // Z dziejów polskiej kultury muzycznej / Red. Zygmunt M. Szweykowski. – Kraków, 1958. – Т. 1: Kultura staropolska. – S. 156.*

²⁵ У виданні 1649 року цей фрагмент тексту пропущено, а в списку, що походить із цього ж періоду і міститься у «*Varia historico-politica et poetica*» (Biblioteka Narodowa, Biblioteka Ordynacji Zamoyskich 934, s. 93), плату за кожен танець єпископа піднято до шістдесяти злотих.

²⁶ Найімовірніше, мається на увазі спінет, настільки популярний у той час, що його називали просто інструментом.

²⁷ *Radziwiłł A. S. Pamiętnik o dziejach w Polsce / Tłum. i oprac. A. Przyboś i R. Żelewski. – Warszawa, 1980. – Т. 1–3.*

²⁸ *Radziwiłł A. S. Там само. – Т. 2. – S. 217; Targosz K. Uczony dwór Ludwika Marii Gonzagi (1646–1667). Z dziejów polsko-francuskich stosunków naukowych. – Wrocław–Warszawa–Kraków–Gdańsk, 1975. – S. 148, 149; Podhorodecki L. Stanisław, Koniecpolski ok. 1592–1646. – Warszawa, 1978. – S. 367.*

²⁹ *Radziwiłł A. S. Там само. – Т. 3. – S. 393.*

³⁰ У повідомленні з Варшави (від 11 серпня 1640 року) йдеться мова про бенкет, що він влаштував у королівському саду на восьмий день урочистостей пам'яті св. Ігнація («*In quel giorno fece il suo banchetto nel giardino regio il Serenissimo Principe Carlo*» – BAV, Barb. Lat. 6598, fol. 172v).

³¹ Цитата з рукопису Бібліотеки ПАН у Курніку (sygn. 1128, fol. 76v). Див.: *Przybyszewska-Jarmińska B. Marcin Mielczewski – Życie i dorobek // Marcin Mielczewski. Studia / Red. Z. M. Szweykowski. – Kraków, 1999. – S. 20.*

³² Інформацію про казарми, що готувалися в Нисі для учасників єпископської капели, та про участь музикантів, зокрема капельмейстера, в урочистій процесії, яка відбулася у Вроцлаві 8 травня 1650 року, див. у виданні: *Kastner A. Geschichte der Stadt Neisse. – Neisse, 1854. – Т. 2. – S. 476, 537, 538.*

³³ Див.: *Przybyszewska-Jarmińska B. Muzycy z Cappella Giulia i z innych rzymskich zespołów muzycznych w Rzeczypospolitej czasów Wazów // Muzyka. – XLIX. – 2004. – S. 47, 48, 51.*

³⁴ З останніх праць на цю тему в польськомовній літературі див.: *Kazem-Bek J. Marcin Mielczewski w «Gramatyce muzycznej» Mikołaja Dyleckiego // Marcin Mielczewski. Studia... / Red. Z. M. Szweykowski. – Kraków, 1999. – S. 177–186.*

SUMMARY

Sources from the 1st half of the 17th century often speak of a high quality of music kept at the courts of the Polish-Lithuanian Commonwealth and of high costs that this entailed; they also witness criticism of excessive extravagance of the kings, magnates, and nobility in this respect, specially when the State was in danger.

The article analyses two texts from the period: 1. An anonymous poem from the 1620s–1630s *Description of the Music Presented as Gift to Master Stefan Przykowski at His Wedding Feast*, preserved in manuscript at the Kórnik Library (shelf number 95), written on the occasion of the wedding feast during which, contrary to general custom, there was no music, which the author aimed to compensate for with his poem, enumerating 38 different instruments (belonging to high western culture, folk and oriental instruments and even a comb) playing for the newly weds. 2. *Exorbitantiae, or On Things Harmful in Every Kingdom [...]* by Piotr Widawski Wężyk (Cracow 1603), reprinted in 1640 and 1649 and propagated in anonymous copies particularly during the Chmielnicki Rebellion;

this criticised the lifestyle of the wealthier groups of Polish society, particularly the gentry trying to imitate the magnates and wasting resources which could be used for the defence of the Commonwealth on the splendour, also music. The author suggests a need to introduce a special tax on luxury, this also including a band and particular instrumentalists.

In the article's conclusions the Author recalls Albrycht Stanisław Radziwiłł *Diaries* with frequent mentions of feasts with music showing that even during the wars at the end of the 1640s and the beginning of 1650s, neither the magnates nor the gentry modified their ways; one of the entries speaks of Radziwiłł's visit of 1653 to Nysa in Silesia and the residence of Prince-Bishop Charles Ferdinand Vasa who received him in the garden, no doubt with the music of a band headed by Marcin Mielczewski until his death in 1651, the latter being the author of compositions described both in the western and eastern worlds (fragments of his music were quoted, among others, by the famous Ukrainian theoretician and composer Nikolai Diletsky in his *Musical Grammar*).

СКАНДИНАВСЬКІ ДЕРЕВ'ЯНІ ХРАМИ XVII–XVIII СТОЛІТТЯ ¹

Гражина Руццик

Скандинавські дерев'яні святині досі мало знані в Польщі, попри те, що зацікавлення країнами цього регіону зростає ², а контакти з ними поживляються. Виняток становить група середньовічних храмів, званих *stavkirker*, з яких двадцять дев'ять розташовані на території Норвегії, одна у Швеції та одна в Польщі (перенесена в першій половині XIX ст. до Карпача з місцевості Ванг). Вони належать до найдавніших у Європі збережених пам'яток із дерева (датуються 1250–1350 роками ³), мають унікальну конструкцію, яка не зустрічається в дерев'яних будівлях пізнішого періоду. Найважливішим елементом такої споруди є масивні стовпи, розміщені по кутах і поєднані горизонтальними балками: нижня йде підвалиною, а верхня – очіпом. Утворену в такий спосіб раму, що тримає кроквяний дах, заповнюють широкі, вертикально поставлені дошки. Гідними подиву видаються укріплення структури будівлі та точність обробки будівельного матеріалу, що проявляється у канавках, по яких відводять воду з жолобів у підвалинах, у які вставлено дошки стін. Декоративне завершення отворів цих водовідводів, не кажучи вже про різьблення архітектурних деталей, засвідчує високу майстерність будівничих. Тому не дивно, що про давні костьоли *stav* побутують легенди, за якими їх буцімто побудували не люди, а тролі – герої скандинавських казок – використавши свою магичну силу. Про них існує також багато наукової літератури різними мовами ⁴. У Польщі святині *stav* згадує Люціян Семенський (1881) ⁵, а трохи згодом – Маріян Соколовський (1896) ⁶ у статті, написаній під впливом ґрунтового дослідження давніх храмів Лоренца Дітріхсона ⁷ 1892 року.

Менше зацікавлення викликали середньовічні зрубні костьоли. По-перше, вони, без сумніву, поступаються красою давнішим святиням, по-друге, їх збереглося лише тринадцять, та й то перебудованих і майже повністю позбавлених первісного

вигляду. Зрубні костьоли майже не будувалися в середньовічній Норвегії ⁸, натомість вони стали невід'ємною складовою краєвиду тогочасної Фінляндії та Швеції, хоча збереглися лише на теренах останньої. Відносно мало змін зазнали костьоли у Гранхульті (Granhult) й Тонгеросі (Tångeråsa) та найвеличніший храм у Седра Роді (Södra Råda). Він має тридільне склепіння всередині, поліхромію на стінах та склепінні пресбітерію (1323) і нави (1494) ⁹.

Утім, розвиток дерев'яної сакральної архітектури на Півночі був раптово перерваний у середині XIV ст., якщо точніше – 1349 року. Тоді на скандинавські країни насунулася «чорна смерть», забравши майже половину населення. Будівництво зупинилося на кілька десятиліть, а будівлі, зведені пізніше, значно поступаються за якістю й майстерністю колишнім шедеврам. Особливо це помітно в перебудованих згодом середньовічних святинях *stav*. У нових фрагментах важко знайти довершеність і майстерність такого рівня, як у старих. З часом давні конструкції *stav* було забуто. Останніми храмами цього типу є: костюол у Гедареді (Швеція), побудований на початку XVI ст., а також будівлі XVII ст., зведені норвезьким теслярем Вернером Ольсеном – храм у Вого (Vågå) (1627), пресбітерій і трансепт у Рінгебі (Ringebu) (1631) та трансепт костюолу в Ломі (Lom) (1663). Ці конструкції значно простіші – замість масивних колон, округлих у розрізі, застосували менші, отесані прямокутно. В. Ольсен у своїх будівлях додатково використав поперечний ригель, уподібнивши таким чином конструкцію *stav* до поширеної в Західній Європі каркасної.

На пізнішу історію країн вплинула страшна епідемія. Обезлюднені й ослаблені, Норвегія та Швеція (Фінляндія до 1812 року була шведською провінцією) уклали 1397 року союз із Данією (т. зв. Кламарський), щоб протистояти торгівельному диктатові Ганзи та німецькій територіальній

експансії. Країни, керовані одним королем, провадили спільну зовнішню політику, натомість внутрішня політика кожної – залишалася самостійною. В союзі панівну позицію займала Данія, що викликало спротив як з боку Норвегії, так і з боку Швеції, але ці країни були тоді надто слабкими для перерозподілу сил. Лише 1523 року шведська опозиція зміцнилася настільки, що розірвала союз і посадила на шведському троні династію Вазів. Натомість доля Норвегії склалася інакше – вона була повністю інкорпорована Данією, втративши свою самостійність і титул королівства. Такі зміни відбулися в час реформації, здійснюваної у шведській і датській державах передусім з економічних причин, зокрема, з огляду на можливість отримати церковні десятини й майно. Лютеранство у Швеції та Фінляндії було запроваджено 1529 року, а в Норвегії, де мало допомогти ослабленню антиданської опозиції, зосередженої довкола католицьких єпископів, – 1536 року.

Отже, скандинавські дерев'яні святині XVII–XVIII ст. були лютеранськими храмами¹⁰. Лютеранство, як відомо, базувалося на двох головних тезах, визначених Мартіном Лютером. Відповідно до першої, будувати храми було необов'язково, оскільки всюди, за словами Христа («де двоє чи троє зберуться в ім'я моє, там і я між ними перебуваю» [від Матвія, 18–20]), – можна слухати Євагеліє та молитися. Тому храми сприймалися не як дім Господній, а лише як місце, де збираються віряни, щоб слухати Боже слово і віддаватися спільній молитві. Друга теза стосується духовних осіб, які у лютеранстві не вважаються незамінними посередниками між віряними й Богом, відтак не мають привілейованого становища¹¹. Наслідком застосування цих принципів у архітектурі стало скромне опорядження костюлу, а також знесення межі між пресбітерієм і навою та утворення спільного простору для духовних і світських осіб. Такі однопросторові храми найчастіше зводилися на плані грецького хреста або багатокутника. Всередині церков, оздоблення яких мало камерний характер, з'явилися емпори. Балкони, по-перше, оптично підкреслювали головну вісь із вівта-

рем та амвоном, по-друге – збільшували корисну площу храмів, додаючи місця для сидіння, що сприяло зосередженню вірян під час проповідей.

Про формування типової протестантської архітектури можна говорити після періоду тридцятилітньої війни (1618–1648), оскільки до цього євангелісти використовували переважно давні католицькі костюли, пристосовуючи їх до своїх потреб. Цей процес відбувався по всій Європі, але в скандинавських країнах він проходив повільніше, оскільки протестантизм насаджувався згори і сприймався населенням з опором. Бажаючи запобігти заворушенням і релігійним бунтам, світська й духовна влада наважилися на низку поступок, які стосувалися літургії та вимог художнього оздоблення. Досить тривалий час у багатьох святинях давнє католицьке убрання зі скульптурами й образами святих співіснувало з новими. З плином часу та зі зміцненням нового віровизнання старі символи замінювалися, адже вони ставали незрозумілими, утім, навіть сьогодні в деяких храмах містяться ікони св. Олафа, покровителя Норвегії, та фігури св. Христофора, що тримає на своїх плечах амвоні (алюзія на те, що він ніс малого Ісуса). Це засвідчує не лише силу традиції, а й консерватизм сільських спільнот.

Скандинавські храми XVII–XVIII ст., на відміну від середньовічних, не стали темою легенд, адже вони позбавлені аури таємничості давно забутого минулого, але, це не означає, що такі храми не варті уваги. Ці святині дуже різноманітні. Поряд із простими й скромними є будівлі зі складною архітектурою та пишним оздобленням усередині. Така різниця найчастіше спричинялася фінансовими можливостями спільнот. Окрім цього, можна помітити й відмінності у способі обробки деревини, переважання тієї чи іншої форми, що пояснюється історичними особливостями країн та окремих регіонів, різними природними умовами, а також часом та видом поселення.

Нині в кожній країні – Норвегії, Швеції та Фінляндії – нараховується приблизно по 130 дерев'яних храмів, отже, загалом близько 390. Переважна більшість була побудована у XVIII ст., до XVII ст. належать

нечисленні пам'ятки. Це величезний матеріал і навіть побіжний його аналіз значно вийшов би за межі цієї розвідки, присвяченої сакральній дерев'яній архітектурі скандинавських країн. Тому представляємо тут лише найхарактерніші, найцікавіші риси церков XVII–XVIII ст.

Усі вони мають зрубну конструкцію. У середньовічній норвезькій сакральній архітектурі переважає конструкція *stav*, у шведській – обидві (і *stav*, і зрубна), у фінській, цілком можливо, лише зрубна. Стіни храмів будували з колод, отесаних округло, овально, прямокутно або восьмикутно (прямокутно з фасованими ребрами). Округлий і овальний розрізи колод характерні для Норвегії, а прямокутний – для Швеції і Фінляндії. Наріжні колоди поєднували різним способом, часто залишаючи виступи. Вони посилювали термічну якість будівлі й продовжували тривалість використання матеріалу ¹².

Унікальним конструктивним рішенням є зрубні стовпи, характерні для низки церков XVII ст. (провінція Пох'янмаа (Pohjanmaa) на східному узбережжі Ботнічної затоки, Фінляндія) ¹³. У скандинавській архітектурі вони мають локальний характер і зовсім не зустрічаються в дерев'яному будівництві інших європейських країн. Зрубні стовпи збереглися, зокрема, у Вейрі (Vöyri) (1626–1627), Торніо (Tornio) (1686, будівничий Матті Херме (Matti Härmä)), у Терволі (Tervola) (1687–1689) і Кемпеле (Kempele) (1688–1691), а також у деяких храмах, зведених на північ від Ботнічної затоки – у Лапландії, територія якої нині належить Фінляндії та Швеції, наприклад, Соданкильо (Sodankylä) (1689) і Юккасарві (Jukkasjärvi) (1607–1726). Зрубні стовпи характерні для церков, поставлених на планах видовженого прямокутника, дають можливість подовжити надто короткі колоди до потрібних розмірів. Балки тут з'єднуються впритул, на місці поєднання робляться зрубні елементи, які ховають його всередину стовпа. Кількість стовпів залежала від довжини будівлі, загалом, у кожній з бічних стін ставили по два (рідше – по три) стовпи. Така система зміцнювала увесь зруб, а також додатково закріплювала конструкцію даху завдяки поздовжнім і поперечним стягненням, які

поєднували верхівки стовпів. Уважається, що ця конструкція сформувалася ще в середньовіччі, а приклади XVII ст. належать до останнього етапу розвитку вироблених давніше прийомів.

Збережені конструкції дахів дуже різноманітні. Поряд з кроквяними поєднаннями, досить часто застосовуються кроквяно-яткові з перехрещеннями, подібні до відомих конструкцій норвезьких і шведських середньовічних пам'яток, як у храмах *stav*, так і у зрубних храмах. Досі не встановлено, чи були вони продовженням середньовічної традиції, чи пізнішим запозиченням із Західної Європи, адже в XVII ст. звідти у великій кількості прибували на Північ ремісники. Утім, у сакральній скандинавській архітектурі використовували не лише кроквяні дахи. До кінця XVII ст. встановлювалися також слегові дахи, більш архаїчні. Ними перекривали не лише малі рибальські каплички, а й великі храми складної планово-просторової композиції. Слегава конструкція дахів збереглася, зокрема, в норвезьких храмах в Інсеті (Inset) (1642) і Аурдалі (Aurdal) (1735), які мають хрещаті плани, а також у храмі з прямокутним планом у шведській місцевості Водерскор (Väderskär) (1600) та у фінській Соданкильо (Sodankylä) (1689).

Дахи найчастіше покривали ґонтом. Цим матеріалом також захищали стіни від атмосферних опадів і вологості. Пізніше, найімовірно, в XVII ст., з'явилися шалювання з дошок. Убезпечення зрубів ґонтом мало давню середньовічну традицію, яка у Швеції та Фінляндії збереглася довше, ніж у Норвегії. Шведський і фінський ґонт був найрізноманітнішого викрою: зубчастого, листоподібного, трикутного, прямокутного, трапецієвидного, часом, форми чвертькола. Вкладаючи його, використовували одну форму або поєднували декілька, утворюючи різні геометричні фігури, як на дахах, так і на стінах. Небагато збереглося оригінальних шалювань. Вони відомі з іконографічних джерел та з фрагментів, залишених під пізнішими шарами обшивок. До найдавніших належать обшиття дошками норвезьких церков у Квікне (Kvikne), Інсеті (Inset) й Ватносі (Vatnås). Вони всі зроблені

з широких, поставлених вертикально дошок, однак різняться способом поєднання. У Квікне та Інсеті кожна дошка шалівки з одного боку безпосередньо прилягає до зрубу, а з другого – заходить на дошку, що поруч, обидві прикріплюються дерев'яними кілками. Натомість у Ватносі простір між двома сусідніми дошками, які прилягають до стіни, накриває третя, що прибивається кутими цвяхами. Вважається, що обшита, яке використовували у Квікне й Інсеті, давніше, воно застосовувалося до XVIII ст., тоді як тип, використаний у Ватносі, належить до новіших, застосовуваних з XVIII ст. Шалювання покрите товстим шаром смоли й фарб (згідно з правилом, встановленим ще за середньовіччя, до повинностей парафіян належало смолення церков щотри роки). Потім звичай смоління був замінений обов'язком фарбувати стіни, найчастіше коричневою фарбою. Так було прийнято в Норвегії, але подібні правила існували й на теренах Швеції та Фінляндії, де храми з часів Середньовіччя покривали спеціальною захисною червоно-брунатною фарбою. І лише класицизм приніс моду робити храми білими, хоча й цей стиль повністю не витіснив традиційних кольорів.

Храмове будівництво у скандинавських країнах розвивалося під контролем центральних інституцій. Спочатку нагляд здійснювався єпископатами, згодом було створено відповідні служби: у Норвегії – Королівська інспекція будівництва храмів, що діяла від 1662 року, у Швеції – Комісія публічних робіт і будинків, яка була заснована 1759 року. До їхніх завдань належали розгляд і затвердження всіх проектів церков, які будувалися на громадські кошти¹⁴. Скандинавські дослідники підкреслюють, що ці інституції справили значний вплив на церковну архітектуру. Він передусім позначився на планово-просторових аспектах. Питання конструкції тривалий час залишалися виключно в компетенції теслярів. Від їхнього знання ремесла залежав тип використовуваної конструкції, а від уміння – якість виконання¹⁵. Цим якоюсь мірою можна пояснити життєвість слегової конструкції в сакральному будівництві певних регіонів Півночі.

Централізація служб, які контролювали проекти, спричинилася до поширення певних проектів, а у XVIII ст. – до впровадження зразкових моделей для невеликих парафіяльних храмів. У XVII ст. переважали однодільні (однопросторові) уклади, пропаговані протестантською церквою, вони в розрізі мали прямокутник. Також будувалися дводільні (двопросторові) храми, що було продовженням католицької традиції. Останні склалися з двох прямокутників: меншого – пресбітерії та більшого – нави. В обох випадках простір, де містився вівтар, завершувався рівно. Тридільне завершення трапляється зрідка, у Швеції та Фінляндії – частіше, ніж у Норвегії. Поряд із простими планами спостерігаємо й більш складні, але не повсюдно. Хрещатий план у деяких норвезьких храмах застосовувався вже на початку XVII ст., а у шведських і фінських він з'явився лише з другої половини століття. Існували дві схеми: грецький хрест та хрест, утворений ширшою навою і двома, симетрично розташованими вузкими каплицями. У другій половині XVII ст. були зведені також поодинокі восьмикутні святині. Обидві конструкції поширилися у XVIII ст. У цей час різні варіанти хрещатих планів також стали популярними, а в деяких регіонах вони використовувалися частіше за видовжені прямокутні, одно- чи дводільні (просторові) уклади. Відомо багато їхніх різновидів. Окрім основного, грецького хреста, рамена якого завершувалися рівно або тридільно, все частіше будівничі вдавалися до нових конфігурацій, у яких хрест накладався на квадрат або на восьмикутник. Восьмикутні схеми, звичайні чи видовжені, або восьмикутники з прямокутними додатками, із фронтального й тильного боку, в порівнянні з минулим століттям набули поширення, хоча за кількістю поступалися будівлям із хрещатим планом. Названі схеми використовувалися на теренах усіх країн. Натомість норвезькою специфікою є нечисленна група храмів, збудованих на плані літери «Y». Ця форма плану усталася в другій половині XVII ст., і з цього періоду походить більшість відомих реалізацій, сконцентрованих передусім на терені єпископату Нідарос-Трондхейм (напр., храм

у Реннебі (Rennebu), 1669), деякі об'єкти були створені також в інших регіонах країни, наприклад, у Холместранді (Holmestrad) (1674) провінції Вестфольд (Vestfold).

Найпростіші силуети мають храми з прямокутним планом під двосхилими дахами. Більш мальовничими є хрещаті храми з дво- і трисхилими покрівлями (у храмах, рамена яких долучаються рівно) або багатосхили (у храмах з трибічним приєднанням рамен). Серед них переважають будівлі з гребенями на одній висоті, як наприклад, у храмах в Інсеті (Inset) (1642), Петесвесі (Petäjävesi) (1763–1765, будівничий Яакко Клементіпоіка Леппенен (Jaakko Klementinpoika Lappänen), Фінляндія) чи Аурдалі (Aurdal) (1735, Норвегія). Натомість нижчі дахи над бічними раменами трапляються рідше. Поодинокі приклади можна знайти на теренах усіх країн, але у Фінляндії вони мають локальне поширення – концентруються у південно-західній частині країни. З цього регіону походять храми в Каруні (Karunie) (1685–1686), які нині стоять у скансені Гельсінкі, і в Кеуруу (Keuruu) (1756–1759, будівничий Антті Гакола (Antti Nakola)), з двосхилою покрівлею над навою і трисхилою над нижчими прибудовами. До найбільш мальовничих належать храми з хрещатими планами, що вписуються у квадрат. Їхню центральну частину завершує високий, наметовий дах, що згори східчато переходить у дзвіницю, домінуючи над нижчими дво- чи трисхилими покрівлями нав. Спорадично у Швеції і Фінляндії, можна побачити мансардні дахи над дерев'яними святинями. Усім дахам додає привабливості гонтове покриття, яке може утворювати візерунки, а також вертикалі – шпилі або невеличкі вежі, розміщені на гребенях.

Вежі вважаються одними з найефектніших прикрас будівлі. Але в XVII ст. їх ставили рідко і лише в деяких районах. На західному узбережжі Норвегії вежі прикрашали фронтальну частину каркасних конструкцій, шальованих дошками й увінчаних наметовими завершеннями. Часто нижні яруси таких веж включалися до корпусу будівель, як, наприклад, у Гаупне (Gaupne) (1647) чи Флемі (Fläm) (1667). У Фінляндії вежі споруджували також на західному

узбережжі – над Ботнічною затокою – у згадуваній уже групі церков, що означаються назвою стовпові (стіни яких зміцнені зрубними колонами-стовпами). Фінські вежі, хоча й розміщені на фасаді будинку, принципово відрізняються від норвезьких конструкцією і формою. Високі, поставлені на зруб, мають рівні стіни. Вони справляють враження дуже стрімких, що додатково підкреслюється шпильястими верхами. Такі вежі збереглися, зокрема, у Вейрі (Vöyri) (1626–1627), Торніо (Tornio) (1686, будівничий Матті Херме (Matti Härmä)), Кемпеле (Kempele) (1688–1691).

Архітектура центральних регіонів Норвегії вирізняється вежами, що височіють над центральними частинами церков із хрещатим планом. Усередині їх тримають чотири колони, які виведені над дахами нав, становлячи каркас чотири- або восьмибічних конструкцій, увінчаних пірамідальними, гострими або шпильястими шоломами. Вони застосовані, зокрема, в храмах в Інсеті (Inset) (1642) і Квікне (Kvikne) (1654, будівничий Кнут Мортенсон (Knut Mortenson)), а також у Ватносі (Vatnås) (1665), хоча останні мають нетипове покриття – двосхилий дашок з конічним шпилем, що, мабуть, є ремінісценцією середньовічних дахів церков stav. Центральні вежі відомі також на терені Фінляндії, прикладом чого є вежа храму в Хііттінені (Hiittinen) (1685–1686).

Вежі почали будувати у XVIII ст., але мода на них запанувала лише у XIX ст. Як правило, їх зводили в передній частині будинку. Переважали вежі з рівними стінами, накріті наметовими шоломами. Часом їм надавали інших форм, скажімо, подібних до верхівок дзвіниць, характерних для цього регіону, наприклад, у Палтанемі (Paltaniemi) (1726, будівничий Йоган Кнубб (Johan Knubb), Фінляндія), Сеглорі (Seglora) (1729–1730, Швеція), Квікне (Kvikne) (1768, Норвегія), Піглаявесі (Pihlajavesi) (1780, Фінляндія).

Усередині скандинавські святині зазвичай аскетичні. Найчастіше над ними зводили пласкі перекриття (напр., у Гаупне (Gaupne), 1647, Норвегія). Однак у XVII ст. з'являються лучкові склепіння, які подекуди глибоко входили у простір піддашшя. Традиція дерев'яних лучкових склепінь

у Скандинавії сягає часів середньовіччя. Вони робилися в мурованих і дерев'яних святинях, зокрема, в кількох норвезьких костюлах *stav*, де поширювалися на пресбітерію (напр., в Ол (Ål)¹⁶) або на лекторій (Торпо (Torpo)¹⁷), а також у згадуваному раніше шведському храмові Седра Рода (Södra Råda), де накривають наву і пресбітерію та мають трилисний викрій. У пам'ятках XVII–XVIII ст. конструкції з'єднань і склепінь зміцнювали поперечними стяжками (напр., Кемпеле (Kempelen), 1688–1691, Фінляндія; Сеглора (Seglora) 1729–1730, Швеція), у храмах із хрещатим планом їх розміщували біля основи рамен (напр., Палтанемі (Paltaniemi), 1726, Фінляндія; Кеуруу (Keuruu), 1756–1759, Фінляндія; Кіімінкі (Kiiminki), 1760, Фінляндія). Склепіння підвішували не лише до кроквяних з'єднань, а й до слегових. У храмі 1689 року у місцевості Соданкільо (Sodankylä) (Фінляндія) через одинадцять років після завершення будівлі було закладено дерев'яне лучкове склепіння, прикріплене до слегів.

Наведені приклади не вичерпують усіх можливостей оформлення інтер'єрів сакральних дерев'яних споруд. Будівничий Матті Херме (Matti Härmä) в храмовій будові м. Торніо (Tornio) (1686, Фінляндія) застосував інше вирішення. Велику прямокутну наву він накрит чотирма однакової висоти зрубними верхами, які нагадують наметові церковні куполи, збережені в пам'ятках Польщі та України. Верхи з Торніо мають форму пірамід, які біля основи квадратні, а верхівку мають стяту. Зовні їх накриває спільний двосхилий дах. Судячи зі способу врубок, фінські дослідники припускають, що планували лучкові склепіння, але в процесі будівництва, відмовилися від цієї конструкції. Змінити концепцію вирішили, мабуть, фундатори, які обіцяли профінансувати пишні розписи, що потребували значної поверхні, але їх не могло забезпечити лучкове склепіння. Поліхромію було закінчено через два роки після зведення храму¹⁸.

Зрубні верхи Торніо є унікальними скандинавськими зразками на відміну від восьмигранних, що застосовувалися відносно часто, особливо у святинях XVIII ст. Їх виконували – подібно до склепінь –

із дошок, що кріпилися до контрфорсів. Однією з найкрасивіших є баня в Петесвесі, авторство якої належить будівничому Яакко Клементінпоіка Леппенену (Jaakko Klemetinpoika Leppänen) (1763–1765, Фінляндія). Баня височіє над перехрещенням нав храму, накритих склепіннями. Баню і склепіння прикрашають дерев'яні, розписні смуги, які імітують ребра, глибоко входячи у простір піддашся, що завершується високими трисхилими дахами.

У нечисленних пам'ятках дуже цікавими елементами інтер'єру, які суперечать протестантській тенденції до уніфікації, є перегородки, що відокремлюють пресвітерію від нави. Їхня генеза сягає часів Середньовіччя. У європейській сакральній архітектурі вони з'явилися в IX ст., а поширилися протягом XIII ст. У збережених святинях *stav* спостерігаються їхні сліди, але автентична залишилася лише одна – в храмовій споруді в Гопперстаді (Hopperstad) (Норвегія). Римський католицизм постановами Тридентського собору (1545–1562) ліквідував перегородки в своїх храмах, залишаючи лише низькі балюстради, натомість їхня традиція парадоксальним чином збереглася в протестантських храмах, зокрема, англійських та скандинавських¹⁹. Вони притаманні передусім інтер'єрам XVII ст., хоча трапляються також у святинях XVIII ст., але в дещо редукованій формі. Частина перегородок, конструктивно пов'язаних зі зрубом будівель, утворюють зрубні стіни, поставлені між пресбітерією і навою. Вони містять прямокутний перехід з двома поздовжніми широкими отворами по боках, заповненими струнками точеними або вирізаними з дошок баясинами. Такого типу перегородки бачимо, зокрема, в норвезьких храмах Гаупне (Gaupne) (1647) і Ватнесі (Vatnäs) (1665), а також у фінському храмі в Пихемма (Puhämma) (1647–1652). Серед збережених вирізняється поліхромна перегородка у Ватнесі зі струнками гермами, почергово – чоловічими й жіночими, розміщеними в отворах. У храмах зводили також конструктивно непов'язані з будівлею переборки різної висоти (у висоту нав або нижчі, до кількох десятків сантиметрів) і з різною кількістю ярусів. У нижній частині – масив-

ні, виконані з дошок, у горішній – мережані, зроблені з балясин і планок, часто їх завершували розп'яття, картуші з королівськими монограмами або композиції з волют, завитків і листків аканта (напр., у Квікне (Kvikne) й Інсеті (Inset), друга половина XVII ст., Норвегія). У низьких перегородках перехід акцентувався колонами чи обелісками, наприклад, в Еверторні (Övertornea) (1737, Швеція), Палтанемі (Paltaniemi) (1759–1760, тесляр Захріс Бонге (Zachris Bonge) з Оулу (Oulu), Фінляндія), Торніо (Tornio) (XVIII, тесляр Нільс Якобсон Флуур (Nil Jacobsson Fluur), Фінляндія).

Емпори, такі характерні для євангелістської сакральної архітектури, у скандинавських будівлях XVII–XVIII ст. не були популярними. Храми територіально великих, але малонаселених парафій не потребували значних площ. Балкони не завжди проектували разом із будівлею святині, добудовували їх пізніше, по мірі розвитку громади. Вони поширилися лише в XIX ст. У святинях з прямокутними планами найчастіше їх споруджували біля верхньої частини стін, у будівлях на хрещатих планах – в одному або в трьох раменах. Емпори мали відносно багатий декор: стовпи з різними звуженнями і розширеннями, врізками, поясками або валиками, натомість парапети – пілястри, балясини, що виокремлювали площини, заповнені обрамленими полотнами чи розписами. Відомі також ажурні балюстради, вирізані з дошок. Лави ставили на балконах за схемою амфітеатру, тоді як у партері вони були розташовані на одній висоті. Оригінальних збереглося небагато. Лави партеру норвезьких церков у Вого (Vågå), Гаупне (Gaupne), Квікне (Kvikne) походять з XVII ст.; у фінських храмах з Каруни (Karuna) (нині у скансені в Гельсінкі) і в Торніо (Tornio) – з XVIII ст. Усі вони зроблені дуже старанно, оснащені дорого оздобленими дверцятами, які часом прикрашені різьбою, що зображує апостолів.

Порівняно з оздобленням емпор, інші архітектурні деталі скандинавських церков вражають своїм аскетизмом. Щоправда, більшість наявних нині обрамлень вікон і дверей походять з пізнішого періоду, з будов XIX і XX ст., коли старі будівлі зазна-

вали принципових перетворень. Тоді отвори значно збільшували, а також змінювали їхнє первісне розташування. Втім, судячи зі збережених реліктів та іконографічних джерел, оригінальні деталі мали дуже скромне оздоблення. Менші отвори вирізали безпосередньо у зрубі, залишаючи без будь-яких обрамлень, більші – оздоблювали стовпами з боків отвору. Збережений декор концентрується передусім на консолях балок і зрідка – на самих балках. Основними мотивами, що прикрашають кронштейни, є увігнуто-вигнуті профілі, валики та завитки, вигравірувані спіралі та лінії (напр., у Терволі (Tervola), 1687–1689, Фінляндія; Палтанемі (Paltaniemi), 1726, Фінляндія; Петеевеси (Petäjävesi), 1763–1765, Фінляндія); а на балках є фаски й перлини. Надзвичайно багато й неповторно оздоблений храм у Крістіанкаупункі (Kristinankaupunki) (1700, Фінляндія), у якій консолі й нижні балки стягнень оздоблені низкою валиків і зубців поперемінно.

Таку суворість архітектури компенсували розписи. Нині їх збереглося порівняно небагато. Як засвідчують архівні матеріали шести шведських провінцій, протягом XVIII ст. понад 500 церков були заново розписані²⁰. Отже, можна уявити, якими пишнобарвними були стіни скандинавських святинь усередині. Серед тих, що залишилися, значну групу становлять поліхромії XVII–XVIII ст. з рослинними мотивами, найчастіше, з виноградною лозою та вписаними в неї постатями зі Старого й Нового Заповіту. Натомість у XVIII ст. з'явилися розписи тієї самої тематики та зображення ангелів, але на нейтральному білому тлі ґрунтованих стін.

Описуючи скандинавські храми, не можна оминати два найважливіші елементи інтер'єру: віттарі й амвони. У деяких парафіях вони були надзвичайно прості, виконані з дошок і позбавлені будь-якого оздоблення, натомість у заможних – становили найкрасивіший декоративний елемент інтер'єру. Усі вони типово барокові, мають архітектурно підкреслені поля або рослинне чи орнаментальне обрамлення, до якого уведено живописні чи різьблені сцени Розп'яття, Воскресіння, Останньої Вечері,

постаті євангелістів та апостолів. Характерною особливістю фігур, розміщених у вітварях, на амвонах, парапетах емпор та поліхромії стін, є властива народному мистецтву щирість і наївність, що надає церковному убранству неповторної краси.

Часто поряд із храмами розташовані дзвіниці, які істотно різняться між собою. Найпростішими є норвезькі, зведені на плані квадрата чи прямокутника. Ці споруди зазвичай невисокі, мають два яруси, нижній – ширший, зрубний; верхній – відокремлений дашком, вужчий, каркасної конструкції, накритий двосхилим дахом, наприклад, у Слідре і Ломені.

Набагато складнішими й більш мальовничими є силуети фінських дзвіниць, також двох'ярусних, але вищих і значно стрункіших. Їх будували на плані квадрата чи восьмикутника, нижній ярус був ширший, зрубний, підкреслений дзвоноподібним, цибулястим або зрідка багатосхилим дашком. Натомість верхній ярус був вужчий, також квадратний або восьмикутний у плані, увінчаний гострим або цибулястим шоломом із восьмигранним ліхтарем. Типові фінські дзвіниці, збережені в деяких регіонах, будувалися шляхом контрастного зіставлення окремих ярусів. Поєднання квадратів в обох ярусах характерне для північно-західних теренів (напр., Каустінен (Kaustinen, 1778), Петеєвеси (Petäjävesi, 1821), квадрата й восьмикутника – для південно-західних (Тоттйорві, XVIII ст.), двох восьмикутників – для східних (напр., Руоколахті (Ruokolahti, 1752), Антре (Antrea, 1796). Дещо іншу дзвіницю збудовано в Торніо (Tornio) (1686–1688). Вона має план видовженого восьмикутника, високий, багатосхилий дах, майже вдвічі вищий за стіни нижнього ярусу й прямокутний ярус для дзвонів, увінчаний двома стрілоччастими двосхилими дашками, що утворюють прямий кут.

Натомість у Швеції переважають стовпові дзвіниці, що походять з середньовічної традиції, однак, трапляються й подібні до фінських. Такого типу структури спорадично з'являлися також і в інших країнах, але у Швеції вони набули найскладніших і найрозвинутіших форм. Їх збереглося близько

450, більшість з яких походить з XVIII ст. Такі будівлі сконструйовані зі стовпів, заглиблених у підвалини квадратної або багатокутної форми. Головні стовпи-щогли часто зміцнювали підкосами, що утворювали складний каркас. Такі дзвіниці накривалися складними наметовими або дзвоноподібними банями чи двосхилими дашками, що перетинаються під прямим кутом. Розміри деяких будівель дозволяли влаштувати у підвалі приміщення для складу. Своєю мальовничістю шведські дзвіниці завдячують не лише формі, а й гонтовій покрівлі даху та окремим конструктивним елементам. Найвищими є дзвіниця в Боргс'є (Borgsjö) (1782) та в Галлестаді (Hellestad) (1732–1733), перенесена до скансену в Стокгольмі, висота яких сягає 33 м і 40,5 м.

Храми, хоч і будувалися у відлюднених місцях, мали огорожі. Нині переважають невисокі мури з каменю, а раніше навколо багатьох прицерковних цвинтарів ставили дерев'яні паркани, зрубної конструкції або плетені, накриті двосхилими чи односхилими дашками. Своєї нинішньої форми цвинтарі набули в останнє двадцятиліття XVIII ст. Тоді луки навколо святинь почали перетворюватися на місця поховань і заповнилися могилами. Бідніші люди ставили на них пам'ятники з дерева, багатші – з каменю й заліза. Дерев'яні – знищив час, а залізні й кам'яні залишилися.

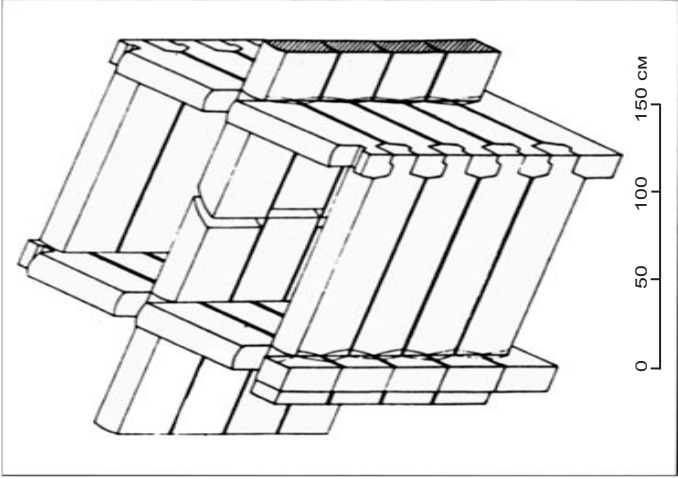
На закінчення варто підкреслити, що опікуються описаними архітектурними пам'ятками не лише відповідні служби, а передовсім парафіяни, які з великою повагою і турботою ставляться до своїх дерев'яних святинь.

¹ Стаття опублікована в ювілейній збірнику: *Ocali6 dla Przyszłości. Studia ofiarowane Profesorowi Ryszardowi Brykowskiemu.* – Warszawa, 2003. – S. 149–168.

² Термін «скандинавські країни» охоплює: Швецію, Норвегію, Данію з Овечими островами, Фінляндію та Ісландію, – але ця стаття присвячена дерев'яній сакральній архітектурі Швеції, Норвегії та Фінляндії, оскільки в цих країнах збереглося найбільше церков із обговорюваного періоду.

³ Щоправда, шведська святиня, розташована в місцевості Гедаред (Hedared), датується початком XVI ст. (згідно з дендрохронологічними дослідженнями) раніше вважалося, що вона збудована у XIII ст.

⁴ Детальна бібліографія у: *Brykowski R. Drewniana*



Конструкція зрубного стовпа храму в Вепрі (Vöyri)
 (рис. Ларса і Ееро Петтерсонів; за: Suomalainen..., dz. сyt. s. 39)

Зрубний стовп [храму в Соданкиле (Sodankylä), 1689. Фінляндія
 (фото П. Велін, за: Suomalainen ruukikko..., dz. сyt. s. 39)

Храм у Реннебу (Rennebu), 1669. Норвегія (фото автора, 1990)



Храм у Інсеті (Inset), 1642. Норвегія
(фото автора, 1990)



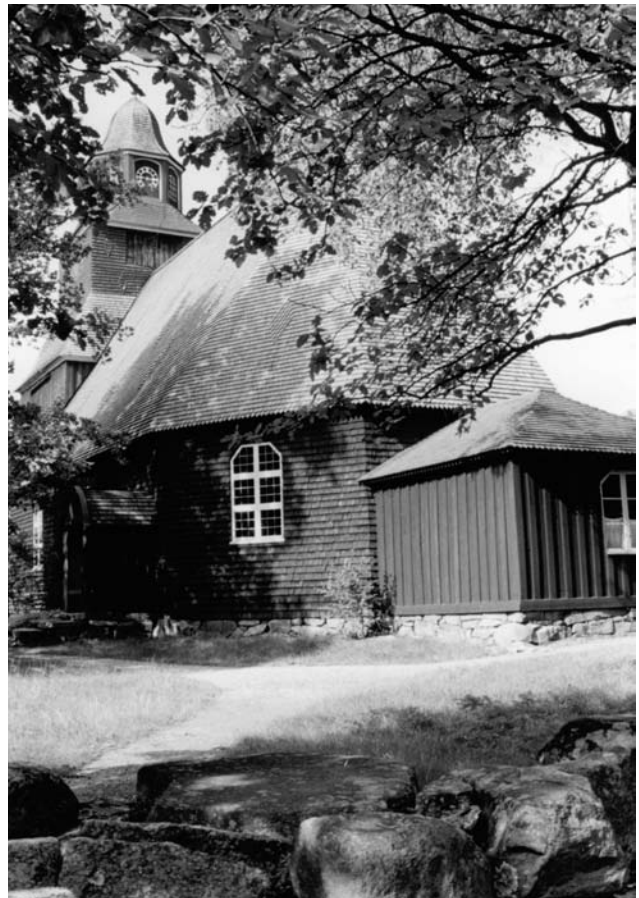
Храм в Петеевеси (Petäjävesi), 1763–1765, будівничий Якко Клеметінпоїка Леппенен;
дзвіниця 1821, Фінляндія (фото автора, 1993)



Храм в Кеуруу (Keuruu), 1756–1759, будівничий Антті Гакола.
Фінляндія (фото автора, 1993)



Храм в Кемпеле (Kempelen), 1688–1691.
Фінляндія (фото автора, 1993)



Храм в Сеглорі (Seglora), нині у скансені
м. Стокгольм, 1729–1730. Швеція
(фото автора, 1994)



Интер'єр храму в Гаупне (Gaupne), 1647. Норвегія (фото з приватної колекції)



Интер'єр храму в Сеглорі (Seglora), нині в скансені м. Стокгольм, 1729–1730. Швеція (фото автора, 1994)



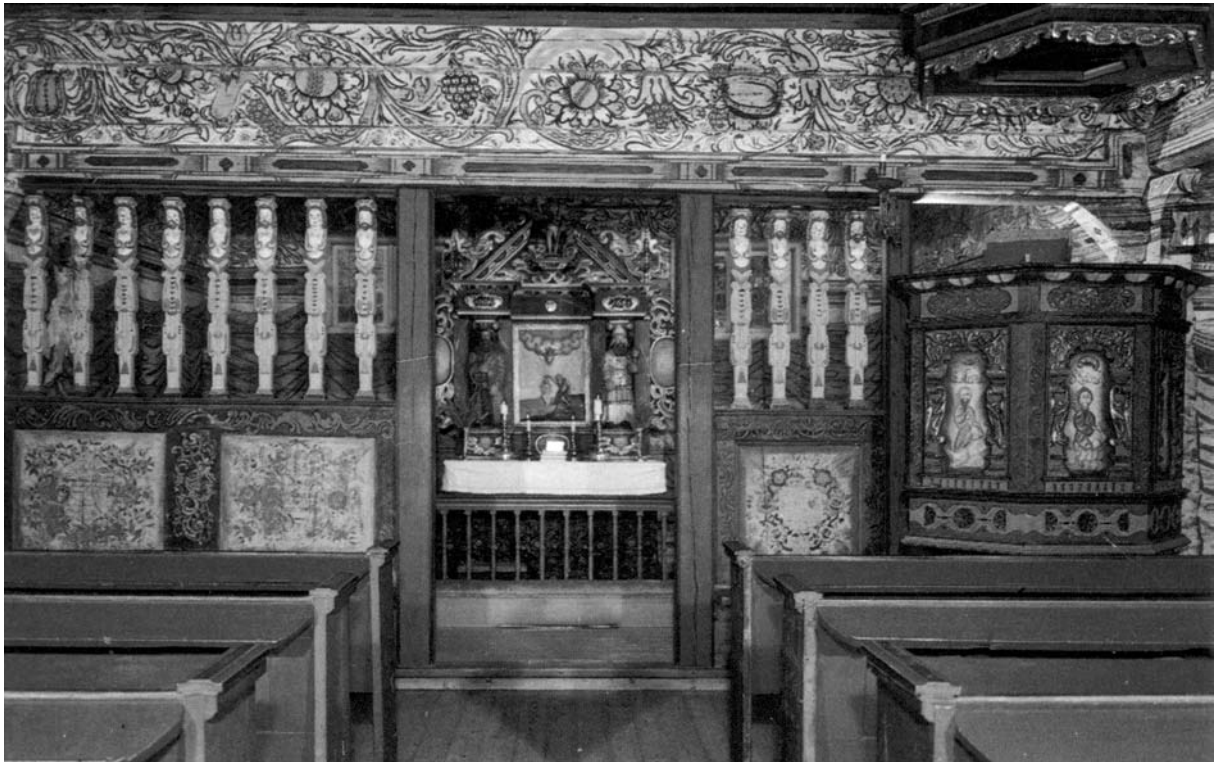
Склепіння бані храму в Петеевеси (Petäjävesi), 1763–1765,
будівничий Якко Клеметінпоіка Леппенен. Фінляндія (фото автора, 1993)



Інтер'єр храму в Кеуруу (Keuruu), 1756–1759. Фінляндія
(фото автора, 1993)



Наріжні балки й консолі нави і трансепта храму в Палтанемі (Paltaniemi), 1726, будівничий Йоган Кнубб. Фінляндія (фото автора, 1993)



Переддівтарна перегородка в інтер'єрі храму Вантоса (Vantås), 1665. Норвегія (фото з приватної колекції)



Інтер'єр храму в Квікне (Квікпе), 1654, оздоблення XVII–XVIII ст.
Норвегія (фото автора, 1990)



Дзвіниця з Галлестаду (Hallestad), нині в скансені м. Стокгольм,
1732–1733. Швеція (фото автора, 1994)

architektura kościelna w Małopolsce XV w. – Wrocław – Warszawa – Kraków, 1981. – S. 41–44; *Ruszczyc G.* Średniowieczne kościoły drewniane w Norwegii // *Quartalnik Historii Kultury Materialnej.* – 1981. – Nr 1. – S. 119–138.

⁵ *Siemieński L.* O architekturze chrześcijańskiej // *Wieczornice.* – 1881. – VII. – S. 177–185.

⁶ *Sokołowski M.* O budownictwie kościołów drewnianych z powodu książki Dietrichsona // *Sprawozdania Komisji do Badań Historii Sztuki.* – 1896. – V. – S. XCV–XCIX.

⁷ *Dietrichson L.* De norske Stavkirker. 1892.

⁸ Відомі лише дві середньовічні будівлі зрубної конструкції. Одна з них – святиня, збудована 1280 року в місцевості Флоан (Fløan), друга – рибачка каплиця, зведена 1459 року в місцевості Фоберг (Fåberg), нині вона перенесена до скансену в Ліллехаммер (Lillehammer).

⁹ Фундаментальна праця, присвячена середньовічним шведським храмам: *Lagelef E., Ullen M.* Medeltida trokyrkor. – Stockholm, 1983–1985. – Т. 1–2 (*Sveriges Kyrkor Konsthistoriskt Inventarium*).

¹⁰ Про скандинавські храми означеного періоду написано небагато літератури. Найважливішими публікаціями є інвентарі храмів: *Sveriges Kyrkor, Norges Kirker* і *Suomen Kirkot* (Finlands Kyrkor). Шведські й фінські монографії подають описи найдавніших і найцінніших пам'яток архітектури, норвезькі містять топографічні схеми й охоплюють усі храми, збудовані до середини XX ст. Однак, праць, присвячених питанням дерев'яної сакральної архітектури, було небагато. Відносно багату літературу мають фінські храми, зокрема: *Suomalainen puukirkko. Finnish wooden churches.* –

Red. Pettersson L. [Helsinki, 1992], там само див. літературу.

¹¹ *Matuszczak J.* Architektura drewnianych kościołów ewangelickich w powiecie kluczborskim // *Rocznik Muzeum Górnosląskiego w Bytomiu: Sztuka.* – 1968. – S. 11, 12.

¹² *Kopkowicz F.* Ciesielstwo polskie. – Warszawa, 1958. – S. 163.

¹³ Найґрунтовніше обговорення цієї групи костолів: *Pettersson L.* Templum Saloence. Pohjalaisen tukipilarikirkon arvoitus. An early Ostrobothnian block-pillar church and its background. – Helsinki, 1987 (*Suomen Muinaismuistoyhdistyksen Aikakauskirja*, 90); пор. також: *Suomalainen puukirkko...* – S. 38–67.

¹⁴ *Kyrkobyggnader 1760–1860. Sveriges Kyrkor.* – Del. 3. – S. 228, 229.

¹⁵ *Ibid.* – S. 223.

¹⁶ Храм було знищено 1880 року, поліхромне склепіння зберігається у фондах Університету Ольдскампінг в Осло.

¹⁷ Один із найдавніших збережених храмів *stav* збудована, напевно, у середині XII ст., лекторій і склепіння над ним були зведені, очевидно, в другій половині XIII ст.; після реформації лекторій розібрали, залишивши поліхромне склепіння.

¹⁸ *Suomalainen puukirkko...* – S. 53.

¹⁹ *Kozaczewska-Golasz H.* Zagadnienie przegród w polskich kościołach parafialnych // *Quartalnik Architektury i Urbanistyki.* – 1980. – XXV. – Z. 3, 4. – S. 191–200; *Krasowski W.* Dzieje budownictwa i architektury na ziemiach Polski. – Warszawa, 1990. – Т. 2. – S. 101, 102; *Thomas J.* Screen // *The Dictionary of Art.* – 1996. – Т. 28 (*Macmillan Grove*). – S. 293–296.

²⁰ *Cultural Heritage and Preservation. National Atlas Sweden.* – Stockholm, 1994. – S. 80.

SUMMARY

The article focuses on Protestant architecture in Norway, Sweden, and Finland (Lutheran since the 1st half of the 16th c.) shown against historical background and pointing to all regional differences

Scandinavian churches were of log-construction with elongated layouts or with a cross layout, growing in popularity from the 17th century. Single examples of octagonal churches or Y-shaped layouts, the latter typical of Norway, are known. Towers were built in some regions only. If raised, they were added at the front, or built over the central fragment in the cross layout.

The interiors were covered with ceilings, tunnel vaulting and domes set over the intersection of the arms of the cross. Architectural detail featured very modest ornamentation in

the form of incised lines, profiles, or indents. The churches owed their Baroque character first of all to paintings and the furnishings: altars, pulpits, pews, occasionally to a gallery (not too frequent), and a partition separating the chancel from the nave. Those partitions, continuing the mediaeval tradition, have been preserved in some dozen monuments.

Belfries are much more varied than the churches. They have been given various forms characteristic of particular regions. The most sumptuous are the Swedish ones of konstrukcja słupowa reaching in some cases the height of 40 m.

Today the monuments are protected not only by the conservation services, but first of all by the faithful who treat wooden churches with great respect and care.

ГЕРКУЛЕС І САРМАТСЬКИЙ МАРС (про ідейну концепцію фасаду палацу в Чижові Шляхетському біля Сандомира, 1727–1728 років)

Якуб Сімо

Загальновідомо, що архітектура резиденцій XVI–XVIII ст. відображала станові амбіції шляхти. Це стосувалося і Речі Посполитої, а отже, і давньої Польщі¹. Показником добробуту власника, як-то: станова належність, родинні зв'язки, політичні погляди, ідейна формація, віросповідання, – були двір середньої величини, палац або велика резиденція. В архітектурі будівлі – композиції, плануванні, особливо в скульптурному декорі, – прославляли власника або його родину як господарів помістя (*dominus loci*). У мікромасштабі місцевої спільноти (села, помістя або великих латифундій) – це наслідування відносин, властивих монархії, разом зі своєрідною сакралізацією власника або його родини в архітектурі, скульптурі та малярстві.

Соціальна стратифікація в давній Польщі, зовні наближена до більшості європейських країн із подібним устроєм і формами власності, щодо привілейованої верстви була зовсім іншою². Шляхта налічувала, залежно від підрахунків, від 10 до 20 відсотків загальної чисельності мешканців цієї людної, величезної за територією країни, що простяглася від кордону з Бранденбургом і до Києва. У межах цієї верстви існувала також еліта. Однак вона була радше похідною майнових стосунків, аніж герметично закритою становою групою – це відрізняло її від аристократії західноєвропейського типу³. Коливання між верствами були значними й залежали насамперед від можливостей родинного бюджету. Як доказ визнання належності до панівної еліти – висока, проте часто лише титульна посада, надана королем, наступний крок – отримання членства в сенаті. У XVIII ст. вже існував загальноприйнятий звичай, коли досягнення певного майнового стану принципово гарантувало посаду та місце у верхній палаті парламенту. Цього прагнули всі, проте

дорога на вершину була важкою і доступною не для багатьох.

Траплялося, що в історії однієї родини амбіції щодо сенаторства втілювалися, щоб у наступних поколіннях – переважно внаслідок зубожіння – стати нездійсненою мрією, а в певний історичний момент знову набували реальних обрисів. Зовнішнім проявом цього більше політично-майнового, ніж станового статусу була, як уже зазначалося, резиденційна архітектура. Відповідно до системи тогочасних понять, палац із його атрибутами (розкішність, багатство функціональної, ідейної основи і т. д.) був прерогативою сенаторського стану, а за шляхтою залишали звичайний двір⁴. Розкішний палац передусім мав увічнити власника, закарбувавши в пам'яті нащадків його сенаторство. Цей постулат був тим дієвішим, чим менш упевнено почувалася на вершині суспільної ієрархії родина власника – адже з більшим неспокоєм дивилася в майбутнє. І не лише з огляду на нестійкі основи заможності, причиною могла бути й відсутність нащадків.

Усе це яскраво відображено в будівельно-художніх роботах пізньобарокового палацу в Чижові Шляхетському біля Сандомира над Віслою⁵, в якому продемонстровано соціальний статус як власника, так і його родини (іл. 1). Особливо цікавий скульптурний декор, що містить елементи, в яких звеличено рід фундатора палацу⁶.

Цей фундатор – Ян Александр Чижовський (помер 1762 р.), брацлавський підчаший та каптуровий маршалок сандомирського воєводства, а з 1737 року – поланецький каштелян⁷. Остання з перелічених посад уможлиблювала доступ до омріяного місця в сенаті. Зауважимо, що завдяки Янові Александрові родині Чижовських, колись дуже відомій та заможній, після 200 років перерви повернули сенаторську посаду.

Будівництво палацу було розпочато одразу після 1723 року, коли, взявши шлюб із заможною Францішкою Страшевською, Ян Александр одержав велике придане дружини⁸. Отримана сума, напевно, захопила домагатися сенаторської посади. Докладаючи зусиль щодо свого підвищення, Чижовський мусив подбати і про відповідну репрезентацію чи й демонстрацію великопанського походження та пригадати яскраве минуле родини, кінець якої, за його передчуттям, мав невблаганно прийти разом із його смертю, адже Чижовський не мав нащадків. Ці обставини виразно відображено на змісті скульптурного декору палацу, спорудженого в 1723–1728 роках, що за джерелами тієї доби охарактеризований як «*palatium senatore dignum*»⁹.

Палац у Чижові зведений на прямокутній площі, із фронтального боку обрамлений квадратними павільйонами. Будівля, із фасаду двоповерхова, з боку саду має лише один поверх, унаслідок підвищення рівня ґрунту. Основний корпус накритий чотиристороннім дахом, а наріжні павільйони – шатровими дахами. У художньому та ідейному вияві найцікавіший передній фасад. Задній фасад, скромніший і до того ж реконструйований у другій половині XVIII ст., – менш привабливий для нас. Із переднього фасаду центральну вісь будинку акцентує ризаліт із мансардою, вкритою трикутним щипцем. На осі другого поверху міститься скульптурно багатий портал (іл. 2). Скульптурний декор також заповнює тимпан та увінчує щипець (іл. 3). Нині між фронтальними павільйонами вздовж фасаду розміщена тераса, яка спирається на аркади. Її добудували лише в першій половині XIX ст. На цьому місці спочатку були віялоподібні сходи, що вели від під'їзду на другий поверх¹⁰.

Таким чином, палац у Чижові нагадував знамениту споруду кінця XVII ст. – віллу в Пулавах, що належала відомому магнатові, письменникові й інтелектуалові, маршалкові Станіславу Геракліушу Любомирському, спроектована Тильманом ван Гамереном, видатним голландським архітектором, який

перебував на службі в польській владній еліті¹¹. Пулавський прототип був важливий не лише для планування архітектурних форм та розміщення будівлі палацу в Чижові, але й для його розмірів. Палац із фронтального боку – точна копія пулавської композиції, лише втілена за канонами пізнього бароко¹². Тобто тут містилися ті самі віялоподібні сходи, що вели на другий поверх по осі трьох центральних прогонів, схожий тимпан, вкритий скульптурним орнаментом, і декоративний щипець. Оздоблений гермами мотив портала був, безсумнівно, основою для художнього вирішення палацу в Чижові.

Чудовий скульптурний декор будівлі зберігся і донині. Хоча його архітектор нам невідомий, однак скульптурне оформлення дозволяє переконливо пов'язати таку роботу з творчістю Томаса Гуттера (1696–1745)¹³. (Різьбяр, який походив із Баварії, з околиць Мюнхена; приїхавши до Польщі 1718 року, спочатку працював в ордені єзуїтів у Кракові, а згодом – у Сандомирі, де 1727 року вийшов з ордену. Пізніше він заснував майстерню, яка дуже успішно діяла на значній території Малопольщі та нинішньої України, від Сандомира аж по Львів¹⁴). Скульптор виконував, головним чином, вітарі та церковний декор, а скульптура палацу – єдиний збережений світський об'єкт творчості баварця. До Чижова Гуттера запросив, напевно, сам Чижовський, благодійник сандомирського колегіуму та костюль єзуїтів, на розбудову якого він виділяв значні суми¹⁵. Гуттер, вихований не лише на рідних йому взірцях баварської різьби, але й на празькій та віденській кам'яній різьбі монументального масштабу і характеру, якнайкраще виправдав очікування фундатора. Програма скульптурного твору – виразна, художньо зріла і впливає на глядача з усією притаманною переконливістю фасадній бароковій різьбі. Цю композицію становлять портал і тимпани з фронтального боку і з боку саду, а над двома щипцями – паноплії¹⁶ з фігурами античних богів. У фронтальному тимпані розміщені фігури закутих бранців – турка

й козака, представників народів, з якими в XVII ст. боролися польські війська (іл. 4, 5). У саду, неподалік палацу, збереглася окрема фігура Геркулеса (іл. 6). Вона, напевно, початково перебувала в гроті, що міститься під майданчиком сходів, позаяк добре вписується в розміри теперішньої центральної аркади тераси. Зрештою, подібним чином оформлена центральна частина палацу в Пулавах, щоправда, вона призначена для статуї Мінерви¹⁷. Можна відтворити й нижню частину фігури зі щипця фасаду, розміщену серед багатих паноплій: на залізному шпильці спочатку була голова в античному шишаку; скульптура має добре виліплені руки, в одній з яких тримає полковницьку булаву. У цьому образі впізнаваний бог Марс.

Спершу декор чижовського палацу був згрупований уздовж вертикальної осі по центру фасаду. Скульптурні акценти розставлені досить ритмічно, лише широка площа вікон, вільна від скульптури, дещо порушує цей ритм. Уся композиція декору, виразно відтіненого білим тлом стін, вписувалася у схему видовженого трикутника: в основі – розпашні сходи з гротом на нижньому поверсі, далі – дещо вужчий портал, а вгорі завершувалася декором щипця з Марсом і панопліями.

Віялоподібна форма сходів, що ніби запрошують гостя всередину, вказує на найважливіший акцент фасаду – портал на другому поверсі. Він є радше витвором скульптури, ніж архітектури. Якщо весь фасад трактувати як картину, то портал є її найбільш «згущеним» місцем – композиційним вузлом та ідейним ключем. Усе найважливіше зосереджено над замкнутим упівкола дверним отвором, оточеним аркадою. Головна частина portalу – величне, пишне завершення із двома гермами атлантів обабіч. Хвилясте балкове перекриття, вкрите багатими профільованими елементами, має незвично вигадливий малюнок. Потрактоване цілком неокласично, це перекриття посередині розпластане, переходить у різновид широкого згорнутого картуша з мотивом «обличчя жінки». Вище – також великий картуш в обрамленні рифлених волют і листя аканта.

Саме тут первинно було розміщено герб Топур родини Чижовських, за нашою гіпотезою, мальований на блясі¹⁸. На вершині з'явилася декоративна семикінечна відкрита корона – знак шляхетства. Багатство композиції доповнене блискуче виліпленими левими, що задніми лапами спираються на перекриття, а передніми дістають до вирізблених прапорів, устроєних за картуш.

Наскільки в архітектурі палацу та генеральній композиції скульптурного декору намагалися наслідувати пулавський взірець, настільки в ідейному змісті важко помітити зв'язок із резиденцією Любомирського. Адже ідейна основа вілли в Пулавах мала виразний інтелектуальний характер: головний мотив її переднього фасаду розподілений між статуєю Мінерви, яка є «сонцем, що роз'яснює людські розуми», і скульптурою в тимпані, що зображує Сатурна, який охоплює небесну сферу і, за неоплатонськими поглядами, є богом інтелектуальної еліти, символом найвищої сили думки. Загалом композиція палацу присвячена Аполоніві-Сонцю – його музика зворушує небеса, а світло роз'яснює людський інтелект – і водночас музам. Література, музика і науки гарантують людям безсмертя – ніби проголошує пулавська композиція¹⁹.

У Чижові втілено іншу ідейну програму, яка мала героїчний характер та була пов'язана з воєнними чеснотами. Тут прославлявся не «золотий» вік, яким у Пулавах опікувався Сатурн, а «залізний», разом із його героями. Виразний образ «залізного» віку – розміщена в гроті під сходами фігура Геркулеса. Вона основа ідейної програми майже в буквальному розумінні – як основа будівлі. За переконаннями епохи, висловленими, зокрема, у праці «Comentaria symbolica» Антоніо Річчарді (1593)²⁰, Геркулес зі своїми атрибутами символізував велику кількість ознак опікуваних ним можновладців, аристократів, гуманістів. Композиція в Чижові – це «оголений Геркулес із лев'ячою шкурою, що звисає з голови, і з палицею (що торкається землі) в правиці, символізує володаря, який відзначається чеснотами»²¹. Персоніфікація в нашому

випадку, звичайно, стосується не можливо-владця, а магната, власника резиденції. З усіх значень образу Геркулеса найпоширенішим було поняття «Virtus Heroica», ідеальним уособленням якого він був і завдяки якому міг прирівнюватися до богів. Символом цієї чесноти є вбрання героя – виразно демонстрована на фігурі лев'яча шкура²². Хоча «Virtus Heroica», за античною традицією, увічнює мешканців палацу, воно передусім патрує військовій доблесті. Відповідно до цього розкритий образ Геркулеса (з гроту), який «підпирає» будівлю, водночас притримує палицю і відпочиває після проведеного бою. Програмову ідею продовжує портал, оздоблений фігурами атлантів (іл. 7, 8), а вище – левів, що утримують картуш із гербом. До речі, слід визнати, що втрата бляхи з гербом є суттєвою прогалиною в тягlostі змісту скульптурного декору фасаду. Таке помпезне зображення родового знака поєднане з його виразною героїзацією: леви є носіями таких рис, як мужність, героїство, хоробрість. Атлантів же від початку новочасного теоретичного письменства вважали «Statue de Pregoni», тобто статуями бранців, що переймали функцію колони²³. Це пояснив 1536 року Капоралі, коментатор тогочасного видання Вітрувія, вказавши на появу архетипу атланта. Отже, під час триумфу лакедемонського царя Павзанія після перемоги над персами під Платеями, бранці мали нести на плечах спеціально збудовану дерев'яну споруду²⁴. Хоча з плином часу цей мотив настільки розповсюдився, що його зміст був дещо знецінений, у замкнутій героїчній чижовській композиції він прочитується в архетипному значенні. Одне слово, портал – це звеличення дому Чижовських, чия слава (герб у вигляді левів із короною) спирається на воєнні досягнення і подвиги (атланти). Герб Топур – це черговий виразний мілітарний символ, знак зброї, якою, за давніми уявленнями, християнський лицар «Miles Christianus» мав послуговуватися в боротьбі з ворогами віри та Батьківщини. Можливо, доповненням такої інтерпретації ідейної програми мав слугувати живий

представник роду – він або стояв у дверях, або був у палаці.

Відрізняється від принципів традиційної іконографії концепція декору чижовського тимпана. Інтерпретований символічно, як наслідування елемента портика античного храму, його традиційно приберігали для високих мотивів – божеств, алегорій чеснот, гербових легенд. Натомість у Чижові з'явився такий далекий від принципів декору, такий приземлений і негідний елемент, як пара бранців. Зазвичай фігурам бранців відводили нижній поверх, або, як у варшавському палаці родини Красінських, спроектованому згаданим Тилманом ван Гамереном, їх зображували біля ніг богів чи алегоричних образів. Натомість в аналізованому випадку композицію підпорядковано вимогам нетипової програми. Зображені фігури бранців мають небагато спільного із сучасністю, вони радше належать до часів давніх воєн, в яких брали участь його пращури. Закуті бранці дивляться вгору на джерело могутності роду, яким є Марс, що височіє серед паноплій – цю композицію потрібно сприймати як єдине ціле. Тоді зрозуміла покірність, якої скульптор надав поневоленим: такого суперника не можна перемогти. Відтак ще один мілітарний символ – бог війни, винесений на щипець палацу, представлений як черговий, уже після Геркулеса, – охоронець дому Чижовських і водночас захисник Речі Посполитої, адже біля ніг Марса сидять закуті вороги Вітчизни – турок і козак. Це – «Mars Sarmaticus», який є покровителем польської шляхти²⁵.

Тож ідейна програма фасаду розподілена між Геркулесом, образом чеснот, які стали основою піднесення родини Чижовських, і Марсом, в ім'я якого її найвидатніші представники служили Вітчизні. Тому палац як будівля, завдяки чудовому скульптурному декору, набув символічного значення «Domus Czyzoviensis» і навіть «Templum Czyzoviensis», зважаючи на сакралізуючу функцію трикутного щипця, який вкриває споруду. Знаком, своєрідною абрєвіатурою родової символіки є герб Топур, розкішно зображений у порталі. Зброя в гербі – ознака воєнної слави роду, яка ґрунтується на доблесті й наслідуванні

подвигів Геркулеса (Геракла). Її вершина – воєнні подвиги Чижовських, зображення яких увінчують будівлю палацу.

Вважаємо, що цю ідейну програму варто читати так: її відносити не безпосередньо до самого Александра Чижовського, який хоча й служив у польському війську, проте не залишив воєнних досягнень, а до напівлегендарного минулого цієї родини, особливо до «залізного» XVII ст., пам'ять про яке намагався воскресити засновник резиденції. Усвідомлення власної величі та прагнення слави після смерті, які формувалися вже в добу Ренесансу на ґрунті апофеозу особистості й родової слави, були надзвичайно розвинені в епоху бароко. Слава та пам'ять мали перемогти смерть за допомогою пам'ятника (*monumentum*), про який, вочевидь, ідеться і в Чижові. Бездітний Ян Александр, усвідомлюючи неминучість зникнення роду, хотів залишити пам'ятку його слави, обезсмертити його. «Нащадок таких пращурів гідний сенаторської посади», – проголошує ідейна програма чижовського декору. Хто знає, чи ця програма не була закладена попередньою наявністю на цьому місці оборонного замку родини Чижовських, зруйнованого ще в XVII ст., і чи не вписувалася вона в «Genius Loci», своєрідно втіливши героїчні мотиви²⁶.

Фасадний декор палацу Яна Александра Чижовського наділений виразною функцією прославлення лицарства пращурів. Власник резиденції, який старів без дітей, залишав свій рід без майбутнього, хоча після «пісних» двохсот років він знову привів його на владні вершини. Із чимбільшою силою він намагався показати героїчне минуле, історію під знаками Геркулеса і Марса. У цей незвичний спосіб палац у Чижові, що з'явився напередодні епохи рококо, котра утверджувала насолоду життя, парадоксально уподібнюється до надгробного мавзолею, такого чужого духові XVIII ст.

¹ У новітній літературі на тему зв'язку архітектури з прагненнями польських магнатів одну з найважливіших позицій займає праця: *Milobędzki A. Rezydencja wiejska czy miejska? – Paradoksy kultury polskiego*

baroku // Barok. Historia – Literatura – Sztuka. – 1994. – 1. – S. 49–70.

² *Zajączkowski A. Szlachta polska. Kultura i struktura. – Warszawa, 1993.*

³ *Zajączkowski A. Elity urodzenia. Szkic. – Warszawa, 1993.*

⁴ *Czapliński W., Długosz J. Życie codzienne magnaterii polskiej w XVIII wieku. – Warszawa, 1976.*

⁵ На тему історії архітектури палацу в Чижові див.: *Wiśniewski J. Dekanat Opatowski. – Radom, 1907. – S. 144; Olszewski A. Życie i twórczość architekta Józefa Karśnickiego // Biuletyn Historii Sztuki. – 1957. – Nr 4 (XIX). – S. 304; Katalog Zabytków Sztuki w Polsce / red. J. Łoziński i B. Wolff. – Warszawa, 1959. – T. III: Województwo Kieleckie. – Z. 7: Powiat Opatowski. – S. 7–9; Daszewska M. Architektura pałacu w Czyżowie Szlacheckim (XVIII w.) // Kwartalnik Architektury i Urbanistyki. – 1978. – XXIII. – S. 99–135; Sito J. Thomas Hutter (1696–1745) rzeźbiarz późnego baroku. – Warszawa; Przemysł, 2001. – S. 64–72.*

⁶ *Sito J. o. c. – S. 64–72.*

⁷ *Daszewska M. o. c. – S. 125.*

⁸ *Ibidem. – S. 125.*

⁹ *Sito J. o. c. – S. 64, 65, 70, 71.*

¹⁰ *Ibidem. – S. 66.*

¹¹ *Daszewska M. o. c. – S. 99–135. Про віллу в Пулавах див.: Mossakowski S. Pałac Stanisława Herakliusza Lubomirskiego w Puławach // Biuletyn Historii Sztuki. – 1966. – Nr 1 (XVIII); Mossakowski S. Tilman van Gameren. Leben und Werk. – München, 1994.*

¹² *Daszewska M. o. c. – S. 99–135; Sito J. Ibidem. – S. 66, 67.*

¹³ *Sito J. o. c. – S. 68–70.*

¹⁴ Про життя і творчість Т. Гуттера див.: *Sito J. o. c. (у цьому виданні подано літературу на дану тему).*

¹⁵ *Daszewska M. o. c. – S. 100; Załęski S. Jezuci w Polsce. – Kraków, 1904. – T. IV. – Cz. II: Kolegia i domy zakonne założone w pierwszej dobie rządów Zygmunta III, 1588–1608. – S. 901.*

¹⁶ Паноплії – орнамент у вигляді обладунка давньогрецького воїна.

¹⁷ *Sito J. o. c. – S. 66; Mossakowski S. Pałac... – S. 11.*

¹⁸ Встановлено під час останньої консервації об'єкта.

¹⁹ *Mossakowski S. Pałac... – S. 7–12.*

²⁰ *Ricciardi A. Commentaria symbolica. – Venezia, 1593 (цит. за вид.: Banach J. Studium z ikonografii nowożytnej. – Warszawa, 1984. – S. 77).*

²¹ *Ibidem. – S. 524.*

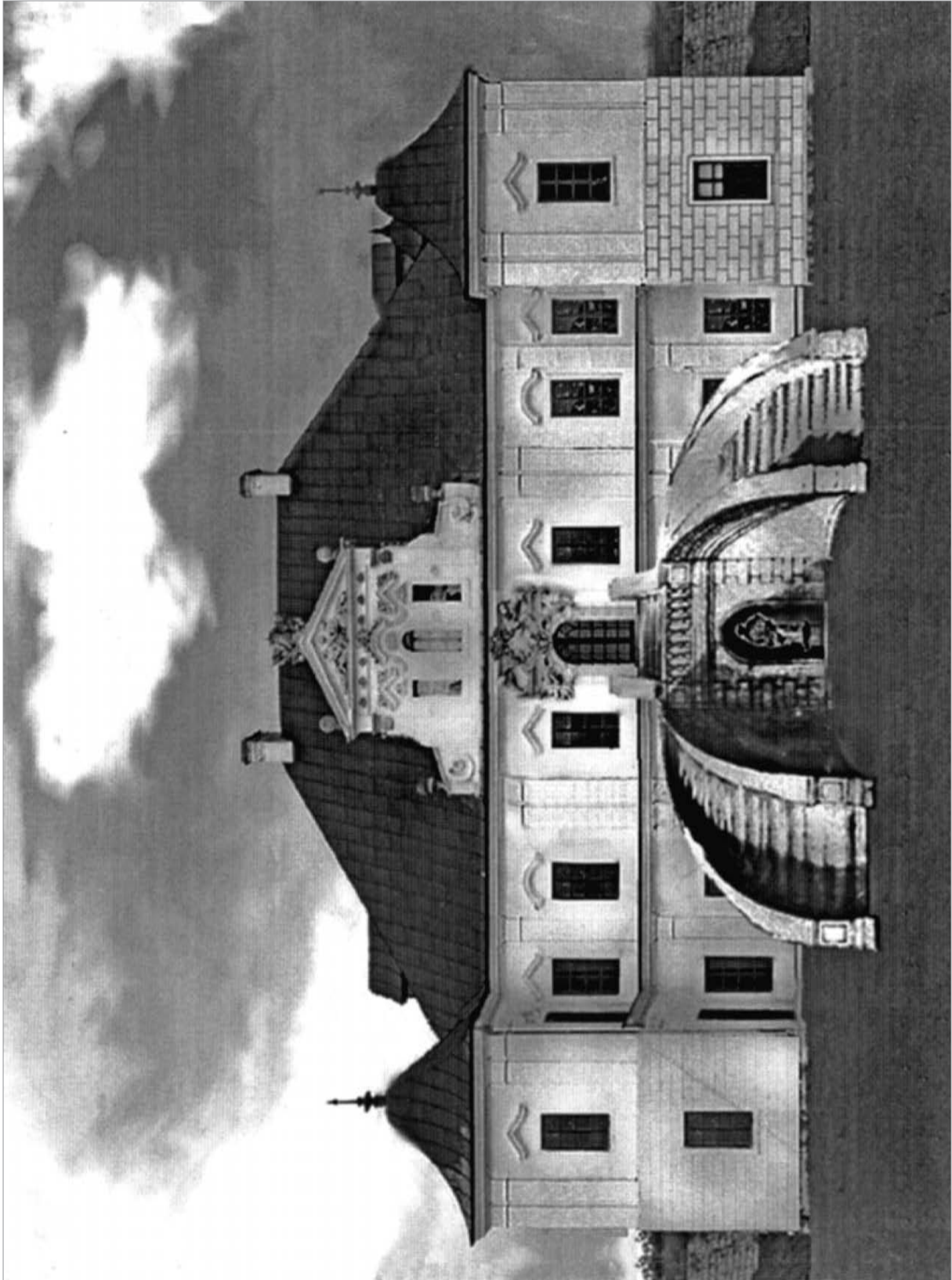
²² *Ripa C. La piu che novissima iconologia. – Padova, 1630. – S. 179.*

²³ *Braun E. Atlant // Reallexicon zur Deutschen Kunstgeschichte / hrgs. v. O. Schmidt. – Stuttgart, 1937. – Bd. I. – S. 1179, 1180.*

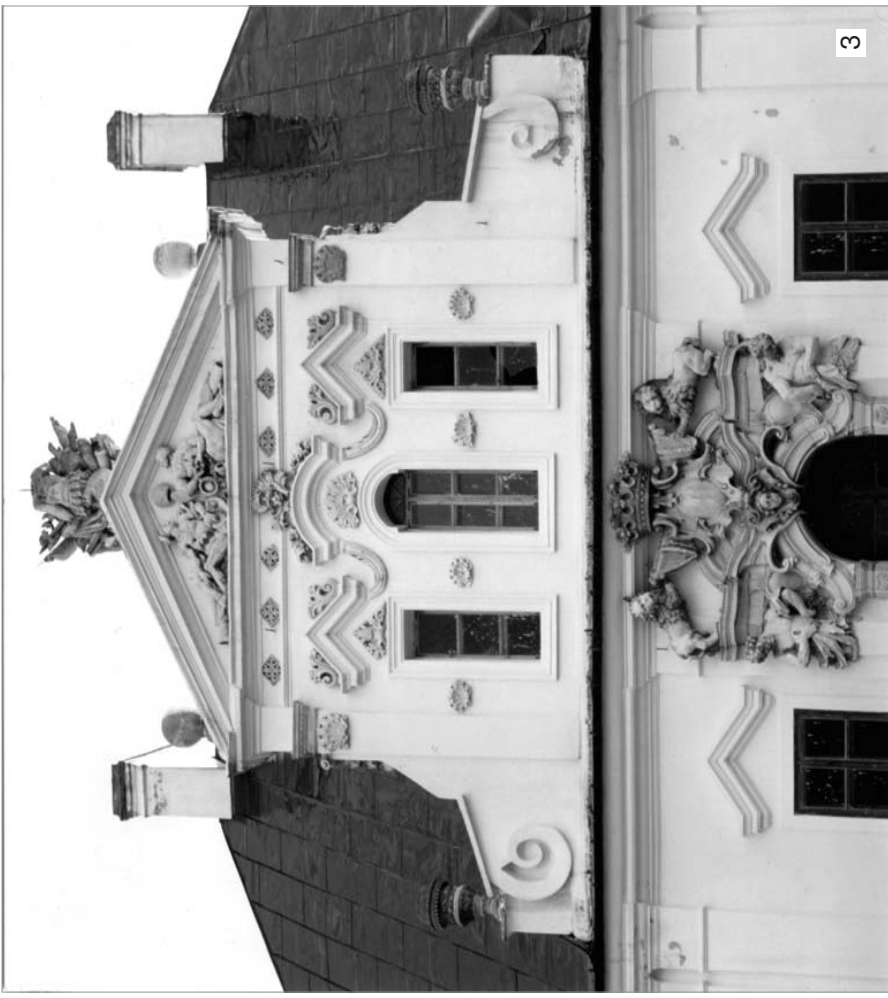
²⁴ *Vitruvius. I dieci libri dell'architettura / ed. G. Caporali. – Perugia, 1536 (цит. за вид.: Braun E. o. c. – S. 1180).*

²⁵ *Chrościcki J. Wojna i Pokój. O przedstawieniach emblematycznych za panowania Wazów w Polsce // Słowo i obraz / red. A. Morawińska. – Warszawa, 1982. – S. 140, 141.*

²⁶ *Sito J. o. c. – S. 71, 72.*



Іл. 1. Палац Яна Александра Чижовського в Чижові Шляхетському.
Вигляд із реконструйованими сходами (опрацювання Я. Сіто)



Іл. 2. Палац Яна Александра Чижовського в Чижові Шляхетському.
Портал (фото В. Вольного)

Іл. 3. Палац Яна Александра Чижовського в Чижові Шляхетському.
Передній щипець (фото П. Ямського)

Іл. 4. Палац Яна Александра Чижовського в Чижові Шляхетському.
Скульптура козака в тимпані (фото Я. Сіто)

Іл. 5. Палац Яна Александра Чижовського в Чижові Шляхетському.
Скульптура турка в тимпані (фото Я. Сіто)





Іл. 6. Скульптура Геркулеса. Сад біля палацу в Чижові Шляхетському.
(фото Я. Сіто)

Іл. 7. Скульптура правого атланта на порталі палацу Яна Александра Чижовського
в Чижові Шляхетському (фото П. Ямського)

SUMMARY

According to the system of 16th–18th century concepts, a palace together with its splendour, richness of the functional and ideological programmes, was affiliated with the senator status. Appropriately sumptuous, it was to immortalize its owner's position, it was to commemorate his senator's dignity among the generations to come.

This postulate proved to be exceptionally urgent for those owner's families who feeling less strongly established in social hierarchy, were all the more apprehensive about the future. The above is ideally demonstrated

in the Czyżów Szlaechcki palace near Sandomierz raised for Jan Aleksander Czyżowski, Braclaw Cup-Bearer and Połaniec Castellan in ca. 1723–1728.

The sculpture decoration on the palace façade by Tomasz Hutter, including the figure of Hercules in the tip, as well as the entrance portal, tympanum, and panoply in the gable, clearly glorified the chivalry of Czyżowski's forefathers. The founder emphasized the heroic past of his family, which was supposed to have passed under the auspices of Hercules and Mars.

В УМОВАХ РОСІЙСЬКОЇ ОКУПАЦІЇ. ПОЛЬСЬКИЙ ТЕАТР НА ВОЛИНІ, ПОДІЛЛІ ТА КИЇВЩИНІ В ХІХ І НА ПОЧАТКУ ХХ СТ.

Ярослав Коморовський

Театр уплутаний в історію...¹ Важко було б в історії польського театру знайти час і місце, однаково специфічні, як східні землі Речі Посполитої під російською окупацією, тобто після 1793 року. Тож варто приділити їм певну увагу, зосередившись не на мистецьких питаннях, а на стосунках підросійських польських театрів із владою, на нав'язуваних ззовні змінних умовах діяльності та реакції на таку ситуацію. Висвітлені тут події та документи стосуються головним чином Волині, Поділля та Київщини, тобто південно-східних «загарбаних земель» (як їх повсюди називали поляки), або, за офіційною російською термінологією, – південно-західних губерній^{2*}. Однак становище польського театру – залежного від загальної політичної ситуації та регульованого розпорядженнями, що йшли зі столиці, – на всій території Речі Посполитої, інкорпорованої до Російської імперії, було подібним.

Більшість професійних театральних труп на цих теренах розпочала свою діяльність уже після поділів, тобто формально в межах російської держави (хоч поляки ніколи поділів не визнавали). Спочатку стосунки з владою загалом були коректними. Російські чиновники різних щаблів дозволяли відкривати постійні театри й виступати численним мандрівним трупам. Звичайно, репертуар підлягав цензурі на загальнообов'язкових засадах, а в повідомленнях подекуди фігурує поліціант або «вусатий сержант», який наглядав за виставою – але до конфліктів не доходило. Деякі російські губернатори явно сприяли польським трупам, а ті їм так

само явно відповідали взаємністю. У листопаді 1809 року в Житомирі директор Антоній Жмійовський святковою виставою драми Рене де Піксеркура «Іспанські маври» вшанував іменини волинського губернатора Михайла Комбурля. Не шкодуючи коштів, спорядили нові декорації, що на той час було рідкісним явищем. У першій дії мавританські діти розмахували білими прапорцями із вписаним (по-польськи) прізвиськом губернатора. «Кожна сцена отримувала рясні оплески, і публіка пішла задоволена»³, – писав захоплений кореспондент «Литовського кур'єра», що виходив у Вільні.

Складність і неоднозначність ситуації добре ілюструють дві нетипові події. Близько 1825 року в Кременці на кілька років були заборонені виступи мандрівних театральних труп – але це сталося під тиском польського керівництва славетного Волинського ліцею, яке було переконане, що «не надто сувора моральність актрис справляє шкідливий вплив на поведінку [...] молоді»⁴. Раніше дирекція школи, згідно з порадами її співзасновника Тадеуша Чацького, задовольнялася цензуруванням репертуару постановок і обмеженням участі своїх учнів у них⁵. У 1828 році в Кам'янці-Подільському єпископ Францишек-Боргіаш Мацкевич не згодився скасувати заборону вистав під час Великого Посту (що могло допомогти театрові, який вкрай потребував грошей), а кафедральний проповідник Францишек Замбжицький раптом розкритикував трупу з амвона й наклав прокляття на неї. Актори написали скаргу російському міністрові освіти Олександрові Семеновичу

* Волинь, Поділля, Київщина є, як відомо, споконвічними українськими (руськими) етнічними землями. Польський етнокультурний, переважно міський, елемент на зазначеній території постав унаслідок тривалого перебування її під владою Польської держави (ред.).

Шишкову, і хоча не надіслали її, бо дійшло до перемир'я, сам такий намір багато значить⁶. Зрештою, конфлікт не вичерпався, бо невдовзі кам'янецькі ксьондзи призвели до відмови у виданні трупі паспортів на літній об'їзд по околиці. Директор Северин Малиновський звернувся до губернатора...

Водночас варто підкреслити, що вже у перших десятиліттях ХІХ ст. на окупованих землях усвідомлювали національну, патріотичну роль театру. Тут перше місце посідало Вільно, де у 1812 році, після входу військ Наполеона, актори мали змогу грати не для, а проти загарбника. Через чотири роки гастрольні виступи Войцеха Богуславського, «батька польського театру», проходили там в атмосфері національного свята. Подібне було, коли В. Богуславський у 1819 році приїхав до Кременця. Під час тостів (також за здоров'я царя...) оркестр зіграв улюблені арії з його «Краків'ян та гуралів». Антоній Анджейовський згадував: «Сльози втіхи облили шановне обличчя посивілого на рідній сцені старця, усі встали й двісті голосів повторило: Хай живе! Хай живе!»⁷

Тут, як і всюди, пам'ятали, що власний театр, який постійно зазнавав фінансових труднощів, слід підтримувати. У Кам'янці 1820 року мешканці Поділля зібрали значну суму «на побудову й допомогу національному театрові»⁸. У 1824 році директор мандрівної трупи Геронім Камінський, котрий мав значні борги, на ярмарку в Умані показував трагедії з історії Польщі: «Людгарду» Людвика Кропінського і «Барбару Радзівілівну» Алоїзія Фелінського. На афіші, звертаючись до публіки, аби вона була щедрою, директор написав: «Із пошани до найкращих творів рідною мовою, врешті, з пошани до нашого народу, я не шкодував видатків, щоб твори великих мужів були виставлені пристойно»⁹.

Роль театру, значення польського слова, що йшло зі сцени, розуміло багато поважних дідичів, які, певно, не через бажання розважитися всебічно опікувалися мандрівними трупами, що виступали в їхніх володіннях. У Рівному 1823 року князь Фридерик Любомирський безплатно надав акторам Юзефа Мілевського будинок театру, помешкання, позичив власний оркестр, гар-

дероб, реквізити і навіть видавав платню. Через рік подібно вчинив в Острозі князь Кароль Яблоновський. Трупою Антонія Фелінського у 1852 році в Ямполі опікувався граф Олізар. Улітку 1860 року, виступаючи в Дубні, трупа житомирського театру, завдяки Ядвізі та Юзефу Любомирським, мала у своєму розпорядженні не лише залу й помешкання, а й коней та екіпажі. Княжна – а за її прикладом інші громадяни – відвідала майже всі вистави, щедро платячи за ложу.

Період добрих стосунків із російською владою закінчився разом із вибухом Листопадового повстання 1830 року. У Кам'янці-Подільському цей злам набув особливо виразних форм – у театрі дійшло до патріотичної маніфестації. 6 (18) грудня 1830 року, в день іменин царя Миколи І, на завершення якоїсь малозначущої п'єси мали бути показані т. зв. «транспаранти» – підсвітлені картини, на яких зображені сцени з історії Польщі, а після них – «цифра», тобто монограма царя Миколи разом із картиною його перемоги над турками. Учасник повстання Александр Голинський згадував:

«Ложі й партер були заповнені глядачами. Надзвичайно гучні оплески лунали в залі під час появи перших транспарантів, але коли почала з'являтися цифра Миколи, зі свистом, гуком і криком майже уся публіка вийшла з театру, де залишилися тільки генерали, різних чинів московські військові й чиновники зі своїми дружинами, які так остовпіли через раптовий вихід публіки, що жоден із них не смів підняти руки для похвальних оплесків цифрі свого найяснішого пана»¹⁰. У результаті «здійнялася велика паніка в поліції, збиралися провести гучне слідство», але, на щастя, справа «пішла в забуття»¹¹.

Після поразки повстання, серед різноманітних антипольських заходів, театрам на окупованих землях наказали додавати до спектаклів одноактні п'єси, що виконувалися російською мовою. Це мав бути заміник неіснуючого там російського театру. Цей наказ у різних місцевостях впроваджували не з однаковою інтенсивністю – багато залежало від місцевої влади. Однак поступово наказ виконувався дедалі жорсткіше.

Нечисленні збережені подільські й волинські афіші (з цього моменту щораз частіше двомовні) не дозволяють точно визначити обсяг і динаміку цього явища. Проте найважливішим є безпрецедентний факт в історії нашого театру – польські актори були змушені грати чужою мовою. Зрештою, російські твори, «дочіплювані» на початку чи наприкінці вистави, зазвичай виконувалися при майже порожній залі. Неросійська публіка їх узгоджено бойкотувала, приходячи пізніше або виходячи раніше, а росіянам не подобалися виступи, в яких їхню мову найчастіше немилосердно калічили.

У Кам'янці-Подільському трупа Яна Мілевського грала з травня 1832 року до січня 1833 року винятково польською, репрезентуючи видатний репертуар, зокрема сцену з четвертої частини «Дзядів» Адама Міцкевича¹². Однак невдовзі мали з'явитися російські одноактні п'єси, оскільки губернатор Федір Луб'яновський, усе ще доброзичливий до поляків, виплачував на такі п'єси «невелику допомогу», зменшуючи витрати театру. Проте сам він їх не відвідував. Отже, тоді можна було побачити пристава, який, коли його запитали, куди мчить, відповідав: «Біжу повідомити пану губернатору, що він уже може їхати до театру. Закінчується російська п'єса»¹³. Губернаторський палац розташовувався майже навпроти театру, тому неважко було прийти вчасно. Тож не дивно, що в листопаді 1833 року, коли Ф. Луб'яновський, відкликаний начальством, виїздив із Кам'янця, в театрі проспівали на його честь кантату. Її текст було надруковано і роздано публіці на пам'ять. Однак це вже був останній прояс такої взаємної доброзичливості.

Деякі польські директори намагалися обходити накази, виставляючи замість російських п'єс українські, які, на відміну від перших, мали значний успіх. Це було можливе, бо росіяни офіційно не визнавали національну окремішність українців, називаючи їх «малоросами», а українську мову – «малоросійською». Український репертуар також з'являвся незалежно від цих подій. Найбільшу популярність мала «Наталка Полтавка» Івана Котляревського (зрештою, швидко перекладена польською мовою). 1834 року її показа-

ла у Бердичеві трупа Антонія Жмійовського, у сезоні 1836/1837 років – невідома трупа у Немирові, а 1840 року – театр у Кам'янці-Подільському. В Немирові «Наталкою Полтавкою» був захоплений дванадцятирічний хлопець, майбутній польський романіст Теодор-Томаш Єж, який через багато років згадував: «Я мріяв, снів про неї, і був момент, коли нічого не хотів так палко, як у ролі Петруся виступити на сцені»¹⁴. Житомирська трупа Павліни Зелінської під час виступів в Умані 1853 року грала російсько-українську п'єсу О. Шаховського «Козак-стихотворець». Театр у Житомирі 1858 року навіть спеціально ангажував акторів, які вільно володіли українською мовою¹⁵.

Явно русифікаційний наказ мав цілковито протилежні наслідки: він зміцнив усвідомлення значення національної сцени і збудив нехоть до російського театру. У цьому переконався Пйотр Рекановський, польський актор, який на початку 30-х років XIX ст. заснував у Києві трупу, що грала переважно російські, а також українські та польські п'єси. Коли 1839 року цей колектив прибув до Житомира і виступав поперемінно з місцевим театром, то натрапив на цілковиту незацікавленість польської публіки. Подібне було у 1843 році, тим більше, що цього разу П. Рекановський показував тільки російські п'єси. Щоб заповнити зал, дирекція місцевої гімназії дозволяла і навіть рекомендувала учням, здебільшого полякам, ходити до театру, хоча вистави – переважно невибагливі водевілі – були для них цілком невідповідні. Невдовзі, на масницю 1844 року, житомирські гімназисти вирішили організувати власний театр. Вони хотіли виставити польською мовою «Абелліна, великого венеційського розбійника» Цшокке, але директор не дав згоди. Тому учні зіграли у шкільному залі український фарс «Маруся»¹⁶.

Навіть у Києві, де польський театр існував поряд із російським, а глядачі були різних національностей, з 1831 року поляки почали бойкотувати чужомовні спектаклі. Щоб залагодити антагонізми, генерал-губернатор Василь Левашов запросив із Парижа «нейтральну» французьку трупу. Він умовив російську й польську аристократію органі-

зувати спільні, виконувані французькою мовою аматорські вистави. Ймовірно, ці дії дещо виправили ситуацію, хоча більшість поляків осуджувала будь-які неофіційні контакти з росіянами. Польсько-російський франкомовний «*théâtre de société*» також існував у 1848–1849 роках у Житомирі під патронатом дружини волинського губернатора, княжни Васильчикової¹⁷. Цю особливу посередницьку роль французька мова виконувала в той час повсюди на загарбаних землях.

Значення польського слова, сказаного публічно зі сцени, звичайно, розуміла і протилежна сторона. За таких умов найвищою похвалою для театру та його ролі був донос владі. Улітку 1839 року до Немирова приїхала трупа Доната Грунвальда. Спочатку її справи йшли кепсько, але потім допоміг місцевий землевласник граф Болеслав Потоцький. Він сплатив борги трупи, дозволив виступати у власному будинку, надав свій оркестр і слуг. Театр почав процвітати, до чого уважно придивлявся директор немирівської гімназії Іван Кулжинський. Цього завзятого русифікатора саме тоді прислали замість поляка Яна Міладовського, якого усунули після викриття «змови» учнів, що читали заборонені вірші. Коли надії на банкрутство і швидкий від'їзд трупи виявилися марними, 29 грудня 1839 року І. Кулжинський надіслав до київського шкільного округу тривожного листа. На його початку – найвища похвала патріотичній функції польського театру:

«Ваша Високостойність! Шановний Пане! Здобуті від Польщі губернії доти не з'єднуються з Росією, доки не викориняться в них окрема польська національність. Найактивнішим, чи не основним, носієм національності є театр. По Волині й Поділлі подорожують численні трупи мандрівних акторів і своїми виставами всюди поширюють дух польської національності».

Подальша частина листа – це донос на трупу Грунвальда:

«Одна з таких труп [...] зупинилася в серпні у місті Немирові. [...] кунтуші, вуса, конфедератки, запальна шляхта, польські фарси – усе це було показане на сцені у вкрай безглуздий спосіб; але тутешня

публіка захоплена! “Наше, кажуть, рідне!” Учні гімназії нині, слава Богу, роз'їхалися по домах на свята, а після свят я їм рішуче не дозволю бувати в театрі; однак, зважаючи на особисті прохання самих батьків, це мені буде дуже важко зробити».

Донощик, який побоюється батьків, перекладає відповідальність на вище начальство: «Доповідаючи про це Вашій Високостойності, найпокірніше прошу, для мого полегшення, порозумітися з ким належить, щоб у місті Немирові театр був негайно закритий, оскільки тут немає жодної поліції, крім сотника й десятника, а також прошу видати суворий наказ, аби я під жодним приводом не дозволяв учням ходити до театру. Цим наказом я захищатимуся від нападів мамок і татків»¹⁸.

Реакція влади виправдала очікування І. Кулжинського. Куратор передав листа генерал-губернатору Дмитрію Бібікову, після чого зав'язалося жваве листування у справі «шкідливого впливу, який справляють на погляди мешканців мандрівні актори». І виявилося, що театр діє легально, має цензурований репертуар, Б. Потоцький, відповідно до закону, дозволив йому виступати у власному маєтку, а місцева поліція не висловлює застережень. Попри це, без будь-яких формальних підстав, у лютому 1840 року «акторській трупі, що перебуває у місті Немирові», заборонили давати вистави. Крім того, як впливає з афіш, Грунвальд у січні поїхав, а його місце зайняв інший колектив під керуванням Юзефа Лютомського. Тому заборона торкнулася не того, з кого почали справу, але, як видно, такі дрібниці російських чиновників не цікавили.

Немирівська справа (у той час ще виняткова), спричинена доносом надзавзятого директора гімназії, віщувала близьке загострення курсу щодо непокірного польського театру. Архівні матеріали, які документують це загострення, були знайдені в Мінську¹⁹, але, вочевидь, це стосується усіх загарбаних земель. У листопаді 1842 році Олександр Бенкендорф, начальник Третього відділу особистої канцелярії Його імператорської величності (таємної поліції), звернувся до міністра внутрішніх справ Льва Перовського із пропозицією вжити заходів для зменшення

зловживань, яких припускаються провінційні театри внаслідок досі надмірно ліберальних і нескоординованих дій цензури. 9 (21) листопада 1842 року міністр розіслав до всіх губернських центрів циркуляр у цій справі, далі переданий поліцмейстерам і земським судам окремих міст. Директори театрів були змушені передусім укласти списки п'єс актуального репертуару для нового розгляду цензурою в Петербурзі.

У 1843 році директор театру в Кам'янці-Подільському, згідно з розпорядженням, подав список із 145 драматичних творів, серед яких цензори заборонили грати 20. Серед заборонених були: «Макбет» В. Шекспіра, «Весілля Фігаро» П.-О. Бомарше, «Клятва Фієско в Генуї» та «Смерть Валленштайна» Й.-Ф. Шиллера, «Ернані» В. Гюго й опера «Марино Фальєро» Г. Доницетті, а також твори Яна-Непомуцена Камінського: «Гелена, або Гайдамаки на Україні», «Забобон, або Краків'яни та гуралі» та «Весілля в Ойцові»²⁰. Однак росіянам, попри усі намагання, не вдалося створити щільної, послідовної системи цензури. Наприклад, «Весілля в Ойцові» через два роки показали у Житомирі, й воно ще багато разів з'являлося на афішах у різних місцевостях, як і «Краків'яни та гуралі». Шекспірівського «Макбета» польські театри грали 1845 року в Гродні, 1855 – у Вільні, а 1858 – в Житомирі, хоча в самій Росії, у Петербурзі та Москві, цю п'єсу тоді не можна було грати²¹.

Чергові дії, скеровані проти польських акторів, походили з найвищого указу: 4 (16) вересня 1845 року цар Микола I видав декрет, згідно з яким дозволи на заснування театрів у західних губерніях залежали від здобуття їхніми директорами посвідчень про благонадійність. Уповноважені видавати ці посвідчення генерал-губернатори таким чином отримували зручне знаряддя контролю польських труп (інших, окрім як у Києві, на цій території не було). Також дедалі сильніше наголошувалося на введенні та утриманні в репертуарі російськомовних п'єс. Попри всі ускладнення постійні театри продовжували свою діяльність, а кількість мандрівних труп у 1840–50-х роках значно зростає. Модель театру як бастиону свідомої польськості, центру патріотичного виховання і скарбниці

національної мови найбільш послідовно намагався запровадити письменник Юзеф-Ігнацій Крашевський. У 1857–1859 роках він був мистецьким керівником житомирського театру, який під своє управління взяла волинська шляхта. Так само, передусім до шляхти, Ю.-І. Крашевський звернувся за опікою й підтримкою, які забезпечили б театрові фінансову незалежність:

«Мені здається, що цей театр, у якому грають п'єси переважно польською мовою, повинен нас цікавити і що ми усі зобов'язані активно прийти йому на допомогу. [...] Правда, часи важкі, але обов'язки великі. [...] Коли йдеться про мову, про виховання, ефективними засобами якого є [...] театр і мистецтво, то не розумію, як ми можемо тут зректися своєї участі. [...] Зрікаючись її, ми зречемося й власної мови, яка лише через жертви з нашого боку може втриматися на сцені. [...]

Не треба говорити, що нас цей театр не стосується, що ми у ньому не буваємо, сидючи в селі [...] Узятий шляхтою, підтриманий із її допомогою, він стане тим, чим бути повинен і чим прагнемо його бачити – корисною, освітньою сценою, яка навчає нас мови [...], місцем, у якому ми зможемо почути прекрасні твори наших поетів і письменників. Волинь зможе пишатися тим, що осягнула цінність мови, значення театру і з наснагою підняла польську сцену»²².

Ставши співзасновником Театру волинської шляхти у Житомирі, Ю.-І. Крашевський особливу увагу приділив репертуарові, домагаючись виставлення якнайбільше польських, мистецьки цінних драм. Він писав до драматурга Юзефа Коженювського: «Я обстоюю наші [п'єси] й не пускаю чужі, наскільки є змога». Хоча численні труднощі – недотримання шляхтою фінансових зобов'язань, байдужість великої частини громадськості й безкомпромісність Ю.-І. Крашевського, що викликала конфлікти, – не дозволили вповні реалізувати цю амбітну програму, протягом двох сезонів у столиці Волині існував непересічний театр, свідомий свого призначення у боротьбі за збереження польськості²³.

Загострена на початку 60-х років XIX ст. передреволюційна атмосфера погіршила становище польських акторів, які наража-

лися на щораз гострішу реакцію окупаційної влади. Коли під час масниці 1861 року на ярмарку в Дубні актор із Житомира Ян Стисінський виконав популярну пісню «Наші квіти», то піднесене реагування публіки витлумачили як патріотичну маніфестацію. У рапорті волинського губернатора до київського генерал-губернатора читаємо: «Захоплення було викликане не лише музикою, [...] підтексту надав пісні виконавець, який мав чудову міміку, і це спричинило голосні «браво» і вигуки, особливо при згадках про Краків та Польщу». Можна було б привітати актора із такою чудовою рецензією, коли б не факт, що в результаті начальника житомирської поліції отримав розпорядження «організувати суворий таємний нагляд за Стисінським та інформувати про його заняття, зустрічі й контакти»²⁴.

Вибух і поразка Січневого повстання 1863 року вирішили долю театру на Поділлі, Волині, Київщині – і не тільки на цих землях. У 1864 році, у руслі російських репресій, будь-які польські вистави, як професійні, так і аматорські, були повністю заборонені на усіх загарбаних землях. Отже, «західні губернії» стали єдиним тереном колишньої Речі Посполитої, де польський театр понад сорок років не мав права на існування. Частина акторів ліквідованих труп виїхала до Конгресового королівства та Галичини, багато полишило цю професію, а деякі вирішили грати російською чи українською мовою.

Замість польських театрів були створені російські, які, з політичних міркувань і всупереч усталеній практиці, отримували урядові субвенції. Роками вони світили пустками, що підтверджують також російські джерела. У Житомирі, як повідомляє репортер видання «Русская сцена», «і стогін, і сміх, і танці акторів здебільшого лунали в пустелі»²⁵. У Кам'янці-Подільському до театру ходили переважно чиновники та військові, а зважаючи на постійний брак публіки, актори грали мало й погано; низькооплачувані трупи швидко розпадалися. Після пожежі театру 1875 року російський директор утік із коштами на побудову тимчасової сцени. Проте, коли близько 1880 року влада несподівано дозволила кілька висту-

пів польського балету з Варшави, то вони відбувалися в атмосфері національного свята: «Мазур у кунтушах і конфедератках чи краков'як викликали захоплення, шквал оплесків і навіть – сльози в очах»²⁶.

Відповіддю на репресивну заборону стало явище, яке пізніше в історії польського театру ще двічі постане, під час Другої світової війни та у воєнному стані після 1981 року, – конспіраційний театр, відомий від 1864 року на значному обширі загарбаних земель. Найінтенсивніше він розвивався у Вільні, де його називали «летючим». Організовані у приватних оселях аматорські спектаклі збирали усі соціальні кола: грали як одноактні комедії, так і фрагменти «Дзядів» Міцкевича²⁷. У 1866 році в Красносілці, на Південному Бузі (нині Вінницька обл.), у палаці Генрика Липковського зіграли комедію Александра Фредра «Перша-ліпша»²⁸. Г. Липковський, повстанець 1830 року, був особою всіма шанованою, його тричі обирали маршалком подільської шляхти. У Рівному, на Волині, діяли дві трупи, що склалися з учнів гімназії; вони виступали у домі пані Дунін та у сімейства Братковських. Учасник цих конспіраційних вечорів підкреслював, що «крім бажання [...] розважитися театром, існувало цсвідомлення національної потреби у таких видовищах»²⁹.

У Житомирі близько 1900 року польська молодь грала й рецитувала на імпрезах, що влаштувалися під виглядом родинних свят. Доходи переповнювали касу таємної Унівської корпорації самоосвіти. У Білій Церкві близько 1903 року гімназисти, які належали до цієї організації, влаштували літературні вечори, зокрема у помешканні сім'ї Карпінських³⁰. Домашній театр для найближчого кола знайомих існував на початку ХХ ст. у Івашкевичів у Кальнику. В липні 1902 року тут виставлено першу дитячу п'єсу восьмилітнього Ярослава Івашкевича, майбутнього видатного польського письменника³¹. Необхідно підкреслити, що навіть вистава у виконанні дітей з нагоди іменин батька, якщо її виконували польською, могла, в разі доносу, загрожувати серйозними наслідками.

Кардинальні зміни ситуації принесли лише драматичні події 1905 року і пов'язане

з ними зменшення русифікаційного тиску. Повернення польського театру відбулося найраніше у Вільні й Києві, причому спостерігалася послідовність подій. Передусім влада дозволила співакам виступати польською мовою з російськими партнерами. Потім, улітку, дали згоду на гастрольні виступи польських труп із сусідніх регіонів: до Вільна приїхали актори з Варшави, а до Києва – трупа львівського театру. Ці перші дозволи ще сприймалися як виняткові. Однак невдовзі відродження польського театрального життя на усій території загарбаних земель уможливив маніфест Миколи II, проголошений 17 (30) листопада 1905 року. Документ гарантував «непорушні основи громадянських свобод з огляду на очевидну непорушність свободи совісті, слова, зібрань і товариств». Хоча більшість надій, пов'язаних із маніфестом, швидко згасла, скасування заборони польських вистав чи, радше, польської культурної діяльності виявилось результативним.

Коли наприкінці 1905 року відкрилися кордони Росії, раніше щільно закриті для польського театру, численні трупи з Конгресового королівства та Галичини рушили на загарбані землі з почуттям своєї національної місії. Маючи переважно польський репертуар, вони доїжджали як до головних міст, так і до віддалених сіл. Їхні виступи нерідко були першим, але скрізь найголовнішим доказом поразки русифікаційної політики, тому їх приймали з величезним ентузіазмом. Виступаючи у Кам'янці-Подільському, трупа Юзефіни й Болеслава Болеславських одержала, крім інших подарунків, також пам'ятний вірш, написаний місцевою поетесою Яніною Гурською:

Kiedy z za morza wraca ptaszyna
To końca zimy niechybny znak:
Może artystów polskich drużyna
Wiosnę zwiastuje jako ten ptak? [...]
Przyjmcie artyści dziś dziękczynienie
Ze szczerych, ciepłych, serdecznych słów:
Po latach wielu na naszej scenie
Pierwsi – po polsku graliście znów!³²

Треба визнати, що після першого запалу виникали проблеми з відвідуванням театру.

Коли наприкінці квітня 1908 року до Кам'янця приїхав видатний варшавський актор Казимеж Камінський, щоправда, у невідгідну пору великодніх свят, глядачів було мало, а «росіяни сміялися й глузували з поляків, що ті не підтримують власного театру». Однак зазвичай мандрівні трупи мали достатньо публіки, щоб подорож компенсувалася не лише в патріотичному сенсі, але й фінансовому. Їхню жваву діяльність перервала 1914 року Перша світова війна.

Поряд із гастрольними виступами оживало також місцеве театральне життя. Постійні професійні сцени виникли у Вільні та Києві, але найбільшого поширення набули різноманітні аматорські спектаклі. Грали скрізь – від губернських центрів до малих промислових поселень, розважаючись, але й розуміючи глибинне значення такої розваги. Водночас надалі бойкотували російський театр, за винятком опери. У спогадах Ернеста-Єжи Покшивницького, пересічного польського шляхтича з Поділля, знаходимо характерні ремарки на цю тему. Згадуючи гімназійні роки у Кам'янці (близько 1910 року), Покшивницький занотував: «Приїхала [...] якась оперна трупа. Насправді поляки в основному не ходили на російські вистави, але для опери мати зробила виняток. Узяли ложу [...] Давали “Демона” Рубінштейна». Потім, коли 1912 року він розпочав навчання у Київському університеті, то дотримувався цих домашніх принципів: «Я часто бував в опері. [...] Натомість до російського драматичного театру не ходив із патріотичних мотивів»³³.

Ознакою певної зміни позицій були спорадичні аматорські вистави спільно з росіянами, коли в один вечір грали твори і польською, і російською. Однак вони все ще натрапляли на осуд, навіть на шпальтах офіційної польської преси. У травні 1907 року в газеті «Dziennik Kijowski» обурений кореспондент із Луцька писав: «Останнім часом входять у моду [...] змішані видовища, де польські прізвища, нерідко історичні, стоять в одному ряду з ненависною навіть власному суспільству російською бюрократією. [...] Скромні початки доводять до великих результатів, і нам тут, на Кресах, тим більше не можна

про це забувати. Спочатку спільні виступи на концертній естраді, потім візити, близьке спілкування вдома, симпатії, зрештою – мішані шлюби... Із російською бюрократією ми маємо спільно працювати на багатьох ділянках суспільної діяльності, але [...] ми повинні тримати її подалі від наших домашніх вогнищ»³⁴.

Професійний театр стикався з цією бюрократією найчастіше у сфері цензури, і надалі дуже обтяжливої, попри певну лібералізацію. Наприклад, можна було грати «Варшав'янку» Станіслава Виспянського, але під назвою «Пісня», із вилученням половини тексту й інформацією на афіші, що дія відбувається не під час Листопадового повстання (як в оригіналі), а «у 1809 році в Галичині під час війни з Австрією». Коли 1912 року в Польському театрі у Києві директор Францишек Рихловський показав цю драму в дещо посиленій версії, це викликало підозру присутнього в залі помічника поліцеймейстера. На щастя, один доктор, приятель театру, пояснив чиновникові, що «бюст на сцені відтворює не Наполеона, а Миколу I, від якого поляки очікують визволення і просять узяти владу над ними». Так само викликав застереження і врешті заборону поліції «Польський Віфлеєм» Л. Риделя, проте цю виставу встигло подивитися багато глядачів. Серед них були і найбідніші; «робітники і дрібні купці, діти і старці, які багато років не були у театрі, потроху забували рідну мову, їх вабила до театру перспектива побачити польського улана [...], почути “Мазурку” Домбровського». Іншим разом Ф. Рихловський, котрий постійно порушував урядові заборони, мусив поспішно тікати вночі з Кам'янця-Подільського після виконання там без дозволу цензури «Дзядів» А. Міцкевича³⁵.

Війна, а потім революція і жовтневий переворот у Росії спричинили швидко дезактуалізацію питання стосунків театру з окупаційною владою, натомість наростала зовсім інша проблема – витримати вкрай несприятливі умови, наприклад, у Києві, який переходив із рук у руки багато разів. Однак це вже інша історія. А стосовно описаних подій, треба ще раз підкреслити, що польський театр на давніх східних землях Речі

Посполитої, навіть опонентами визнаний «чи не найголовнішим носієм національності», більше, ніж деінде, був пов'язаний і залежний від переломних дат: 1830–1831, 1863–1864, 1905, 1914, урешті 1917–1918 роки становлять основні віхи його минулого. Отже, театр у стосунках із загарбником був, посутно, театром у стосунках із історією.

¹ Першу версію статті опубліковано у збірнику: «Pośród spraw publicznych i teatralnych. Marcie Fik przyjaciele, koledzy, uczniowie. – Warszawa, 1998.

² Див.: *Komorowski J.* Polskie życie teatralne na Podolu i Wołyniu do 1863 r. – Wrocław, 1985; *Komorowski J.* Z dziejów teatru na Kijowszczyźnie // *Pamiętnik Teatralny.* – 1984. – Z. 3–4.

³ *Kurier Litewski.* – 1809. – Nr 95.

⁴ *Kozieradzki A.* Wspomnienie z lat szkolnych 1820–1831. – Wrocław, 1962. – S. 176.

⁵ Див.: *Komorowski J.* Polskie życie teatralne... – S. 131, 135; *Piotrowski W.* Życie umysłowe Krzemieńca w latach 1805–1832. – Piotrków Trybunalski, 2005. – S. 72.

⁶ Див.: *Mężyński A.* Seweryna Malinowskiego odpowiedź biskupowi czyli spór o principia teatralne w Kamieńcu Podolskim w roku 1828 // *Pamiętnik Biblioteki Kórnickiej.* – 1973. – S. 11.

⁷ *Andrzejowski A.* Ramoty Starego Detiuka o Wołyniu. – Wilno, 1861. – T. III. – S. 218.

⁸ *Kurier Litewski.* – 1820. – Nr 153.

⁹ *Kurier Warszawski.* – 1824. – Nr 193.

¹⁰ *Gołyński A.* Pamiętnik podolskiego powstania 1830–1831 roku. – Warszawa, 1979. – S. 31.

¹¹ *Wrotnowski F.* Powstanie na Wołyniu, Podolu i Ukrainie w roku 1831. – Lipsk, 1875. – S. 79, 80.

¹² Див.: *Jędrychowski Z.* Pastor i Nieznajomy czyli «Dziady» w Kamieńcu Podolskim (1832) // *Notatnik Teatralny.* – 1998. – Nr 16–17.

¹³ *Rolle M.* Piotr Jaksa-Bykowski w życiu i w listach // *Gazeta Lwowska.* – 1918. – Nr 125.

¹⁴ *Jeż T. T.* Od kolebki przez życie. Wspomnienia. – Kraków, 1936. – T. I. – S. 111.

¹⁵ Див.: *Пилипчук Р.* Українсько-польські театральні зв'язки (від давнини до початку ХХ ст.) // *Warszawskie Zeszyty Ukrainoznawcze.* – Warszawa, 1998. – Т. 6–7. – S. 85.

¹⁶ *Sowiński L.* Wspomnienia szkolne. – Warszawa, 1885. – S. 205, 206, 210, 242–244, 253, 254.

¹⁷ *Olechnowicz-Stecki H.* Wspomnienia mojej młodości. – Lwów, 1895. – S. 129, 130.

¹⁸ *Левуцкій О.* Из жизни учебных заведений Юго-Западного края в 1840-х годах // *Киев. старина.* – 1906. – Т. ХСІІІ. – С. 80–82.

¹⁹ Див.: *Jędrychowski Z.* Witebsk 1845–1849 // *Notatnik Teatralny.* – 1991. – Nr 2; *Jędrychowski Z.* Mohylew 1842–1847 // *Notatnik Teatralny.* – 1992. – Nr 3; *Jędrychowski Z.* Antreprzyza Jana Chełmickowskiego w Mińsku Litewskim // *Notatnik Teatralny.* – 1996. – Nr 11, 12.

²⁰ *Spisy utworów dramatycznych zawierające decyzje cenzury 1842–1844 // Archiwum Główne Akt Dawnych w*

Warszawie. – Warszawski Komitet Cenzury. – Sygn. 107.

²¹ Російська прапрем'єра «Макбета» відбулася у Петербурзі лише 21.XI.1861 р. Див.: *Komorowski J.* Piramida zbrodni. «Макбет» w kulturze polskiej 1790–1989. – Warszawa, 2002.

²² *Kraszewski J. I.* Listy do redakcji // *Gazeta Warszawska*. – 1857. – Nr 68.

²³ Див.: *Bar A.* Teatr szlachty wołyńskiej. – Łuck, 1939; *Komorowski J.* Polskie życie teatralne... – S. 96–108.

²⁴ *Szamajewa K.* Muzycy polscy w Żytomierzu // *Muzyka*. – 1978. – Z. 1. – S. 62, 63.

²⁵ Русская сцена. – 1865. – № 6–7.

²⁶ *Rolle K.* [Wspomnienia z lat 1870–1932]. – T. XIV: Teatr. – S. 3, 4 (машинопис із приватної колекції у Варшаві).

²⁷ Див.: *Kuligowska A.* Powrót teatru polskiego (5–7 lipca 1905) // *Pamiętnik Teatralny*. – 1986. – Z. 2, 3.

²⁸ *Estreicher K.* Teatra w Polsce. – Kraków, 1879. – T. III. – S. 50.

²⁹ *Szczepkowski M.* Wspomnienia // *Rocznik Wołyński*. – Równe, 1937. – T. V–VI. – S. 157.

³⁰ *Wojciechowska-Żywultowa J.* Biała Cerkiew.

Książka pamiątkowa białocerkiewian. – Warszawa, 1939. – S. 34, 48.

³¹ *Iwaszkiewicz J.* Podróże do Polski. – Warszawa, 1977. – S. 30; *Iwaszkiewicz J.* Stanisława Wysocka i jej kijowski teatr «Studia». Wspomnienie. – Warszawa, 1963. – S. 38.

³² *Dziennik Kijowski*. – 1906. – Nr 5. Див.: *Komorowski J.* Teatr polski w Kamieńcu Podolskim // *Pamiętnik Teatralny*. – 1979. – Z. 3, 4.

³³ *Pokrzywnicki E. J.* Żywot i sprawy urodzonego Ernesta Jerzego Grzymały Pokrzywnickiego i jego rodziny // *Zakład Narodowy im. Ossolińskich we Wrocławiu*. – Sygn. 15415 II.

³⁴ H. Łuck, gub. Wołyńska d. 21 maja // *Dziennik Kijowski*. – 1907. – Nr 117. Вистава у Луцьку відбулася 13(26).V.1907 р. Невдовзі, у серпні того ж року, «*Dziennik Kijowski*» відзначив ще дві польсько-російські аматорські вистави: у бессарабських Сороках (№ 149) та в Яришеві (№ 167).

³⁵ *Rychłowski F.* Kartki z pamiętnika // *Wieniec jubileuszowy Franciszka Rychłowskiego*. – Wilno, 1928. – S. 108–114.

SUMMARY

Polish theatre active on the territories that at the end of the 18th century were incorporated into Russia in the result of the partitions, was forced to compulsory dependence on alien authorities, remaining entangled in the current political situation. The initially correct relations with the Russian officials drastically deteriorated with the outbreak and suppression of the 1830–1831 Insurgence. The Russians tightened control of permanent theatres and strolling players, intensifying repressive actions. Polish actors, in turn, supported by Polish society, often shared the conviction of the national and patriotic mission of the theatre, aware of the impact of Polish words spoken on stage amidst the growing Russification of the country.

After the defeat of the 1863–1864 Insurgence any Polish shows were strictly banned by the Russian authorities. By the same

token the Taken Lands officially called “western provinces” turned into the only area from the pre-partition Poland’s territory in which for over 40 years Polish theatre had no right to exist. The situation changed only in 1905 with Tsar Nikolai II granting civil rights. Guest performances of Polish theatres from beyond the border posts inspired the revival of the local theatre, which ended only with the outbreak of World War I and the Bolshevik revolution in Russia.

Polish theatre within the Russian partition was more than elsewhere related to and dependant on historical facts and turning points. The following dates: 1830–1831, 1863–1864, 1905, 1914, and finally 1917–1918 constitute basic, though extra-theatrical caesurae in its history. Therefore, theatre in the face of the invader was, in fact, theatre in the face of history.

«ЛІВІЯ КВІНТІЛЛА» – ОПЕРА ЗИГМУНТА НОСКОВСЬКОГО

Гжегож Зезюля

15 лютого 1898 року в Театрі Скарбска Львова відбулася прем'єра опери на дві дії з прологом «Лівія Квінтілла» Зигмунта Носковського (1846–1909)¹. Партитура першої опери митця й водночас її оцінка критикою дають можливість простежити й порівняти естетичні уподобання автора, не раз публічно заявлені ним, з його композиторською практикою. Хоч важко заперечити, що цей твір – якщо розглядати його в європейському контексті – справляє враження цілковито анахронічної партитури, однак детальніший аналіз його проблематики є важливим завданням, оскільки стосується зіткнення тогочасних естетичних та ідейних світоглядів.

Гене́за, сценічне життя і лібрето опери

Зі Станіславом-Марекком Жентковським (1843–1897) – літератором і журналістом, автором драми «Лівія Квінтілла», що була першоджерелом лібрето, – композитора єднала багаторічна дружба. Але на звернення до його одноактової п'єси вплинули не лише дружньо-сентиментальні чинники. Ця непримітна драма, надрукована ще 1867 року на шпальтах часопису «Плющ», невдовзі побачила сцену. На прем'єрі 5 травня 1867 року в головній ролі виступила найвидатніша тогочасна польська актриса Гелена Моджеєвська (1840–1909).

Але вже через кілька місяців, 17 лютого 1869 року, у варшавському складі виконавців не «сяяла» улюблена зірка. Проте вдалося так добре розрекламувати виставу, що сценічному успіхові твору не зміг зашкодити навіть критичний тон окремих рецензій.

Спочатку на прохання З. Носковського сам С. Жентковський узявся переробити свою драму на лібрето. Проте незабаром на заваді їхньої співпраці стала тяжка хвороба літератора, і композитор звернувся по допомогу до Людоміла Германа (1851–1920), письменника, який мав великий досвід лібретиста².

Роботу над «Лівією Квінтіллою», розпочату ще на початку 90-х років XIX ст., З. Носковський завершив лише у 1895 чи, можливо, на початку 1896 року. Вже тоді тривали переговори з дирекцією Львівського театру, адже композитор ретельно обмірковував склад виконавців. Проте на прем'єру довелося чекати ще два роки.

Збережене листування з лібретистом документує не лише перебіг роботи над партитурою – завдяки йому можна познайомитися з деталями переговорів і суперечок запального З. Носковського з директором Львівської опери Людвіком Геллером (1865–1926) та постійних сутичок з реальними та уявними супротивниками, на кшталт Александра Райхмана (1855–1915), видавця й головного редактора впливового варшавського часопису «Театральне і мистецьке музичне відлуння».

У колах польської інтелігенції загальне зацікавлення новою оперою значно випередило дату львівської прем'єри (яку кілька разів відкладали через «заслаблення» Тереси Аркльової, що співала головну партію). Цю подію оцінювали високо: у Львові з'явилися не лише репортери з регіональних видань, а й спеціальні кореспонденти найважливіших варшавських і краківських газет. Проте сучасному читачеві рецензій важко позбутися враження, що оцінки постановки були надто поверховими. Напевно, красномовним є репортаж Фелікса Старчевського, який, хоч і не намагався досади з'ясувати всіх деталей, усе ж не обминув увагою жодного з кільканадцяти привітальних вінків і двадцяти телеграм, надісланих З. Носковському чільними представниками тогочасного польського музичного парнасу (зокрема варшавськими композиторами Міхалом Герцом, Адамом Мінхгаймером, Пйотром Машинським, Людвіком Гросманом і навіть відомим критиком Олександром Полінським)³. Виважена оцінка прем'єрного виконання, запропонована Ф. Старчевським, загалом не розбі-

гається з думкою менш доброзичливих репортерів. Проте в композитора викликала гіркоту та манера, якою обійшлася з оперою група критиків, погляди якої залежали від впливового Станіслава Невядомського (1859–1936), що виступав з кількох публіцистичних трибун⁴.

Після прем'єри виставу повторили ще чотири рази, а 11 травня 1898 року львівська трупа показала оперу під час гастролей у Кракові. Сам композитор, вражений необґрунтованим, на його думку, «зняттям» опери у Львові після п'яти вистав, вирішив підкорювати Європу, починаючи з обох столиць Австро-Угорщини. У листі до Л. Германа він запевняв, що з цією метою вже налагодив необхідні контакти з іноземними імпресарію. На заваді стала нібито лише необхідність перекласти лібрето й забрати зі Львова увесь нотний матеріал. Незабаром З. Носковський повідомляв сенсаційні новини щодо буцімто серйозних перспектив на віденську прем'єру (це мав підтвердити надісланий одним з імпресарію попередній контракт). Водночас З. Носковський тиснув на Л. Германа (*nota bene*, гарного перекладача), щоб той якнайшвидше переклав лібрето німецькою мовою. Він запевняв, що прем'єрою «Лівії Квінтілли» зацікавилися в Будапешті. Однак, так чи інакше, усі плани, пов'язані з закордоном, не вийшли за межі проєктів. Однією з причин цього могла стати пасивність Л. Германа, який, зрештою, чудово знав віденські стосунки і не мав ілюзій. Попри це, композитор повторив вимогу перекласти лібрето вже в середині липня 1898 року.

Незважаючи на удаваний ентузіазм тодішнього режисера Варшавської опери, Юзефа Ходаковського, який приїхав на львівську прем'єру «Лівії Квінтілли», варшавська публіка ознайомилася з твором З. Носковського лише через чотири роки – 19 квітня 1902 року. У пресі можна знайти підтвердження часткової обґрунтованості скарг композитора на неприхильність до його опери та на перешкоди, що їй ставили у варшавських колах⁵. Проте відомо, що перша вистава «Лівії Квінтілли» у Варшаві збіглася з варшавською прем'єрою «Манру»

Ігнація-Яна Падеревського (цей твір, спочатку виконаний у Дрездені, мав польську прем'єру у Львові 8 червня 1901 року). Таке неочікуване суперництво віртуоза фортепіано з оперою, потужно розрекламованою в світі, вразливий З. Носковський сприйняв чи не як змову: «[...] Одна група підлабузників Падеревського, з панами [Александром] Райхманом і [Генриком] Опенським⁶ на чолі спробувала знищити мою оперу. Перед виставою ще пустили негативні чутки [...]. Але тим більшим був триумф! На першій виставі нас викликали 25 разів! [...] Після другої вистави здавалося, що опера провалиться. Спектакль ішов за найгірших умов, а саме, в понеділок, коли настали єврейські свята, а в нас це щось значить. Аристократія уся була зайнята на благодійному концерті у філармонії, у росіян – Великодній тиждень. Проте наступна вистава вже була значно кращою, після чого на четвертій і п'ятій зала була переповнена, а запал публіки зростав. На п'ятій виставі нас викликали 15 разів!»⁷.

Попри ці запевнення, варшавські післяпрем'єрні вистави, як і у Львові, не збирали аншлагов. Однак були й переваги варшавської інсценізації, яку забезпечила не тільки добра режисура Владислава Флор'янського (котрий і цього разу – як і у Львові – виконував партію Ликона), а й значно ліпший акторський склад. Головну роль довірили Соломії Крушельницькій; замість невдалого Єрьоміна, співав Адам Дідур⁸. Однак у рецензіях позитивні оцінки окремих вокальних образів і акторської гри супроводжувалися критичними зауваженнями на адресу оркестру. До речі, останньому композитор доручив зовсім не просте завдання. Тим часом були нарікання на те, що оркестр іноді заглушав співаків, які виконували складні (через високу теситуру) вокальні партії⁹.

У цитованому раніше листі є також остання згадка про плани поставити «Лівію Квінтілли» за кордоном. Очевидно, лібрето дочекалося перекладу¹⁰, оскільки З. Носковський згадував про надіслані до Відня й Берліна клавіри з підкладеним німецьким текстом і хотів покласти на Л. Германа частину пов'язаних із цим витрат (це доводить,

що Л. Герман не був автором перекладу). Наступна заявлена З. Носковським обнадійлива інформація щодо ймовірних перспектив постановки «Лівії Квінтілли» у Відні звучить нині майже сенсаційно: «[Густав] Малер має в руках "Лівію", і тепер з'являється можливість її виходу на німецьку сцену, адже всесвітньо відомий тенор [Франц] Навал¹¹ був (донедавна у Відні) на четвертій виставі і рветься на роль Ликона. Крім того, я приятелюю з Геллмесбергом¹², який перебуває у Варшаві. Тож треба кувати залізо»¹³.

Лібрето «Лівії Квінтілли» збереглося в чотирьох варіантах. Загалом різниця між ними стосується не так самого тексту, як поділу опери на дії та сцени. Ці неузгодженості є наслідком змін у концепції спектаклю, внесених, найвірогідніше, режисером львівської прем'єри. Перший двоактовий поділ твору замінено трьома частинами (пролог і два акти)¹⁴.

Фабула драми С. Жентковського має одну сюжетну лінію, у зв'язку з чим постановка не потребує великої трупи. Здійснена Л. Германом переробка п'єси на лібрето не порушує цієї односюжетності.

У пролозі, в атріумі багатого римського дому раби співають на честь своєї пані – Лівії Квінтілли. Це вшанування очолює грецький співак Ликон (тенор). Одначе з його запалу глузує підступний Сільва (бас), якого за підлість Лівія нещодавно покарала батогами. Наперсниця Лівії Селена (мецсо-сопрано) відправляє рабів, а Ликона просить пізніше прийти в покої патриціанки. Сільва обіцяє помститися за своє покарання. Тим часом у дім заходить Прокул (баритон), римський претор, претендент на руку Лівії. Зрадливий Сільва використовує нагоду й розповідає йому про ті знаки уваги, які Лівія виявила до Ликона.

На початку I дії Лівія (сопрано) бесідує зі своєю наперсницею. Коли з'являється викликаний Ликон із лютнею в руках, Селена тактовно виходить. Лівія просить його виконати любовну пісню. Ликон співає про раба, закоханого у «вільну» жінку, і його пісня звучить як приховане освідчення. Деякий час Лівія бореться зі своєю гординою, але, не впоравшись зі своїми почуттями, опиняється в обіймах Ликона. Коханці не знають,

що за ними спостерігає Прокул, якого привів підступний Сільва. Розлючений претор виганяє співця. Залишившись сам на сам із Лівією, він вимагає, щоб та вбила Ликона і стала його дружиною. Задля цього Прокул дає їй перстень з отрутою, погрожуючи, що в разі невиконання його волі, він без вагання розкриє найбільшу таємницю Лівії, і світ довідається, що її мати була рабинею. Після того Лівія зомліває й падає на землю.

У II дії занурена в летаргічний сон героїня спочиває на ложі під дбайливою опікою Селени. Раби співом і танцями намагаються повернути Лівію до життя. Нарешті, прокинувшись, вона наказує невольникам залишити її. Покликавши Ликона, Лівія розповідає йому про вирок претора. Але почуття беруть гору, і закохані тішаються в обіймах одне одного. Чути відгомін весільного почу, що наближається. Претор, який очолює почет, безжально глузує з Ликона. Раптом Лівія, на загальний подив, урочисто визволяє всіх рабів. Приймавши призначену Ликонові отруту, вона віддає коханому перстень і падає мертва. У розпачі Ликон убиває себе мечем.

Вибір лібрето для п'єси С. Жентковського зумовлений почасти скептицизмом композитора щодо оперних явищ того часу, зокрема негативним ставленням до «морального» виміру творів модного Вагнера, який викликав безнастанні дискусії, та опер представників веристської школи. Обидва шляхи втілення «реалістичного елементу» в оперній музиці З. Носковський свідомо намагався оминати. «Реалізові» драматичного чинника, інтерпретованому як оголення найтемніших сторін людської природи через відтворення найчорніших бажань і пристрастей, він протиставляв специфічно витлумачений ідеалізм змісту, втілений в оперному творі. Але чи так званій «брутальності германських міфів» або безпідставному уславленню «любові до куртизанок» могла дати відсіч ідеалізована солодка історія нещасливого кохання римської патриціанки та її грецького раба, що отримала нарешті не менш брутальний трагічний фінал. Насправді ж «Лівія Квінтілла», яка, за твердженням композитора, була програмною маніфестацією «антиверизму»,

лише помножувала деякі риси оперної моделі, запропонованої П'єтро Масканьї¹⁵.

Тимчасово залишивши осторонь усі висловлювання композитора, пов'язані з ідеологічним чинником, варто зауважити, що фабулярна структура лібрето не є оригінальною. Вона становить легко впізнаваний та дуже поширений мелодраматичний тип із характерним *tragico fine*, в якому незмінно відтворюється топос самогубства героїні. Оперна фабула також містила закладений ще у драмі С. Жентковського принцип інструментального тлумачення античних реkvізитів і декорацій, які були тільки метафорою найбільш актуальних проблем. Лютніст Ликон є подеколи близьким родичем берліозівського Бенвенуто Челліні та вагнерівського Тангейзера – тобто черговим уособленням романтичного за своїм родоводом міфу митця (хоча не можна не сказати, що цей образ менш вдалий від своїх «попередників»). У певному сенсі мав рацію Юзеф Котарбінський, коли зазначав, що історія Лівії та Ликона стає лише приводом для «привнесення ідеї протесту проти утисків пролетаріату, ідеї моральної рівності усіх членів суспільства»¹⁶. Слід уточнити, що йшлося, безперечно, про «мистецький пролетаріат».

Ідеал опери

За десять років до львівської прем'єри З. Носковський опублікував програмну статтю «Ідеал опери»¹⁷. У ній композитор виклав свої погляди на музично-драматичне мистецтво, дав суб'єктивну оцінку його тогочасного стану й подальших перспектив розвитку. «Ідеал опери» був для З. Носковського своєрідним рефлексом позитивістської ідеї прогресу – динамічним явищем, що поступово втілювалося в ході еволюції жанру. З-поміж найбільш причетних до цього ідеалу митців він виділяв Х. В. Глюка, Л. Бетховена, К. М. Вебера, а найбільше – В. А. Моцарта). Очевидно, ці погляди формувалися у З. Носковського під впливом навчання в Берліні. Серед оперних композиторів паризького кола він із захопленням писав тільки про Ф. Обера (твір «Німу з Портічі»), безжально критикуючи Д. Мейєрбера. Характерно, що найбільше

претензій він мав до митців італійської школи, не жалюючи ані Дж. Россіні, ані В. Белліні й Г. Доніцетті, ані Дж. Верді, які для досягнення «ідеалу опери» буцімто нічого не зробили. Навіть коли зауважити на своєрідне відлуння тут польсько-італійського оперного протистояння, вміло підтриманого в тогочасній Варшаві царською театральною адміністрацією, то важко довести, що цю радикальну думку визначив тільки політичний контекст.

Окремо стояла проблема Р. Вагнера, який, на думку З. Носковського, добровільно перетворився з музиканта на «драматурга і музичного декоратора». Суперечливі теорії маестро з Байрейта мав компрометувати передусім хибний принцип, що доводив відповідність реалій мистецького твору емпіричній життєвій правді (що зрештою призвело до абсурдної заборони одночасного «багатоспіву» в дуетах і ансамблях, що суперечить людській природі). За З. Носковським, між оперним мімізисом та принципами і правилами, згідно з якими відбуваються події в реальному світі, не існує жодного тісного зв'язку. Опера, на його думку, «з позицій логіки є недоречністю, з позицій життєвої правди – неможливістю, з позицій музики – недосконалістю», а тому він ніколи не шукав у ній «реалістичного елемента». Навпаки, твердив З. Носковський, його завжди притягував елемент «ідеальний», а така позиція мала безпосередньо впливати на вибір сюжету опери.

Ще однією помилкою Р. Вагнера З. Носковський вважав відступ автора «Тетралогії» від формальної композиційної структури. Цієї прогалини не могли заповнити знахідки, що повинні були підпорядковувати архітектоніку твору новим конструктивним елементам, зокрема «нескінченим мелодіям» та лейтмотивам. Останні З. Носковський розумів як «фабричні етикетки, наклеєні персонажам», що є речовим доказом «убогої фантазії» та «браку мелодійності».

Незважаючи на цей знаковий прорахунок з тогочасною історією і станом опери, у представленій З. Носковським своєрідній ієрархії музичних жанрів опера стояла найнижче. Можна здогадуватися, що на таку орієнтацію «музичної аксіології» компози-

тора вплинув берлінський період, який мав результатом глибоке переконання композитора у вищості симфонічної музики (у Варшаві вона ніколи не була популярною). Сублімована форма симфонії, якій загрожували рутинна й шаблонність, була знижена до рівня «формули». Це стало, зокрема, причиною занедбання правила класичного контрапункту, «що є духом музики, а значить – її життям». Після симфонії чільні місця посідали релігійна кантата й ораторія¹⁸. Розміщення З. Носковським опери на нижчих щаблях своєрідної «драбини» музичних жанрів, її нижчість відносно «чистої» музики зумовили моральні чинники (що, очевидно, можна було пояснити винесеним з батьківського дому впливом ідеології Анджея Товянського): «Аби музика могла мати поганий вплив, пробуджувати низькі пристрасті, – читаємо в нього, – вона мусить бути поєднана з відповідним текстом». Однак не лише «аморальний» текст становив потенційну загрозу й зумовлював віднесення опери до «третього, найнижчого, але й найпопулярнішого різновиду музики». Свої похвали на адресу оперних геніїв минулого З. Носковський за принципом контрасту поєднував із критикою сучасного йому репертуару: «Все, що створив крайній романтизм, пориваючи з традицією, має риси незрілості, перебільшення, надмірності, а часто – дивацтва і ... безформності». Це твердження виявляє певну «класичну рису», дуже характерну для естетичних уподобань композитора, який пов'язував оздоровлення оперного жанру передусім із поверненням до «формальної дисципліни». Також, як вважав З. Носковський, належало припинити подальше відсування на другий план вокального чинника («природного інструмента») й зупинити процес необґрунтованої емансипації оркестру («штучних інструментів»). Як безпідставною була маргіналізація сольних партій, так само зведення хору до рівня «гармонічної підкладки для розвитку оркестрового колориту» мало вигляд зловживання. Останнє композитор пов'язував з «девіацією» оперної естетики ХІХ ст., а саме, з неправильним підходом до питання «місцевого колориту» (*couleur locale*). Колорит із засобу

перетворювався на самодостатню мету. Але робота оперного композитора, як твердив З. Носковський, повинна бути спрямована до «ідеалу, тобто рівноваги натхнення й форми та вмілого використання людських голосів і оркестру».

У 1888 році З. Носковський вважав реалії оперного жанру пасивними і безплідними. Розгублена громадськість і все музичне середовище застигли у стані вичікування. Оперу майбутнього композитор уявив собі як чітко не визначене «поєднання симфонії і кантати». Лише в такому вигляді, «при стількох технічних здобутках, при сучасних засобах» опера, на думку митця, «у музичній царині посяде місце не нижче, а рівне з іншими жанрами».

Але ж саме така концепція «симфонічної опери», заснованої на формах, властивих симфонії, та сповненої «чудового змісту як у тексті, так і в музиці», принаймні у вербальному вираженні, знову ж таки не дуже відрізнялася від того, під чим могли підписатися прихильники Р. Вагнера¹⁹. Важливим критерієм, якому оперний твір мав априорі відповідати, була єдність стилю, що ґрунтувалася на основі, протилежній еклектизму, нав'язаному французькими «оперними спекулянтами». Однак шанси досягти її він бачив по-гансліківському²⁰ – в урівноваженні і рівноправності окремих складових, організованих у такий спосіб, щоб «жоден чинник не переважував, а слово, «людський голос (сольний і хоровий) та оркестр» об'єдналися в одне нерозривне ціле з чіткими формами й гармонійними пропорціями».

Між ідеалом та дійсністю

Аналіз ранніх поглядів З. Носковського на оперну проблематику – за десять років до прем'єри «Лівії Квінтілли» – неминуче привів нас до питання практичної реалізації.

Слід усвідомлювати численні розбіжності між програмними заявами 1888 року й оперною поетикою партитури «Лівії Квінтілли»²¹. Плин часу дозволяв робити нові відкриття і спостереження, отже, й коригувати погляди. Уже на початку 90-х років ХІХ ст. З. Носковського раптово «зачарували» твори П'єтро Масканьї, що увічнив у блис-

кучему анекдоті Болеслав Прус на сторінках «Тижневих хронік»²². Хоча це захоплення швидко поступилося місцем розчаруванню, невдовзі воно безпосередньо вплинуло на конкретні художні пріоритети митця.

Передусім у своїй опері композитор не відмовився від техніки «повторних мотивів»²³, хоча засоби такого типу він раніше критикував як у вагнерівському виданні, так і в комерційній, більш прийнятній для загалу версії, з якою варшавська публіка мала нагоду ознайомитися завдяки інсценізаціям творів Ж. Масне. Наявні в «Лівії Квінтілли» «повторні мотиви» – як в оркестровому акомпанементі, так і у вокальних партіях – були чітко пов'язані з трьома головними героями – Лівією, Ликоном і Прокулом (використовуючи негативно марковані визначення самого З. Носковського, можна сказати, що їх «приклеєно» як «фабричні етикетки» до конкретних персонажів). Уведення кількох «повторних мотивів» у структуру простої музичної тканини опери З. Носковського (у багатьох місцях пронизаною невибагливою сентиментальною мелодикою, напов-

неною традиційними формами й типовими елементами оперного синтаксису, навіть показами професорської ерудиції в царині мистецтва контрапункту) вписується у ширший контекст. Адже, беручи до уваги репертуар тогочасних європейських музичних сцен, треба визнати, що ані формальний консерватизм «номерної» опери, ані сентиментальна мелодика зовсім не виключали експериментування з різними варіантами «повторного мотивного» матеріалу. Проте практика його застосування трапляється як у Дж. Верді, італійських веристів, у творах пізньої французької ліричної опери, так і у французьких «натуралістів» – Гюстава Шарпантьє та Альфреда Брюно²⁴.

Оркестровий вступ до «Лівії Квінтілли» З. Носковський побудував із досить прозорою формальною схемою: А В С В' А'. У ході наступної сценічної дії наявний тут музичний матеріал можна легко поєднати з конкретними героями та моментами, важливими для розвитку сюжету. Мотиви, використані в епізодах А і В (нотні приклади № 1 і № 2), пов'язані з образом Прокула.

Andante maestoso.

Нотний приклад № 1: вступ, такти 1–6.

Нотний приклад № 2: вступ, такти 7–19.

Перший приклад містить характерний пунктирний ритм. Уже тогочасні коментатори пов'язували помпезність, гордовитість цієї оркестрової фрази (*Andante maestoso*) з авторською ідеєю музичної характеристики претора, вбачаючи в ній відображення величі й пиhi як невід'ємних рис цього персонажа. Водночас семантика другого мотиву, проведеного в середньому голосі, безпосередньо пов'язана з подальшим розвитком сюжету. Це мелодія, яку в I дії Прокул проспівав Лівії, обіцяючи жорстоко

помститися їй в разі непослуху. В інших місцях партитури з Прокулом пов'язана ще й третя оркестрова фраза, що не фігурує в оркестровому вступі. Уперше вона звучить в оркестрі під час виходу Прокула у третій сцені прологу. Наступні проведення цієї фрази кількаразово супроводжуються словом «помста», яке можна гіпотетично вважати її семантичним поясненням. І тут вжито пунктирний ритм, тільки в дещо іншому варіанті, ніж попередній – з першого мотиву Прокула (нотний приклад № 3).

Maestoso molto. **Нотний приклад № 3: пролог, сцена 3, такти 1–5.**

Повертаючись до оркестрового вступу, слід звернути увагу на те, що частини A і B, де експонуються перший і другий мотиви Прокула, своїм настроєм виразно конт-

растують із ліричним епізодом C (нотний приклад № 4). Це розширений початок тієї пісні Ликона, в якій він завуальовано освідчується Лівії в коханні.

Нотний приклад № 4: вступ, такти 58–80.

З Ликоном також пов'язаний мотив пісні з хором, яку він співає на честь Лівії в першій сцені прологу. Однак про меншу роль цього мотиву для єдності партитури свідчить лише триразове його повторення в опері (один раз наприкінці першої сцени прологу та двічі під час першого дуету закоханих).

Хоча до оркестрового вступу 3. Носковський увів лише мотиви персонажів – претендентів на руку і серце Лівії (Прокула і Ликона), така характеристика головної героїні з'являється значно пізніше. При першому виході на сцену Лівія співає спокійну двочастинну арію (нотний приклад № 5).

Нотний приклад № 5: дія I, сцена I, такти 10–17.

Molto cantabile.

Livia. *p*

Śni - tam a mo - je sen - ne ma - rze - nie Prze -

mf

Liv. - rwa - ły pie - śni

Згодом миттєве радісне піднесення поступається місцем стражданню. Два перші такти оркестрового акомпанементу арії, подані в мінорі, ми впізнаємо спочатку в інструментальному вступі до II акту. Певно, йшлося не лише про контраст до спокійного настрою першої сцени попереднього акту. Адже не випадково у II дії цей мотив було повторено ще чотири рази наприкінці першої сцени, яка йшла відразу після вступу. Лівія, випивши призначену Ликонові отруту, мало не впала у смертельне забуття. Однак Селена знаходить свою неприємну пані й наказує рабам співати, адже вірить у благотворний зцілюючий вплив музики. І справді, після закінчення «Колискової» героїня ще на деякий час звільняється з крижаних обіймів смерті, але тієї ж миті усвідомлює своє

трагічне становище. Цитата мелодії з арії, якою оптимістично починалася I дія, безумовно, нагадає радісні слова Лівії:

Śniłam, a moje senne marzenie
Przerwały pieśni.
Uniosły duszę w niebios przestrzenie
I słodkie dały jej zapomnienie,
Niepewność, czy śni, czy nie śni.

Їхній сенс – з огляду не лише на застосований цього разу мінорний лад²⁵, але й на протилежну життєву ситуацію головної героїні – підлягає реконтекстуалізації. Слова «солодке забуття» і «сон», які невинно звучать у I дії, несподівано стають страшною метафорою смерті, що причаїлася печальним проблиском злої іронії долі (нотний приклад № 6).

Нотний приклад № 6: дія II, сцена I, такти 187–194.

Окрім мотиву з музичного матеріалу з образом Лівії пов'язана ще одна музична названої арії (семантичний обсяг якого фраза, що з'являється лише в оркестрово-ніби означений текстом «першоджерела»), му акомпанементі (нотний приклад № 7).

Нотний приклад № 7: дія I, сцена II, такти 69–73.

Уперше ми чуємо її, коли героїня, переживаючи душевні муки через кохання до раба, промовляє знаменні слова:

«Jak to? Czy дума we mnie zamarła?
Czy w niewolniku widzę kochanka?
Jaż bym marzeniom się nie oparła,
Ja, jęgo pani, Rzymianka?»

Змістовий контекст чергових повторень цього мотиву дозволяє припустити, що він символізує не тільки гордість (*duma*) римської патриціанки, а й людську гідність рабів, визволених в останній сцені.

Крім оркестрового вступу до всієї опери, композитор також створив інструментальні вступу до I та II актів. В обох випадках він скористався тематичним матеріалом, що легко ідентифікувати. Вступ до I дії скомпоновано як контрапунктну вправу, в якій *кантус фірмус* становить третій мотив Прокула (див. нотний приклад № 3), виконуваний групою мідних духових інструментів. Контрапункт доручено всім скрипкам,

що грають в унісон. У вступі до II акту, крім згаданого першого «мотиву Лівії», основою мелодичного матеріалу стає фраза із сентиментально-слізної арії головної героїні, якою закінчувалася попередня дія (див. нотний приклад № 8, такти 35–40). Лівія виражала в ній свій глибокий біль і водночас опір ворожій примарі смерті, що нависла над її коханим. Тому «інтермецо» перед останньою дією мало підкреслити трагічну долю героїні (яка опинилася в ситуації, коли неможливо зробити вдалий вибір) і передати «музичне передчуття» смертельного фіналу. Ця мелодія навіює слова, не давно проспівані Лівією:

«Lecz ty, ty luby zginać masz,
Coś serce me poznał z miłością [...]
Ach nie – raczej ja sama – ja sama!»

Через одноразовий повтор (в оркестровому вступі) музичного матеріалу з останньої сцени попередньої дії, важко вгледіти новий мотив.

Наші міркування не вичерпують проблем семантики, інтегративної та конструктивної функції, яку в партитурі «Лівії Квінтілли» виконує система п'яти основних і двох побічних «повторних мотивів», однак вони (міркування) є чимось більшим, ніж звичайна гіпотеза. Підтвердження цілеспрямованості таких засобів знаходимо в листуванні композитора з лібретистом, де З. Носковський мимохіть робить ремарку: «Остання сцена коротка, і в ній фігурують найважливіші мотиви опери»²⁶. Уважний перегляд партитури повністю підтверджує цей авторський коментар. У цій сцені звучать усі названі вище головні мотиви. Проникливий оглядач і критик тогочасного оперного репертуару З. Носковський не міг недооцінити значної ролі, яку у веристських та «веристизованих» операх відігравав повтор одного чи подекуди своєрідне згромадження кількох найважливіших мотивів, яке наступало перед фіналом.

Відмова в записі партитури від нумерування чергових частин музичного твору задля відображення драматичної структури (тобто поділ дій на сцени) може вказувати на спробу модернізації оперної оповіді, свідомого підпорядкування її вимогам «драматичності». Однак у випадку «Лівії Квінтілли» таке твердження було би перебільшенням, адже драматичне підґрунтя у своїх головних рисах тут не вибудовано ані на основі якоїсь «нескінченної мелодії» (*unendliche Melodie*),

ані будь-якого «драматичного речитативу», але, як і в «номерній» опері, утворює ланцюг послідовних замкнених форм (зрештою, це спостереження відповідає висунутій З. Носковським вимозі шанувати формальну структуру). Отже, типово театральні категорії не дістають цілковитої автономії, а й надалі підпорядковані засадам традиційного оперного синтаксису. Тут бракує також головної об'єднувальної ідеї: замість ідеального «поєднання симфонії з кантатою», йдеться по суті про традиційну партитуру, що є поєднанням «замкнених» інструментальних і вокально-інструментальних епізодів, пов'язаних ниткою речитативу.

Звичайно, слід зауважити, що фрагментам речитативного й аріозного характеру композитор зумів надати більшої виразності. Але драматичний потенціал таких епізодів (у З. Носковського найчастіше пов'язаних з категорією трагічного пафосу і високим стилем) іноді, так само дивовижно, «нейтралізований» банальною мелодикою наступного кантиленного фрагмента. Вочевидь, так було в останній сцені I дії. Одразу після того, як Прокул пішов, у ході бурхливого монологу Лівія почала гарячково обмірковувати своє безнадійне становище («Przebóg! Co rzekł okrutnik ten!»). Однак емоційний тонус, що спочатку досить швидко зростає, миттєво почав спадати разом з першими тактами банального кантабіле («Lecz ty, ty luby zginąć masz») (нотний приклад № 8).

Нотний приклад № 8: дія I, сцена VI, такти 1–22.

Allegro. *ff*

Livia. (soprano) *f*

Prze - - bóg! Co rzekł o - krutnik ten!

ff

Andante. *p*

Czy to strasz.

li - wy sen? Do ko - la wszyst - ko

w ni - cość się roz - wia - ło.

Moderato. (ze drzeniem)
Ser - ce zdrę - wia - ło

Prze - szłość zgro - bu wy - chy - ła trę - pią twarz.

Ach! od - dam wszystko, wszystko zra - doś - cią!

Andante doloroso. molto cantabile
Lecz ty. ty lu - by zgi - nąć masz. Coś

ser - ce me poznał zmi - łoś - cią

Варто згадати інформацію З. Носковського в листах до Л. Германа про застереження С. Жентковського щодо невідповідного римському характерові «ліризму, розвинутому в опері». Тоді композитор відповів йому на це влучним коментарем: «Опера без цього ліризму мала провалитися одразу»²⁷, який добре засвідчує, що З. Носковський, незважаючи на свій акцентований у публіцистиці радикалізм, як композитор залишався кон'юнктурником, бо на практиці намагався підкоряти власні художні амбіції безжалюбним законам оперного ринку. Вірогідно, що тут ми водночас торкнулися більш загальної проблеми, а саме, стилістичної неоднорідності партитури, що впливала, зокрема, з постійного балансування між трагічно-піднесеним характером сюжету й періодичним звучанням простої, дешевої мелодики. Проте слід пам'ятати, що в оперній дійсності останніх десяти років XIX ст. така суперечність уже здобула собі право на існування, головним чином, через веристський репертуар, який програмно закладав суміш пафосу й банальності. Найвірогідніше, саме звідти ця суперечність потрапила до оперної стилістики З. Носковського (хоча треба усвідомлювати, що сам автор «Лівії Квінтілли» дав би рішучу відсіч такому твердженню).

Аналогічно до веристів тлумачився оркестровий акомпанемент, особливо у сценах, де виявилися мелодраматичні норми. Оркестр ніби претендує на роль «об'єктивного оповідача», про що свідчить не тільки введення до акомпанементу «повторюваного мотивного» матеріалу. Саме таку коментаторську функцію З. Носковський надав і оркестровим вступам до обох дій та ілюстрованим яскравою музикою «німим» сценам на кшталт двох епізодів із любовними обіймами Лівії та Ликона.

Формальну дисципліну, втілену в упорядкованій та прозорій композиції партитури, З. Носковський прагнув поєднати з «духом і життям музики», тобто з контрапунктом. Управності в незалежному веденні двох автономних мелодій вимагала техніка «повторних мотивів», згадана раніше. А демонстрацією професорської ерудиції був, безсумнівно, характерний уривок із другого дуету Лівії та Ликона (*Andante amoroso*), де початкові фрагменти вокаль-

них партій композитор опрацював, послуговуючись точною імітацією²⁸.

Незважаючи на прогресивні погляди композитора на роль хору та необхідність точного введення цього чинника в динаміку оперної драматургії, не можна не піддатися враженню, що в «Лівії Квінтілли» хорові епізоди виконують переважно «декоративну» функцію. Нескладний задум хорової інтродукції, що відкриває першу сцену прологу, полягає в гомофонному й водночас гоморитмічному веденні голосів, які почергово ведуть між собою діалог парами СА-ТБ (сопрано, альти – тенори, басы). Одразу після цього в пісні Ликона з хором у супроводі арфи композитор переходить на не менш традиційне ведення голосів, що є лише «підкладкою» для домінуючої в цьому епізоді партії співака²⁹. Хор, відсутній на сцені протягом усієї I дії, знову з'являється в останньому акті. До менш вдало продуманих фрагментів, безумовно, належить початок передостанньої сцени – прибуття преторського почту. Тут очевидне звернення до естетики французької «великої опери», де подібні урочисті марші були постійним елементом вистави. Типовими для «великої опери» були й «балетні хори» – безпосереднє звернення до цієї традиції знаходимо у другій сцені II дії. Поєднаний з балетним дивертисментом хоровий номер («*By wdziękiem otoczyć to ziemskie istnienie*») – це різновид зумовленої актуальною драматичною ситуацією «музики в музиці». Однак із погляду сюжетної інтриги ця сцена спричиняє зайве драматургічне розширення, тому немає сумніву, що єдиним приводом для її включення було бажання досягти ефекту локального колориту, а це потребувало ввести в партитуру якусь жанрову картинку танцю в античному дусі. Щоправда, на мить вона стає «тлом» для репліки на адресу Сільви, але сама наявність такої картини в опері доводить, що висловлені 1888 року критичні зауваження З. Носковського на тему «місцевого колориту» як самоцілі видаються не до кінця щирими. Як бачимо, ця «праведна» заява цілковито розходилася з його композиторською практикою. У роль «актора» хор входить лише в наступній частині сцени і незмінно виконує цю функцію до кінця спектаклю.

Іншою проблемою, що окреслюється в контексті «місцевого колориту», є питання



Іл. 1. Гелена Моджеєвська в ролі Лівії Квінтілли.
Гравюра за світлиною Яна Мечковського,
(за «Ілюстрований тижневик», 1869, № 102, с. 293)



Іл. 2. Соломія Крушельницька у партії «Лівії Квінтілли» на прем'єрі у Варшаві (квітень 1902 р.)
Листівка варшавської фірми А. Ходовецького («Carte postale no 9059»)
Іконографічне зібрання Музею Великого театру у Варшаві (№ F.I.81/7)

архаїстичних засобів. На початку II дії рабиня співає «Колискову» (хор SA, *Moderato melancolico*). Цьому епізодові З. Носковський захотів надати більш виразного античного колориту. З цією метою він увів мелодичні та гармонічні модалізми (можливо, на таке рішення вплинула прийнята тоді думка, що так звані церковні тональності нібито ідентичні зі старогрецькими). Раніше, у третій сцені I дії, що включає перший дует закоханих, Ликон співав дві пісні на прохання Лівії³⁰. Їхня мелодика також у модальному ладу, а в акомпанементі другої пісні («Raz niewolnik w wolnej zakochany»), крім того, відлунюють «архаїчні» квінти в басу. Попри цю навмисну стилізацію, як у фабулярній, так і в музичній сферах, античність було трактовано занадто поверхово й суто декоративно.

Суперечність заяв композитора музичній поетиці його першої опери підтверджує врешті-решт лише те, що постульована з таким переконанням «симфонічна опера» як ідеальне поєднання симфонії та кантати виявилася для З. Носковського нездійсненою мрією. Здається сумнівною констатована композитором у 1888 році рівновага між вокальним елементом і оркестром. Хоча ми не маємо повної партитури «Лівії Квінтілли» й не можемо ознайомитися з авторським інструментуванням опери, зазначене в музичній пресі переважання оркестрового апарату, що супроводжувалось експлуатацією високого регістру вокальних партій, може свідчити про прийняття З. Носковським рис веристського світогляду також і в цій сфері.

Сучасному «читачеві» клавіру «Лівії Квінтілли» важко позбутися враження, що замість однорідного стилю, як в епізодах, банальних за своїм задумом (а такі, безсумнівно, трапляються), так і в запланованих із ширшим розмахом, скрізь проглядаються стилістичний еkleктизм й академічна рутинна. Проте історик польської опери помітить очевидні заслуги З. Носковського як відокремленого тогочасного оперного композитора на польських теренах, що наполегливо шукав нових шляхів і засобів вираження, міг провадити самостійні творчі експерименти (зрештою, кількома роками пізніше він підтвердить це своєю наступною оперою «Вирок»). Незважаючи на консервативність творчої позиції, слід належно оцінити зусилля автора «Лівії Квінтілли» щодо

адаптування й використання для своїх потреб техніки «повторних» мотивів, що раніше в такому масштабі не застосовувалася жодним польським композитором. Ясна річ, ці злослівні експерименти можуть порівнятися із «впливанням молодого вина до старих міхів». У 1898 році З. Носковський міг би «оздобити» свою оперу тим самим іронічним коментарем, яким він десятьма роками раніше безжально охарактеризував «Манон» Ж. Масне: «Музикант не натхненний, але інтелігентний, освічений, може написати дуже пристойну оперу на основі лейтмотивів [...], у якій оркестр опрацьовує кілька фрагментів, пов'язаних майстерними епізодами. Це справляє враження гарної книжки з картинками, але величчю, широтою форми вона імпонувати не може».

¹ Серед виконавців були Тереса Аркльова (Лівія), Владислав Флор'янський (Ликон), Габріель Гурський (Прокул), Ірена Богуссувна (Селена) та Юліан Еромін (Сільва). Диригував композитор, хор підготував Францішек Сломковський. Декорації та костюми вийшли з майстерні Зигмунта Балека, а хореографію опрацював Францішек Жимірський.

² Докладніше про співпрацю композитора з лібретистом можна дізнатися з їхнього листування: *Noskowski Z. Listy do Ludomiła Germana // Korespondencja Ludomiła Germana*. – Т. 2. (Рукописи бібліотеки Оссолінеум у Вроцлаві, № 6413 II; далі цитуємо як: PL-WRzno 6413 II). Це цінне епістолярне джерело зазначила Анна Випих-Гавронська у кн. «Lwowski teatr operowy i operetkowy 1872–1918» (Kraków, 1999).

³ *Starczewski F. Livia Quintilla (list naszego umyślnego sprawozdawcy) // Kurier Poranny*. – 1898. – Nr 50. – S. 6, 7.

⁴ Свої рецензії, присвячені «Лівії Квінтілли», С. Невядомський опублікував паралельно у двох львівських часописах («Польське слово» та «Львівська газета») і двох варшавських («Варшавський кур'єр» і «Театральне і мистецьке музичне відлуння») виданнях. Автор цих рядків розглядає погляди критика у статті: *Zięziula G. Do dyskusji o »kosmopolityzmie»: «Livia Quintilla» Noskowskiego i «Filenis» Statkowskiego w oczach krytyki prasowej // Polski Rocznik Muzykologiczny*. – 2004. – III. – S. 79–93.

⁵ *Joteyko T. Livia Quintilla // Przegląd Tygodniowy*. – 1902. – Nr 17. – S. 217–219.

⁶ Генрик Опенський (1870–1942) – музичний критик і композитор.

⁷ PL-WRzno 6413 II. – S. 87–90. Лист, надісланий з Варшави і датований 20 травня 1902 року.

⁸ В інших ролях виступили Віктор Громбчевський (Прокул) і Марія Скульська (Селена), диригував Вікторіо Подесті, декорації та костюми виконали Кароль Клопфер й Александр Козловський, хореографію – Рафаель Грассі. Після прем'єри оперу повторили ще сім разів.

⁹ *Miller A. Livia Quintilla // Głos*. – 1902. – Nr 17. – S. 276, 277 (Przegląd muzyczny).

¹⁰ Під час своїх досліджень автор статті не знайшов жодних слідів цього перекладу.

¹¹ Франц Навал (1865–1939) – ліричний тенор, з 1898 по 1903 рік пов'язаний з віденською Гофпер (Привдворна опера).

¹² Йозеф (Пені) Геллмесбергер (1855–1907) – австрійський диригент. Працював у Відні, де з 1890 року обіймав посаду придворного капелмейстера. У 1902–1903 роках його позиція як оперного диригента поступово слабшала на користь Густаву Малерові. У цей час (1902) у Відні працював його молодший брат Фердинанд (1863–1940), який був капелмейстером у новоствореній Фольксопера (Народна опера).

¹³ PL-WRzno 6413 II. – S. 87–90. Лист, надісланий із Варшави, датований 20 травня 1902 року.

¹⁴ Двоактову редакцію фіксують два рукописи – рукопис Силезької бібліотеки в Катовицях (№ BTW 5390) та рукопис бібліотеки Оссолінеуму у Вроцлаві (№ 6391 II). Лібрето надруковано у Львові 1897 року (Zygmunt Noskowski: *LIVIA QUINTILLA / opera w dwóch aktach / według dramatu / St. M. Rzętkowskiego / słowa / Ludomiła Germana / LWÓW / Jakubowski & Zadurowicz / 1897. druk W. A. Szykowskiego*). Другу, двоактову з прологом, редакцію зроблено ще перед львівською прем'єрою, але його було опубліковано лише у друкованому клавирі опери (див. далі примітку 20). Її містить також цензорський примірник друкованого лібрето, що зберігається в бібліотеці Варшавського музичного товариства (№ I-700).

¹⁵ Zieziula G. *Polskie inkarnacje opery werystycznej // Europejski repertuar muzyczny na ziemiach Polski / red. Elżbieta Wojnowska*. – Warszawa, 2003. – S. 101–112.

¹⁶ *K-J [Józef Kotarbiński]*. Livia Quintilla [С.-М. Жентковського – рецензія вистави] // *Przegląd Tygodniowy*. – 1869. – Nr 9. – S. 66, 67.

¹⁷ *Noskowski Z. Ideal opery // Echo Muzyczne Teatralne i Artystyczne*. – 1888. – Nr 237–240. – SS. 169–171, 186, 187, 194–196, 207, 208.

¹⁸ Жанри, які патрунували безперечні авторитети – Й. С. Бах, Г. Ф. Гендель і Й. Гайдн, у XIX ст. дбайливо культивовані в берлінських колах (зокрема силами Співочої академії) і успішно практиковані митцями на кшталт Фрідріха Кіля (1821–1885) – професора композиції, під наглядом якого З. Носковський удосконалював свою музичну майстерність.

¹⁹ Див.: *Abbate C. Opera as Symphony: A Wagnerian Myth // Analyzing Opera: Verdi and Wagner / red.*

Carolyne Abbate i Roger Parker (California Studies in 19th-Century Music, 6). – Berkeley, 1989. – P. 92–124.

²⁰ Едуард Ганслік (1825–1904) – австрійський музичний критик (прим. – пер.).

²¹ Під час архівних пошуків автор статті не знайшов рукопису оркестрової партитури опери. Висновки зроблено на підставі друкованого клавирю (*Livia Quintilla / OPERA w dwóch aktach z Prologiem / według dramatu / STANISŁAWA M. RZĘTKOWSKIEGO, / słowa LUDOMIŁA GERMANA / muzyka / ZYGMUNTA NOSKOWSKIEGO / Wyciąg fortepianowy / Nakład i własność wydawców: / Warszawa, Gebethner i Wolff. / Kraków, G. Gebethner i Sp. / Poznań: J. Leitgeber / gravé et impr. chez P. Jurgenson à Moscou, G. 2295 W., [s.d.]*, «Дозволено цензурою 10 Октября 1898 г., Dedykacja: «Baronowi/ Леор[oldowi] Kronenbergowi/ в dowód szacunku/ poświęca/ Twórcą»). Композиторський автограф, який був рукописною основою цього видання, зберігається в бібліотеці Варшавського музичного товариства (№ R 135/N).

²² Див.: *Zieziula G. Polskie inkarnacje opery werystycznej... – S. 101*.

²³ Посилаємося на визначення «recurring/recurrent motives», яким Стівен В. Шредер послуговується в контексті оперного веризму (Див.: *Shrader S. W. Realism in late nineteenth-century opera: a comparative view*. – Evanston (Illinois), 1983. – P. 33–35 (докторська дисертація)). Це дозволяє уникнути двозначності, до якої веде запровадження щодо досліджуваного твору таких термінів, як «нагадувальний мотив» чи «лейтмотив».

²⁴ *Kelkel M. Naturalisme, Vérisme et Réalisme dans l'opéra de 1890 à 1930 / Introduction par Serge Gut*. – Paris, 1984. – P. 273–285, 286–339.

²⁵ У першій сцені II дії в тактах 173–176 після *As-dur – c-moll*.

²⁶ PL-WRzno 6413 II. – S. 37–40 (лист із Варшави, датований 14 лютого 1897 року).

²⁷ PL-WRzno 6413 II. – S. 19 (лист від 10 листопада 1896 року).

²⁸ Дія II, сцена IV, такт 229 і далі.

²⁹ Пролог, сцена I, такт 27 і далі.

³⁰ Дія I, сцена III, такти 124–141 і 295–357.

SUMMARY

Zygmunt Noskowski (1846–1909) wrote his first opera, “Livia Quintilla” (libretto by Ludomił German) during the period 1890–1897. It was performed shortly afterwards in Lvov (February 15, 1898), in Cracow (May 11, 1898) and in Warsaw (April 19, 1902), but today it is usually ignored in studies devoted to the history of Polish music.

A comparison of Noskowski's views on the opera expressed as early as in 1888 in an extensive manifesto article entitled “The Ideal Opera”, with the aesthetics implicit in the score of “Livia Quintilla” highlights numerous divergences. In 1888 Noskowski declared, among other things, that for him the “ideal opera” was the “symphonic opera” – a perfect synthesis of the genres of symphony and cantata. At the same time he criticised Wagner, in particular for introducing leitmotifs; he also condemned similar experiments with recurring motifs then being undertaken by Massenet. On the other hand, he did not hesitate to resort to extensive use of recurring motif mate-

rial linked to the main characters in the score of “Livia Quintilla”, which in other respects bears all the hallmarks of academic conservatism.

It would clearly be difficult to defend the claim that the presence of recurring motifs enables us today to see in “Livia Quintilla” the realisation of that “ideal of a symphonic opera” envisaged in 1888. However, the conservative character of the score does not negate the fact that, in the context of the history of Polish opera, “Livia Quintilla” is of significance. It is probably the first Polish opera which makes use of a network of recurring motifs so consistently and so widely. For this reason, in spite of the formal conservatism and the “classical profile” characteristic of Noskowski's creative stance in general, it is important to appreciate his forgotten experiments in the opera genre. They culminated in 1906 in his opera “Wyrok” – a work intuitively tending towards the aesthetics of realism and the idea of “Literaturoper”.

ХУДОЖНИК ЯН МИРОСЛАВ ПЕСКЕ (1870–1949) – МИСТЕЦЬ ПОГРАНИЧЧЯ КУЛЬТУР

Йоланта Поляновська

У Лангедоку, в Східних Піренеях біля кордону з Іспанією, в мальовничій місцевості Колліур розташований Музей сучасного мистецтва Колліур, що донедавна мав назву Музей фондів Песке в Колліур. Його засновником був художник Ян Мирослав Песке (1870–1949) (іл. 1), якого по-різному називали у Франції: «малим росіянином» (Гійом Аполлінер), художником російського походження чи народженим у Росії, художником польського походження чи польсько-французьким художником¹. Сам мистець, який походив із польської поміщицької родини, 1921 року потрапив до Франції та водночас того ж року взяв участь у виставці польського мистецтва в Гран-Пале у Парижі, принагідно визначаючи свою національність: «Песке Ян Мирослав, поляк, народжений в Росії»².

У 2002 році Музей сучасного мистецтва Колліур (фонди Песке) разом із департаментом Вандея організував велику монографічну виставку «Жан Песке, незалежний пейзажист і портретист, 1870–1949», яку демонстрували в кількох містах Франції, починаючи від Ла-Бар-де-Мон, Манс і Колліур. Ця експозиція супроводжувалася старанно виданим монументальним каталогом «Жан Песке, 1870–1949»³. Він містив розлогу студію Марі-Елізабет Луазо «Життя і творчість Жана Песке», засновану, зокрема на матеріалах, винесених у додатки: реєстрі творів, бібліографії та на списку найважливіших виставок. Вступом до каталогу є короткий текст «Ян Мирослав Песке і польське мистецтво» (його написала автор цієї статті⁴), в якому здійснено спробу визначити місце цього живописця і графіка як серед польських мистців, що працювали у Франції, так і серед французьких. У цій статті поставлено питання про існування *польської школи* у французькому мистецтві

на зламі XIX і XX ст. Творчість Песке, якого ми пізнаємо дедалі краще⁵, є прикладом взаємопроникнення кількох культур: польської, української та французької.

УКРАЇНА

Ян Мирослав⁶ Песке (пол. – Jan Mirosław Peské / Peske) народився 27 липня 1870 року в містечку Голта тогочасної Херсонської губернії в Україні. Його батьки, лікар Ян та Антоніна (дівооче прізвище – Знамеровська, із заможної поміщицької родини) Песке, проживали у маєтку Новосілка біля Голованівська тогочасного Балтського повіту (у південно-східній частині колишнього Брацлавського воєводства). Його пращури по батьковій лінії, ймовірно, були шведського походження⁷.

Ян Мирослав Песке провів дитинство в родинному маєтку, а з 1880 року навчався в київському ліцеї. Початкову художню освіту він здобув у Рисувальній школі Миколи Івановича Мурашка в Києві, куди записався на курс малюнку саме до цього українського пейзажиста*, і в Одеській рисувальній школі (1886–1889), де вивчав архітектуру, графіку і живопис⁸.

Україну він відвідував під час пізніших приїздів із Франції, зокрема 1895 року.

ВАРШАВА

1890 року Я. М. Песке приїхав до Варшави, вступив до Рисувального класу⁹ і став учнем живописця Войцеха Герсона¹⁰. Цей художник швидко розпізнав у ньому талант і переконав юнака та його батьків у доцільності подальшого навчання у Франції, яке стало можливим для Я. М. Песке завдяки отриманій стипендії. Молодий мистець виїхав до Парижа, по дорозі ненадовго зупинившись у Мюнхені й завівши знайомства серед численної тамтешньої колонії польських худож-

* М. Мурашко (1844–1909) працював як у жанрі пейзажу, так і жанрі портрета (ред.).

ників. Із середовищем варшавських мистців він спочатку підтримував зв'язки, перебуваючи тут недовго в 1891 році; 1892 року він надіслав на виставку варшавського Товариства сприяння образотворчому мистецтву дві паселі, а 1895 року знову відвідав Варшаву ¹¹.

ПАРИЖ

Париж, його академія, художні колекції та мистецьке середовище притягували польських мистців (принаймні з 1600 року, коли гравер Йоаннес Ле Грен Полонус прибув сюди), які часто шукали слави, як Олександр Кухарський, «останній художник Марії-Антуанетти» (мешкав у Парижі в 1764–1819 роках) ¹². У Франції, після того, як Польща втратила незалежність, Велика Еміграція творила вільну польську культуру ¹³, з якої черпало натхнення багато мистців, що приїжджали сюди навчатися, серед них Войцех Герсон (мешкав у Парижі в 1856–1859 роках), який, ставши у Варшаві професором живопису, відправляв до Парижу своїх учнів.

У 1890 році В. Герсон послав Яна М. Песке з листом до іншого свого учня, котрий вже там перебував і навчався в Академії Жульєн – Антонія Остіна ¹⁴. 1891 року Я. М. Песке також вступив до Академії Жульєн, де впродовж шести місяців відвідував ательє Бенжамена Констана. Відомо також, що він записався на навчання до Жуля Лефевра, Тоні Робер-Флері та Жан-Поля Лоранса.

Антоній Остін увів його в коло паризької польської діаспори. Польська еміграція в Парижі, традиційно численна й активна ¹⁵, мала «свою топографію»: аристократичний центр довкола готелю Ламбер на Іль-Сен-Луї, демократичний осередок у районі Батіньоль (називався «Малою Польщею») та більш численне коло мистців, які з кінця XIX ст. населяли міжнародну «колонію художників» на Монпарнасі. Антоній Остін і Ян М. Песке підтримували контакти з молоддю творчою інтелігенцією, зокрема з лікарем Казимежем Длуським, його швагровою Марією Скłodовською (згодом у шлюбі – Скłodовська-Кюрі), гравером та еміграційним діячем Станіславом Кракув і його дружиною, письменницею Пауліною Кракув, а також із письменницею, тоді ще актрисою –

Габріелою Запольською ¹⁶. Саме вона вже 1892 року, помітивши в ньому «справді великий талант, [...] який родина насильно хоче переробити на гречкосія» ¹⁷, ввела його до кола тогочасного авангарду. Завдяки їй він познайомився, зокрема, з Полем Серюзьє (1863–1927) та критиком мистецтва Феліксом Фенеоном (1861–1944), а через них – із Полем Сіньяком (1863–1935), з яким заприятелював, та з Анрі-Марі-Раймоном де Тулуз-Лотреком (1864–1901). Крім того, Габріела Запольська, дописуючи в польську пресу про постімпресіоністичний живопис, кілька разів з ентузіазмом говорила про молодого мистця.

У 1892 році Ян М. Песке покинув Академію Жульєн і долучився до пошуків постімпресіоністичного авангарду. (Частині цього середовища недавно присвятили виставку «Париж і польські мистці 1900–1918, довкола Е.-А. Бурделя» ¹⁸, до якої не включено Песке, хоча він, безсумнівно, підтримував контакти з цим колом майстрів).

Самостійне навчання Ян М. Песке розпочав із роботи на пленері, яка велася спочатку з Полем Сіньяком, з котрим улітку 1892 року він виїхав до Сен-Тропе на Лазурне узбережжя. На формування його мистецтва також мали вплив Тулуз-Лотрек (як він сам сказав: «тим, хто найбільше мене «спокусив», був Тулуз-Лотрек» (*Спогади*)), який познайомив його з технікою літографії, та Каміль Пісарро, який вчив його техніці офорта. Контакти з ними тривали приблизно із 1892 до 1894 року (чи 1899), за даними різних дослідників. Молодий художник цінував мистецтво Едуара Мане, Клода Моне, П'єра Пюві де Шаванна, Оділона Редома, Жоржа Сера та Огюста Родена, а про інших висловлювався критично: «найбільшою вадою сучасних художників є брак щирості» ¹⁹.

Мету своєї діяльності він чітко бачив уже 1894 року, коли писав:

«Я хотів би колись довести свої роботи до такого стану, щоб вони промовляли якнайсильніше до почуттів. Шляхетність лінії та композиції, гармонія й сила гармонії та світла – це мої прагнення» ²⁰. З цією метою він також вивчав твори імпресіоністів, прерафаелістів, японських художників та давні рисунки й гравюри.

Ян М. Песке брав участь у мистецькому житті постімпресіоністичного авангарду. Він дебютував 1894 року в Салоні Незалежних, у 1895 році брав участь у «маніфестації» групи набістів у галереї Ле-Барк-де-Бутвіль, а потім неодноразово виставляв свої роботи разом з цією групою. Він писав у своїх «Спогадах»:

«Це мистецьке й дружнє середовище цілковито мене змінило».

1897 року Фелікс Фенеон і Октав Мірбо ввели його до кола часопису «Ревю Бланш», в редакції якого 1901 року він мав свою першу персональну виставку, показавши на ній понад тридцять пастельних робіт. Виставка була визнана «важливою мистецькою подією», зокрема Гюставом Каном, Мірбо і Фенеоном; також її помітили в польській пресі ²¹.

КОЛЛІУР У ПІРЕНЕЯХ, БОРМ НА ЛАЗУРНОМУ УЗБЕРЕЖЖІ ТА ОКОЛИЦІ БАРБІЗОНА

У цей період (1894–1901) у житті художника відбулися важливі зміни. 1894 року він уперше поїхав на пленер до згаданого Колліур, яке відтоді стало для нього одним з улюблених місць. У 1901 році художник одружився з Катериною Лушниковою (котра походила з Росії), скульптором, ученицею Огюста Родена та Еміля-Антуана Бурделя. У них народилися три доньки й син – художник органічно поєднував родинні справи із «мандрівним» способом життя. Я. М. Песке, окрім тривалих приїздів до Парижа, мешкав у Борм на Лазурному узбережжі (де він мав ательє до 1926 року), в Колліур та в сусідньому Аржел-сюр-Мер у свого друга Етьєна Ліна. Іншими улюбленими його місцями стали околиці Барбізона та сусіднього Королівського лісу й парку Фонтенбло. Крім того, він малював у багатьох інших регіонах Франції, зокрема в Ам'єні, Вандеї та в Тулоні. Пейзажна тематика дедалі виразніше домінувала в його творчості.

Ян М. Песке вважав себе (особливо у пейзажний період) учнем імпресіоністів: «імпресіонізм справив на мене буквально ефект вікна, відкритого на природу» (Спогади). У зображенні околиць, які відрізнялися географічним положенням і кліматом, його приваблювало відтворення специфіки їхнього

світла, атмосфери й настрою. Йому особливо подобалося малювати морські узбережжя, а найбільше – дерева й ліси, за що його назвали «поетом дерев і лісничим живопису» ²². Іноді він збагачував пейзаж архітектурними мотивами. Його творчість характеризується широким діапазоном тем, настроїв і технік. Він також зображував людей, часто – родинні сцени, в яких змальовував своїх близьких; інтимний настрій цих творів дозволяв критикам порівнювати Песке з набістами. Рідше він малював портрети й натюрморти. Крім олійного та акварельного живопису, він досягнув надзвичайної майстерності у малюванні китайською тушшю, в техніці якої Едвард Воронецький вважав його найкращим художником у Європі ²³. Для Воронецького він був «продовжувачем традицій великого живопису (барбізонської школи), [...] який збагатив їх здобутками в імпресіоністичній колористиці. Це вдале поєднання чудового малюнка з яскравою, але в міру стриманою палітрою та сильним пластичним трактуванням теми, якою він глибоко проймається, становить справжню непересячну оригінальність нашого земляка» ²⁴.

Творчі досягнення художника швидко помітили критики, шанувальники мистецтва й колекціонери. Його роботи демонстрували на багатьох персональних виставках у Парижі (починаючи, окрім згаданої виставки, з організованої в 1909 році в галереї Бернайм-Жен-е-Девамбез, до 1969 року в галереї Жана-Клода Бельє), інших місцевостях (перша з виставок – у 1912 році в мерії містечка Мелен), у паризьких Салонах та в численних інших експозиціях, а також в рамках експозицій французького мистецтва за кордоном. Його твори купували до публічних колекцій (з 1909 року; зокрема у 1913 році Жак Дусе придбав десять офортів). Вони знайшли таких заможних шанувальників, таких як Жорж Клемансо (він до кінця життя тримав у своїй кімнаті, поруч із пейзажем Моне, зображення великого дерева пензля Песке), і багатих меценатів, таких як Жан Енесі (у 1932 році художник виконав багато картин для його замку в Коньяку). Незмінними колекціонерами його творів також були Гійом Аполлінер, Фелікс Фенеон, Марія Складовська-Кюрі та її родина. Іншим поль-

ським слідом із періоду середнього й старшого віку художника було знайомство зі згаданим критиком Едвардом Воронецьким – щирим шанувальником його мистецтва. Песке подарував йому офорт «Пейзаж із південної Франції» з присвятою (французькою мовою) «пану Е. Воронецькому, щиро-сердно Жан Песке»²⁵, який нині перебуває в Кабінеті сучасної графіки й малюнків Національного музею в Варшаві (іл. 3). Крім того, в цій же колекції знаходяться дві інші роботи: «Каплиця св. Франциска в Борм»²⁶ та «Пейзаж із безлистими деревами» – це єдині, досі знайдені його твори в польських публічних зібраннях.

У 1921 році Я. М. Песке взяв участь у виставці польського мистецтва у Гран-Пале в Парижі²⁷. Особливу увагу привертає його участь у цікавому, але досі маловідомому епізоді з історії польсько-французьких мистецьких взаємин. Тоді, у мистецькій Томболі «на користь польських художників, жертв війни», (організований з 28 грудня до 15 січня 1916 році в галереї Бернайм-Жен у Парижі Комітетом на чолі з Полем Сіньяком) участь взяли Огюст Ренуар, Огюст Роден, його учень Еміль-Антуан Бурдель, Константен Бранкюзі, Анрі Матісс, Пабло Пікассо, Сюзанн Вала дон та ін.²⁸ (іл. 2).

Песке помер 21 березня 1949 року в місцевості Ле Манс. Його спадщина є ще одним підтвердженням існування у Франції багатого матеріалу, що стосується польських мистців, які творили там у другій половині XIX – першій половині XX ст.²⁹. Цей матеріал вказує на потребу більш цілісних досліджень мистецтва художників, які приїжджали з Польщі до Франції. Це б дозволило створити повніший образ сучасного польського мистецтва й водночас висвітлити проблему участі польських художників у процесі творення сучасного французького мистецтва. Згадані «Спогади» Яна Песке, якого вважали «одним із фундаторів паризької школи» (Жан Буре), могли б стати цінним джерелом у цій справі.

ПРО ТВОРЧИСТЬ Я. М. ПЕСКЕ У ПОЛЬЩІ

Художник мав нечасті контакти з Польщею; як уже згадувалося, він був тут у 1891 і 1895 роках, відвідавши Варшаву й україн-

ські землі. Тут експонувалися три його роботи: дві пастелі, зокрема «Голова старого» (у 1892 році у Варшаві в Товаристві сприяння образотворчому мистецтву) та картина «Меланхолія» з колекції Габрієли Запольської (1906 року у Львові й 1910 року в Кракові)³⁰.

Про нього також часто писали в пресі, головним чином, про його творчі успіхи й паризьку кар'єру. З особливим ентузіазмом відгукувалася Г. Запольська у виданні «Przegląd Tygodniowy» (1894–1895)³¹. Пізніше, до 1930 р., про художника згадували переважно такі часописи, як «Tygodnik Ilustrowany» (1894–1926), «Kraj» (1896–1901) і «Świat» (1907–1930).

Після довгого мовчання про художника, лише з середини 90-х років XX ст., на хвилі зацікавлення мистецтвом періоду на межі XIX і XX ст., окремі твори Я. М. Песке почали з'являтися у приватних збірках («Пейзаж у Східних Піренеях», малюнок тушшю й аквареллю, 1920 рік)³² і в антикварній торгівлі (олійні картини «Жінка за столом», «Обрубувачі гілок» (1926), «Пейзаж» і малюнок «Кафедральний собор», олівець і акварель)³³. Сподіваємося, що, можливо, в українських зібраннях є ще досі невідомі твори цього художника.

Участь мистця у паризьких Салонах та інших виставках багато разів помічали та широко обговорювали еміграційні часописи, особливо паризький «La Pologne Politique, Économique, Littéraire et Artistique» («Політика, економіка, література і мистецтво Польщі») (1920–1931). Шанувальником його мистецтва був критик Едвард Воронецький, який писав про художника в цьому виданні та у польській пресі (1923–1932).

«ПОЛЬСЬКА ШКОЛА»?

Як писав французький критик Гі Дорнан, Я. М. Песке «збагатив сучасне французьке мистецтво»³⁴. У французькій критиці історії мистецтва побутує думка, що Я. М. Песке – це один із фундаторів *паризької школи*³⁵. Однак варто згадати більш традиційне поняття *польська школа*, яке в новому значенні навів Андре Жид, захоплені картинами іншого польського живописця Вітольда Войткевича:



Іл. 1. Ян Мірослав Песке. Фото 1940 р.
(за «Oeuvres de Peske. 50 ans de peinture».
Галерея Сен-Пласід, [...], Париж, 1948;
репродукція Т. Казмерського)

Galerie BERNHEIM-Jeune — 25, Boulevard de la Madeleine

TOMBOLA ARTISTIQUE
(PEINTURE, SCULPTURE, OBJETS D'ART)
au profit des Artistes polonais victimes de la Guerre
autorisée par arrêté ministériel du 4 Décembre 1915

COMITÉ : P. SIGNAC, *Président.*
Membres : M^{mes} AGUTTE (M^{me} Sembat), BYCHAWSKA, Gabrielle RÉVAL, LEWITZKA; MM. BOURDELLE, BRANDEL, Paul FORT, GASIOROWSKI, GRANIÉ, GRANZOW, LUCE, MONDRAL, G. ROUAULT.

DONATEURS : **A. RENOIR, A. RODIN,** M^{mes} AGUTTE, ANDRIEU, M^{lle} BALLY, BONNARD, BOURDELLE, BRANCUSI, BOLLIGER, M^{lle} BOSNANZSKA, BALZUKIEWICZ, BRODZKA, BRANDEL, CAMOIN, M^{lle} CHARMY, L. COUTURIER, MM. COTTET, DELASALLE, DELTOMBE, M^{me} DESGRANGES, H. DÉZIRÉ, M. DUFRÈNE, DUFY, DIRIKS, J. FLANDRIN, FRANKOWSKA, O. FRIESZ, Ch. GUÉRIN, GEJZLER, GRANZOW, GROS, M^{me} HALICKA, HAYDEN, HEUZÉ, KAMENSKY, KISLING, KLINGSOR, LACZMANOWICZ, LEBASQUE, Marcel LENOIR, LEWITZKA, LHOTE, LUCE, A. MAILLOL, M^{me} MARVALE, MANOLO, Henri MARTIN, H. MATISSE, MARQUET, MAINSSIEUX, J. MARCHAND, J. METZINGER, L.-A. MOREAU, MONDRAL, MONTZEJN-OTTMAN, OZENFANT, P. PICASSO, PICHOT, PICART-LEDOUX, J. PESKE, K.-X. ROUSSEL, SIGNAC, TKACZEWSKI, UTTER, M^{me} Suzanne VALADON, VUILLARD, DE WAROQUIER, ZAWDZINSKI, RUBCZAK Jean, RUBCZAK Marie, etc.

M^{mes} Semène JEMLAK, Gabrielle RÉVAL, MM. Paul FORT, A. MERCEREAU, F. VANDERPYL ont offert des livres.
MM. MARSEILLE, A. NATANSON ont offert des lots.

L'Exposition sera ouverte du 28 Décembre 1915 au 15 Janvier 1916
de 10 heures à 18 heures (Dimanches et Fêtes exceptés)

ENTRÉE LIBRE

Prix du Billet : UN FRANC. — Tout acheteur d'une série de 100 billets gagnera un lot.

2701. — S. G. I. Paris.

Іл. 2. Повідомлення про мистецьку Томболу. Відбиток. Галерея Бернайм-Жен. Париж, 1915–1916.
Із колекції Польського історико-літературного товариства у Парижі (репродукція Т. Казмерського)



Іл. 3. Ян М. Песке. Пейзаж на півдні Франції. Офорт.
Кабінет сучасної графіки й малюнків Національного музею у Варшаві (інв. № Gr. W. 2898)



Іл. 4. Ян М. Песке. Дорога Етьєна Ліна в Аржель-сюр-Мер. Олія.
Музей Кою. Ван (репродукція Т. Казмерського)

«Я визнаю, що не розумію явище, що можна назвати «польською школою». Звичайно, мені здається неможливим, щоб навіть художник рівня Войткевича міг усіма своїми творами винайти власний мистецький стиль. [...] Тому він близький до нашої французької школи, він тут здається своїм. Я кажу, що він близький, але він не наслідує її [...]»³⁶.

Нині Я. М. Песке вважається одним із найвизначніших польських живописців, які працювали у Франції наприкінці XIX ст. поряд із такими, як Ольга Бознанська, Тадеуш Маковський, Юзеф Панкевич, а стилістично найближчим йому був Владислав Слевинський, котрий належав до школи Понт-Аван у Бретані. Очевидно, мистецтво Песке формувалося під впливом Тулуз-Лотрека «до розламу», від якого його вберіг «пошук щирості», що він її прагнув.

У 1997 році історик мистецтва Ельжбета Грабська поставила питання:

«Чи можна вже сьогодні, не маючи, по суті, в польській та французькій історії мистецтва майже ніяких порівняльних досліджень на тему [відносин між польським і французьким мистецтвом], спробувати оцінити це *подорожування* в обидва боки?»³⁷. Можна сподіватися, що французька виставка 2002–2003 років, присвячена Я. М. Песке, яка викликала зацікавлення мистецтвом польських художників Франції незабаром дасть відповідь на це питання. У подальшому майбутньому можна буде точніше означити зв'язки Песке з Україною, її природою і мистецтвом.

¹ У Кабінеті гравюр Національної бібліотеки в Парижі (за номером Ca.88.Fol.) є нотатка, ймовірно, автограф художника: *Peské Jan Mirosław, polonais né en Russie* [...].

² Catalogue de l'Exposition d'Art Polonais au Salon de la Société Nationale des Beaux Arts (Grand Palais). – Paris, 1921. – P. 16 (позиція 154–156).

³ Париж, 2002; видавництво Соможи-Едісьйон-Д'Ар. Досі найрозлогішим дослідженням на цю тему була магістерська робота Ліз Бікар-Зе «Життя і творчість Жана Песке» (1978; машинопис у Бібліотеці мистецтва й археології фундації Жака Дусе), побудована на неопублікованих «Спогадах» художника (машинопис, 739 с.). Він також залишив щоденник за 1890–1949 роки (зберігається в сімейному архіві). У цій статті використано архівні матеріали та твори Я. М. Песке, що зберігаються в Бібліотеці мистецтва й археології

фундації Жака Дусе, Кабінети гравюр Національної бібліотеки та у Польській бібліотеці в Парижі, з якими автор познайомилася 1991 року завдяки стипендії Вищої школи соціальних наук у Парижі.

⁴ Повніша фактографія у вид.: *Polanowska J.* Francuska kariera polskiego malarza Jana Mirosława Peske // *Biuletyn Historii Sztuki*. – 1994. – Vol. LVI. – Nr 1–2. – S. 153–158 (française résumé); *Polanowska J.* Peske Jan Mirosław // *Słownik artystów polskich i obcych w Polsce działających (zmarłych przed 1966 r.)*. – Warszawa, T. 7. – 2003. – S. 34–38.

⁵ У Польщі досі мало знали про Я. М. Песке. Ним цікавилися лише критики, а захоплені відгуки про нього, що з'являлися з 1894 року, з часом дедалі рідшали, аж поки припинилися 1930 року.

⁶ Іноді його помилково називають Мечиславом.

⁷ *Marie-Élisabeth Loiseau*. «La vie et l'oeuvre de Jean Peské» // *Jean Peské, 1870–1949*. – Paris 2002. – P. 17.

⁸ *Marie-Élisabeth Loiseau*. Зазнач. праця. – P. 20, 21.

⁹ У той час – провідний художній навчальний заклад Варшави.

¹⁰ Войцех-Генрик-Вільгельм Герсон (1831–1901) – живописець, ілюстратор, педагог, писав про мистецтво і виступав організатором мистецького життя; у 1872–1896 роках був професором провідної художньої школи у Варшаві.

¹¹ Песке з'являвся на шпальтах варшавської преси. Його програмний виступ надрукував «Przegląd Tygodniowy» (1894, № 40), а лист до редакції – «Kurier Warszawski» (1895, № 214). Картина художника «*Меланхолія*» 1900 року була виставлена у львівському Товаристві шанувальників образотворчого мистецтва (ТШОМ), а 1910 року – двічі у краківському ТШОМ у складі постімпресіоністичної колекції Г. Запольської. На цьому його безпосередні контакти з Польщею припинилися, лише критики мистецтва, головним чином Едвард Воронецький, стежили за його кар'єрою, що блискуче розвивалася у Франції.

¹² Каталог виставки: «Marie-Antoinette, archiduchesse, dauphine et reine» / red. M. Jallut. – Château de Versailles, 1955.

¹³ *Wrotnowska D.* Les artistes polonais de l'Emigration de 1830 // *Musées de France*. – 1948. – № 10.

¹⁴ Ян-Антоній Остін (1865–1938) – маляр, ілюстратор, художній критик і педагог, у 1889–1898 рр. навчався й працював у Парижі.

¹⁵ «Rocznik Towarzystwa Polskiego Literacko-Artystycznego w Paryżu» («Щорічник Польського літературно-художнього товариства у Парижі» (1911/1912) подає адреси близько 2000 тогочасних польських мистців. На с. 141 – Я. Песке.

¹⁶ Вона і М. Складовська мали роботи Песке. – Див.: *Danielewicz I.* Kolekcja Gabrieli Zapolskiej // *Ars Longa. Prace dedykowane pamięci prof. Jana Białostockiego*. – 1999.

¹⁷ *Czachowska J.* Gabrieli Zapolskiej «Listy o sztuce» // *Sztuka i Krytyka*. – (Warszawa), 1957. – R. VII. – Nr 3–4. – S. 247.

¹⁸ Виставка експонувалася у Парижі в Музеї Бурделя (жовтень 1996 року – січень 1997 року) та в Національному музеї у Варшаві (лютий – березень

1997 року); каталог опрацювала Ельжбета Грабська (Warszawa, 1997).

¹⁹ J. ...z. W pracowni Jana Mirosława Peske w Paryżu // *Przegląd Tygodniowy*. – 1895. – Nr 27. – S. 316, 317.

²⁰ J. ...z. Malarze impresjoniści w Paryżu // *Przegląd Tygodniowy*. – 1894. – Nr 40. – S. 432.

²¹ Wystawa p. J. Peskego // *Kurier Warszawski*. – 1901. – Nr 106. – S. 3. Передрук див.: *Czas*. – 1901. – Nr 94. – S. 2, 3.

²² Наприклад: «*Берег моря в Портіві*». Олія, полотно; з підписом автора. Музей образотворчого мистецтва та археології в Рен; «*Дерево. Ліс Фонтенбло*». Олія, полотно. Музей Пікардії в Ам'єні; «*Узлісся в Е, департамент Сен-Марітім*». Олія, полотно; з підписом автора. Музей образотворчого мистецтва у Марселі; «*Костюл у Сен-Жан-де-Мон у дощовий день, регіон Пеї-де-Луар*». Рисунок тушшю, наведений аквареллю та гуашшю; з авторським підписом. Вандейський музей у Фонтене-ле-Конт.

²³ *Woroniecki E.* Jan Peske. Z wystaw paryskich // *Świat*. – 1924. – Nr 47. – S. 6, 7.

²⁴ *Woroniecki E.* Artyści polscy w paryskim Salonie // *Tygodnik Ilustrowany*. – 1924. – Półrocze I. – S. 100.

²⁵ Цей офорт із присвятою нині зберігається у Національному музеї у Варшаві.

²⁶ Офорт, суха голка; інвентарний номер 63386; дарунок Казимежа Возницького.

²⁷ *Catalogue de l'Exposition d'Art Polonais au Salon de la Société Nationale des Beaux-Arts (Grand Palais)*. – Paris, 1921. – P. 16. (Позиція 154–156).

²⁸ У галереї Бернайм-Жен (Комітет – Сіньяк та ін.; добродійні учасники – Ренуар, Роден, Пікасо, ...). Надрукований список учасників імпрези зберігається в архіві Польського історико-літературного товариства у Парижі.

²⁹ Див.: *Bartnicka-Górska H., Szczepińska-Tramer J.* W poszukiwaniu światła, kształtu i barw. Artyści polscy wystawiający na salonach paryskich w latach 1884–1960. – Warszawa, 2005.

³⁰ *Wiercińska J.* Katalog prac wystawionych w Towarzystwie Zachęty Sztuk Pięknych w Warszawie. – Wrocław, 1969; Wystawa obrazów ze zbiorów Gabryeli Zapolskiej / wstęp G. Zapolskiej // *Towarzystwo Przyjaciół Sztuk Pięknych*. – Lwów, [1906]; Katalog XIV Wystawy Towarzystwa Artystów Polskich «Sztuka» w Krakowie. – Kraków, 1910.

³¹ «*Przegląd Tygodniowy*». – 1894. – Nr 40. – S. 432; 1895. – Nr 27. – S. 316, 317. У 1895 році Песке надіслав листа до газети «*Kurier Warszawski*» (Nr 214) зі спростуванням хибної інформації про виставлення його картини.

³² Колекція Болеслава і Ліни Навроцьких. Національний музей. Каталог виставки. – Варшава, 1994.

³³ Каталоги аукціонів «*Дежа Унікум*» (Варшава, 1999–2001. – № 98, 104, 110) та «*Арт енд Бізнес*» (Варшава, 2002). – № 1–2 (Аукціонний щорічник за 2001 рік).

³⁴ *Dornand G.* Peske // *Oeuvres de Peske, 50 ans de peinture [...], Galerie Saint-Placide*. – Paris, 1948. – P. 4. (сторінки без нумерації).

³⁵ *Bouret J.* Peské le pionnier // *Peské, [Galerie] Jean-Claude Bellier*. – Paris, 1967.

³⁶ *Gide A.* Préface au catalogue de l'exposition de Witold Wojtkiewicz, Galerie E. Druet, mai 1907. – Paris, 1907. Réimpression: *Cahiers de Varsovie*. – 1976. – 4. – P. 80.

³⁷ *Grabska E.* Obrazy i rzeźby podróżują // *Paryż i artyści polscy 1900–1918, wokół E.-A. Bourdelle'a*. – Warszawa, 1997. – S. 20.

SUMMARY

Musée d'Art Moderne de Collioure (until recently the Musée de Collioure Fonds Peské) was founded in Collioure (Lanquedoc) by the Polish painter Jan Mirosław Peské who had arrived in Collioure from the Ukraine.

Born on July 27, 1870 at Golta in the former Cherson province, Peské naturalized in France in 1921 and died on March 21, 1949 in Le Mans. He studied in Kiev, Odessa, Warsaw and from 1890 also in Paris, where he joined the Post-Impressionist avant-garde in 1894.

Mainly a landscapist, he worked in Collioure in the Pyrenees, in Bormes on the Côte

d'Azur and near Barbizon, yet his oeuvre is characterized by a broad range of topics, moods, and techniques. He is regarded to be one of the major Polish painters in France at the end of the 19th century, and his works which are now being more closely studied serve as the example of the interpenetration of many cultures: Polish, Ukrainian, and French.

In 2002 Musée d'Art Moderne de Collioure (Fonds Peské) held a large monographic exhibition entitled *Jean Peské Paysagiste et Portraitiste Indépendant 1870–1949*, accompanied by a monumental catalogue *Jean Peské 1870–1949*.

АРХІТЕКТУРА ТА ЇЇ ВІДОБРАЖЕННЯ. ФОТОГРАФІЇ ЧЕСЛАВА ОЛЬШЕВСЬКОГО

Марта Лесняковська

1. Які зв'язки поєднують фотографію з модернізмом та історіографією? Таке запитання виникло у мене під враженням від довоєнних світлин Чеслава Ольшевського¹.

2. «Більшість фотографій, коли на них дивлюся, нічого мені не промовляють. [...] справляють загальне, таке собі “чемне” враження, в них немає нічого особливого. Подобаються мені або ні, але не зворушують. Це просто етюди. Етюди, або ж вільний простір прагнень, впливів, невибагливості смаку: подобаються / не подобаються, I like / I don't. Етюди належать до порядку to like, а не to love. Мобілізують напівпрагнення, напівбажання; є різновидом неокресленої, безпретензійної зацікавленості без зобов'язань, яку, наприклад, відчуваємо стосовно людей, речей, одягу, книжок і под., коли вважаємо, що вони “в порядку”»².

Ці роздуми Ролана Барта я навела тому, що вони пов'язані з подальшими моїми міркуваннями. Слідом за ним повторю також, що фотографія, втілена у вартій роздумів знімок, є потрясінням, яке видобуває на поверхню приховане. Отже, сутність Фотографії (свідомо пишу це слово з великої літери) полягає у несподіванці; вона може бути знаком (і джерелом) страждання, коли породжує усвідомлення: того, що на ній бачимо, вже немає. Є лише відображення, яке засвідчує неіснування³.

3. Серед істориків мистецтва побутує такий анекдот: «А чи є в Польщі архітектура? Вже була». Цей минулий і доконаний час стосується міжвоєнного періоду незалежності, який, утім, у сфері культури мав усі риси затонулої Атлантиди. Виданий вісімнадцять років тому номер «Зошитів польської архітектури» (які вже не виходять) був присвячений саме міжвоєнній архітектурі Польщі й мав епіграф зі св. Августина про триєдину концепцію часу, місця й душі й не випадково називався «Фрагменти», що було алюзією на залишки віддаленої давнини⁴.

Знімки Чеслава Ольшевського також належать до розсипаних Історією шматочків пазлів. Цей відомий лише вузькому колу дослідників мистецтва й архітектури фотограф є, на мою думку, однією з найвизначніших постатей в історії польської фотографії; нез'ясованим залишається питання, чому історики й теоретики фотографії досі не зацікавилися ним. На щастя, збережений архів із близько семи тисяч негативів і позитивів, переданий понад 20 років тому до Інституту мистецтвознавства ПАН у Варшаві його сином, істориком мистецтва Анджеєм К. Ольшевським, містить, зокрема, серію світлин, які задокументовують польську архітектуру 30-х років ХХ ст. Цей цінний архів був відсутній у дискурсі модерністської архітектури Польщі, а також у дискурсі фотографії і властивих їй способів візуалізації. Неважко знайти джерело такого забуття – це панівна у польській історії мистецтва й постійно культивована у певних колах наших дослідників позитивістська модель історії мистецтва й архітектури, яка відносить подібні фотографії лише до сфери документалістики й архівної справи. За такого підходу не прізвище автора, а передусім, якщо не виключно, тема світлин, їхня інформаційно-джерельна придатність для досліджень вважається гідною уваги і введення до обігу. «Темою» (свідомо беру це слово в лапки) одного з циклів фотографій Чеслава Ольшевського був міжнародний стиль у Польщі і його втілення чільними архітекторами так званого «покоління 1900» – творцями варшавської школи архітектури. Ці фотографії використовувалися лише у своїй первинній функції як цінне (вартість якого постійно зростає) джерело інформації про модерністську архітектуру в Польщі до 1939 року, яка вже частково не існує або значною мірою спотворена. Як «фрагмент» загубленої Історії, ці фотографії виразно утверджують те, про що писав Барт: неіснування.

4. Чеслав Ольшевський (1894–1969) займався фотографією з 1920-х років. Зафіксував типові мотиви: пейзажі, архітектуру, часом портрет. Про його пейзажні фотографії знаємо небагато. У нечисленних, збережених у родинному архіві праць, він постає як *пикторіаліст*, близький до школи Яна Булгака та його традиції вітчизняної фотографії (рідних краєвидів). Він не унікав і шляхетної техніки, але не виходив за межі неоромантичної, «живописної» фотографії, яка сформувалася у колі естетики Роберто де ля Сізерана і Фотоклубу. У такій естетиці виконано цикли фотографій палацово-паркових комплексів Неборова, Аркадії, Старого Отвоцька, Малого Села, що публікувалися як ілюстративний матеріал до статей, присвячених цим об'єктам⁵.

Такий чисто предметний контекст, який закріплював за фотографією лише допоміжну функцію, приховував – що нині бачать усі – проблематичність узагальненого поняття «документальна фотографія». Його позірну нейтральність і так само удаваний і позірний «об'єктивізм» фотокамери, від якого застерігала не так давно Сюзан Зонтаг, що ніколи не довіряє буцімто об'єктивному образу дійсності⁶. Відома в новій історії мистецтва теорія *оберненого* погляду (Белтінг⁷) дає нам зручне знаряддя інтерпретації такого типу фотографії, котра на перший погляд «показує» («документує») те, що гідне уваги, а завдяки *оберненню* «демонструє» (декретує, за словами Барта) «гідне уваги саме те, що було сфотографовано». І «будь-що» тоді стає надзвичайною цінністю⁸. Висловлюючись інакше, стає картиною.

5. У нових дослідженнях образності цей інтерпретаційний троп, запозичений з теорії опосередкованого образу, пов'язується з трактуванням, згідно з яким речі / краєвиди існують лише завдяки тому, що їх бачимо за посередництвом мистецтва. Не варто, однак, забувати, що теорія культурної опосередкованості може завести нас у пастку оберненого сенсу: може створити радикальний інтерпретаційний «спам», набути форми конверсії: «краєвид як фотограф». Це тут нині міститься дискурс про спосіб, у який краєвид «диктує» нам його сприйняття.

6. Ось так документалізм, який, зокрема, спостерігаємо у фотографіях Чеслава Ольшевського, в певний момент підлягає ерозії. При використанні м'яких об'єктивів і модної в художній фотографії міжвоєнного періоду *шляхетної* техніки та завдяки паперові, що нагадує фактуру полотна для живопису, постає уся проблематичність і двозначність поняття «документ». Міметичні (що б то не означало) прийоми фотографів-художників застосовувалися – про це нагадую для порядку – з переконання, що саме завдяки *шляхетній* техніці наслідування живопису чи графіки («вищого» мистецтва) фотографія входить до сфери живопису. Це відома проблема, з якою у певний момент мусили стикнутися теоретики фотомистецтва: мета знімка, вважали вони, полягає у прихованні його іншості, доведенні до онтологічної розмитості, до вираження модерністської мрії-утопії про універсалізм, єдність і тожсамість. Такою була мета *sfumato* пейзажів і портретів, типовоживописних, які намагалися зрівноважити реалізм і *пикторіалізм*, а відтак наражалася на банальність. Та це вже наступна тема, варта окремого аналізу, яка ще раз підтверджує роль теорії банальності як одного з рудиментів модерністської естетики.

7. Залишу, втім, цей привабливий троп, бо у даний момент мене цікавить тільки серія знімків Чеслава Ольшевського, присвячених сучасній для нього архітектурі. Ми точно не знаємо, скільки було виконано таких фотографій – його архів лише частково впорядкований і зінвентаризований. Фонди, що зберігаються в Інституті мистецтвознавства ПАН, нараховують загалом 6 741 великоформатних негативів, у тому числі 4 324 стосуються 1920–1930-х років, а також періоду окупації та першого повоєнного року (до 1946 року включно). Плівки розподілено по картонних коробках із присвоєними їм номерами від 1 до 344. Розділ «Архітектура» охоплює номери 1–205. З цього розділу понад 100 фотографій, виконаних у 1930-х роках, «задокументовують» щойно закінчені на той час будівлі.

Безперечно, має значення, що ці нові будинки, зафіксовані Ольшевським, майже

виключно належать авторству генерації молодих варшавських модерністів: архітекторам Богданові Пневському, Ромуальду Гутту, Мацею Новіцькому, Ромуальду Міллеру, Юліушу Журавському, подружжю архітекторів Брукарських і Сиркусів. Деяких проєктантів із цих Ольшевський знав особисто, зокрема, з часу навчання на архітектурному факультеті Варшавської політехніки. То були переважно його ровесники, що дозволяє «прочитувати» фотографії Ольшевського як своєрідну декларацію покоління.

Це перше, що важливо підкреслити. Друге стосується того, що Ольшевський виконував свої фотографії для найбільш престижних у міжвоєнний час архітектурних і мистецтвозначних видань: для «Архітектури і будівництва» та ексклюзивного журналу «Аркади». Отже, вписані в естетичну і, ширше, в культурну програму цих видань, його фотографії співтворили образ нової архітектури, як і загалом естетики (способів образотворення) так званого «стилю 1930-х років».

8. Утім, співтворячи нову естетику, самі фотографії залишилися нібито анонімними, важливими тільки в аспекті їхньої документальності. Очевидно, ця документальність – слово-ключ! – відсунула фотографії Ольшевського на узбіччя анонімності. Категорія функціональності проєктувалася на оцінку (сприйняття) цих світлин, їхній відбір здійснювався за критеріями, що відповідали методам візуалізації («документації») і повністю були підпорядковані так званому об'єктивному науковому світоглядові, який мали виражати. У певний момент розуміння такого стану речей Алан Секула запропонував модель фотоархіву як особливої «території відображень», на якій спостерігається нове співіснування і нове значення: залишки минулого (застосувань, значень, доказів, свідоцтв), які входять до поняття (етимології) «документ», співіснують нині із силою-силенною інтерпретаційних можливостей⁹.

9. Отже, «прочитуючи» архів Ольшевського за такою моделлю, потрібно взяти

у лапки весь позірний документаційний аспект його фотографій. Варто навіть просто переглянути сенс слова (поняття) «документальна». Адже ці фотографії виходять за межі документальності, виявляючи релятивізм «документа» як інструмента стратегії позірності.

По-перше, для них характерний той тип «аури» (ауратизму, як сказав би Вальтер Бенджамін), який узагалі притаманний модерністській фотографії 30-х років. Мабуть, зайве у цьому місці нагадувати, що концепція нового бачення і нового естетичного переживання ґрунтувалася, зокрема, на утопії позірного «об'єктивізму» фотоапарата і теорії воєризму (підглядання?)^{*}.

Проблема репрезентації тут яскраво простежується: гарні будинки з чистими формами, без людей всередині, піддані спостереженню / «документуванню» у такий спосіб, у який спостерігають за жінками чи екзотичними тваринами. Перед нашими очима реалізується модерністський жест (позірно) незаангажованого спостереження, що узгоджується з інтелектуальною орієнтацією, співвідносною з нормативною, уніфікуючою системою наукового огляду / опису світу як канона, що не підлягає обговоренню. Світлини Ольшевського, аналізовані саме з такої точки зору, вписуються у цей фрагмент позитивістсько-модерністського проєкту, що розглядає культуру згідно з моделями, виробленими у природознавстві.

Але це тільки на перший погляд. Адже «фотопортрети» архітектури не є «чистими даними», а являють собою – зачитую Адорно – лише утопічні уявлення. Інтуїтивно це відчували самі модерністи, як, скажімо, один із чільних істориків архітектури модерну Бруно Зеві, коли писав про обмеження фотографії, що демонструє будівлю лише під одним кутом зору, статично, у спосіб, який виключає розгортання візуальних секвенцій, а отже, інакше, ніж спостерігає її той, хто рухається всередині чи зовні будівлі¹⁰. Художники знали про це вже раніше: Едгар Дега, виконуючи малярню будинка при погляді знизу (близько

* Франц. *voyeur* – підглядач.

1874–1883), записав у своєму блокноті: «Ніхто ніколи не пробував зображати будинки або пам'ятники знизу, зі споду, зблизька, так, як бачиш їх, коли ходиш по вулицях»¹¹.

Фотографії, отже, є лише одним із можливих зображень / описів архітектури і, будучи її представленням, піддають архітектуру (вторинній) естетизації. Тож фотографія архітектури реально використовує досвід сучасного мистецтва і властивих йому способів візуалізації. Це перетворює процес фотографування на творчість.

10. Зупинюся на проблемі фотозображення архітектури модерну як опосередкованої естетизації. Це означає, що фотографія проектує сприйняття архітектури. Принципове значення має, на моє переконання, колір, а точніше, його відсутність. Гадаю, що саме завдяки чорно-білій монохроматичній фотографії сформувалося наше сприйняття архітектури модерну як білих форм у просторі. Така уніфікація, здійснювана фотографією, зробила її ідеальною ілюстрацією ключової для модернізму дефініції архітектури як абстрактної «гри форм у світлі». Саме в цій сфері реалізувалася одна з основних догм модерну щодо простору і наявності / відсутності кольору як знаку та референції.

Варто згадати такі приклади аналізу проблематики білого, як винайдена Гете метафізика білизни й світла (використана потім Малевичем у його відомій формулі «Бог є світло»¹²); трактування білого символами як ахроматичної барви, пов'язаної зі світлом¹³; експерименти з кольором як основа естетики Бавгаузу¹⁴; «білі катедри» як ідеал Ле Корбуз'є, що через «відсутність кольору» сприймав його наявність як «небезпечний чинник», що руйнує та дезорганізує форму¹⁵; маніфест ван Дезбурга, де білизна, визнана «духовним кольором нового віку», почала означати «цілу епоху: нашу, перфекціоністську, епоху чистоти й певності»¹⁶. Гадаю, цих найважливіших прикладів досить. Усі вони зводяться до гасла «революції білих стін» як символічної маніфестації Lebensreform [реформи життя], що ґрунтується на модерністських теоріях реформи суспільного життя й утопіях Нового Суспільства, побудованого на засадах гігієни та еugenіки.

Модерністська теорія кольору визнавала також, як відомо, стать барви, причому як у музиці («у скрипці є щось тепле, м'яке, жіноче», рояль «холодніший» і «більш чоловічий»¹⁷), так і в архітектурі, проектуванні, мистецтві. Для Луза брак кольору (або ж білизна) і брак орнаменту означав чоловічу рису. Білі гладкі стіни як заперечення декоративного костюма будинків ХІХ ст. сприймалися як «чоловічі».

Утім, авангардна архітектура принаймні не уникала кольору, зовсім навпаки, колір і його відсутність – це питання постійно з'ясовується як у теорії, так і у практиці, що історія мистецтва називає «боротьбою за колір». Тож ясно, що мусимо подивитися на панівний образ модерну, ототожнюваний з культурою «білої архітектури» (архітектури білизни), як на ще один ефект відповідно препарованої і детально запроєктованої історіографічної традиції, котра спеціально виробила цей штучний образ (догму) модерну як архітектури білих стін.

11. Неможливо тут не згадати другого ключового для модернізму поняття – простору, як його розумів уже тридцять років тому Браян О'Догерті, виявляючи механізми його ідеологізації в модернізмі. Маю на увазі: як простір (і його розуміння) піддається функціоналізації для того, щоб домінувати над твором (мистецтва, архітектури) з метою надання йому сенсу ergo, статусу твору мистецтва¹⁸. Зв'язок між візією білих форм модерністської архітектури, занурених у якийсь неокреслений, абстрактний, «пустий» простір, був ядром виробленої модернізмом дефініції архітектури (і то архітектури загалом, як сучасної, так і давньої) як «вільної гри форм у просторі». У цій сфері формується відношення глядач-твір, що пов'язується передусім із зоровим сприйняттям¹⁹.

Роль, яку тут відіграє фотографія, є ключовою. Це саме за допомогою чорно-білих, «позбавлених кольору» зображень архітектури реальним ставав проект модернізму як «культури білизни». За її допомогою, при підтримці модерністської історіографії, формувалося уявлення сприймача про те, який вигляд має модернізм.

Нині проект модернізму як «культури білизни» аналізується з погляду гендерної



Іл. 1. Трамплін у мінерально-термальному басейні в Чехочінку.
Фото близько 1932 р.



Іл. 2. Водограй
у мінерально-термальному
басейні в Чехочінку.
Фото близько 1932 р.



Іл. 3. Мінерально-термальний басейн у Чехочінку. Фото близько 1932 р.

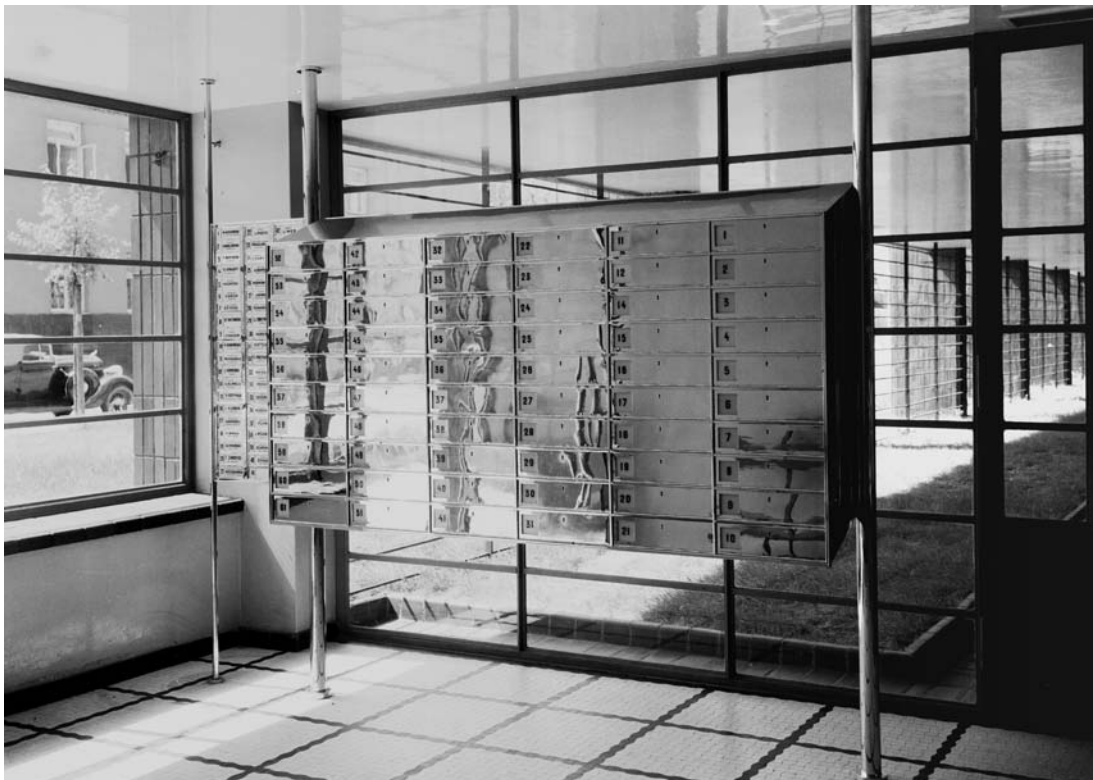


Іл. 4. Будинок Окружного суду й прокуратури в Гдині. Фото близько 1935 р.



Іл. 5. Бенкетна зала в будинку
Міністерства закордонних
справ у Варшаві.
Фото близько 1936 р.

Іл. 6. Фойє у фешенебельній будівлі Веделя по вул. Пулавській м. Варшави.
Фото між 1936 та 1939 рр.



Іл. 7. Територія Виставки житлового будівництва ВГК на Колі у Варшаві.
Фото близько 1935 р.



Іл. 8. Територія Виставки житлового будівництва ВГК на Колі у Варшаві.
Фото близько 1935 р.



Іл. 9. Пристань Поліційного спортивного клубу на р. Вісла у Варшаві.
Фото близько 1937 р.



Іл. 10. Повільйон-станція “Польського фіата” по вул. Крулевській.
Фото 1938 – початку 1939 р.

теорії, сексуальності, постколоніальної теорії (Марк Бірлі), досліджень психосексуального підґрунтя архітектури – все це виявляє однаковою мірою зв'язок «білої стіни» з патріархальним сценарієм (метою якого було показати авангард як «чоловічу» сферу), євроцентричною (у контексті постколоніальних теорій) концепцією культури, в якій домінування білого матеріалу інтерпретується як домінування білої раси. У свою чергу психоаналітична інтерпретація видобуває прихований сенс «нагої» білої стіни: її суттю є нагість і брак, через що маніфестується прихована «присутність»: «відсутність» є прихованим «існуванням»²⁰.

12. Наближаємося до висновків. Переді мною зображення архітектури на фотографіях Чеслава Ольшевського, які є складовою історіографічного проекту модерну, описаного у цій статті. Вони пропонують глядачеві щось, окрім цього. Зв'язок «прекрасних портретів» авангардних будинків з «риторикою мандрування» та з наративом – очевидний. І, власне, у цій сфері «риторики мандрів» фотографії Ольшевського оперують типовою утопічною схемою. Конвенція подорожі і ностальгійні асоціації перетворюють споглядання архітектури, яка є, присуті, виміряним архітектурним / культурним краєвидом, світом «білих стін» – у дискурс про пам'ять та історію.

Моя пропозиція щодо іншого прочитання фотографій архітектури як «фотопортретів різних поз модернізму» дозволяє послатися на філософів і теоретиків історії, таких як Анкерсміт, котрі твердять, що історична наратива, у тому числі «уписана» в (різноманітні) зображення, є чистим естетичним конструктом. Тут не діє принцип *tertium comparationes*: порівняння / залежність між тим, що представляється – фрагментом дійсності, і представленням – твором мистецтва²¹.

Між цими двома «територіями» існує прірва. Але це принаймні не позбавляє глядачів приємності, яку дає споглядання рафінованої елегантності «цивілізації білих стін» т. зв. варшавської архітектурної школи, довершено спроектованої у модерністських зображеннях фотографа Чеслава Ольшевського²².

¹ Текст був опублікований у *Rocznik Historii Sztuki*. – R. 31. – 2006.

² *Barthes R. Światło obrazu. Uwagi o fotografii*. – Przekł. J. Trznadel. – Warszawa 1996. – S. 48, 56.

³ *Barthes R. Światło obrazu*. – S. 56.

⁴ *Parfianowicz S. Fragments // Zeszyty Architektury Polskiej*. – 1988. – Nr. 5–6. – S. 1.

⁵ Чеслав Ольшевський, який з 1929 року викладав на Міських фототехнічних курсах у Варшаві, отримав 1937 року нагороду на фотоконкурсі «Краса Варшави», а через рік, спеціально до великої виставки в Національному музеї «Варшава вчора, сьогодні й завтра» виконав опрацьовані власною технікою художні слайди (які запатентував через 20 років, 1957 року). Він фотографував польські експонати, які готували на світові виставки в Парижі (1937) та Нью-Йорку (1939), а під час навчання на факультеті архітектури Варшавської політехніки, захоплений, як тоді багато інших, рисунками архітектора-візіонера Станіслава Ноаковського, фотографував його рисунки і архітектурні фантазії, в тому числі уславлені креслення крейдою на дошці, які Ноаковський робив під час своїх лекцій. На жаль, конспіративно опубліковані під час війни дві папки фотографій Ольшевського, що фіксують ті малюнки, безповоротно, здається, втрачені. Чеслав Ольшевський фотографував усе своє життя, але відомо, що в нього були й інші захоплення: він грав на скрипці і працював над атласом музичних інструментів.

⁶ *Sontag S. O fotografii / Przekł. S. Magala*. – Warszawa, 1986.

⁷ *Belting H. Das Ende der Kunstgeschichte: eine Revision nach zehn Jahren*. – München, 1995. Поп.: *Bryl M. Historia sztuki na przejściu od kontekstowej Funktionsgeschichte ku antropologicznej Bildwissenschaft (casus Hans Belting) // Artium Quaestiones*. – 2000. – XI. – S. 245 i nast.

⁸ *Barthes R. Światło obrazu*, op cit. – S. 59.

⁹ *Sekula A. Reading an Archive. Photography between Labour and Capital // L. Well. The Photography Reader*. – London, 2002. – P. 445.

¹⁰ *Zevi B. Architecture as Space. How to look at architecture*. Edited by J. A. Barry. Translated by M. Gendel. Horizon Press: New York, 1957; *B. Zevi. Apprendre a voir l'Architecture*. Editions de Minuit. – Paris, 1980.

¹¹ *Degas Edgar. Budynek widziany od dołu, rys. ok. 1874–1883, ze szkicownika nr. 9 (Dc. 327 reserve)*, S. 96. – Paryż. – Biblioteque nationale. – Cabinet des Estampes // *The Burlington Magazine*. – 1958. – S. 245–246; 1965. – S. 614; *Nochlin L. Realizm / Tłum. W. Juszcak, T. Przystępski*. – Warszawa, 1974. – S. 20, 22.

¹² «Білий чотирикутник має означати, що все є світом, що світло не є ані роздроблене, ані розрізнене, що зі світла не народиться жодна предметна форма... Бог є світлом, його всемогутньою присутністю» (див.: *Malevich K. S.*) *The Word as Non-Objectivity. Unpublished writings 1922–1925 / Translated by Glowacki-Prus and Edmund T. Little*. Ed. By Troels Andersen. Bergen Forlag. – Copenhagen, 1976. – T. 3. – S. 83. Cyt.: *Turowski A. Malewicz w Warszawie. Rekonstrukcje i symulacja*. – Universitas. – Kraków, 2002. – S. 315.

¹³ Улюблений троп поезії символістів і живопису XIX і XX ст. *Florenski P.* Znaki niebieskie. Rozmyślania o symbolice kolorów // *Ikonostas i inne szkice.* Wybór, przekł. i oprac. Z. Podgórzec, wprowadzenie H. Paprocki. Wyd. Bractwo Młodzieży Prawosławnej w Polsce. – Białystok, 1997. – S. 233.

¹⁴ Учень Бавгауза, художник Генрі Пфайфер створив цілу науку, яку назвав хроматологією і яку заснував на правилах музичної гармонії. *Pfeiffer H.* L'harmonie des couleurs. Cours theoriques et pratiques. – Paris, 1972, за: *Rzepińska M.* Historia koloru w dziejach malarstwa europejskiego. – Kraków, 1983. – S. 587.

¹⁵ Le Corbusier. Klawiatura barw, «D.O.M.», R. 3: 1931. – Nr 11. – S. 24. В ієрархії кольору Ле Корбуз'є на верхівці перебувають: жовті **ugry**, троянди, земля, білизна, чорнота, ультрамарин: «Це гама міцна, статична, така, що поєднує основні кольори в конструюванні». – Le Corbusier. *Puryzm (1921)*, сф. за: *Artyści o sztuce. Od Van Gogha do Picassa.* Przekł. A. Grabska. Wybór i oprac. E. Grabska, H. Morawska. – Warszawa, 1969. – S. 230.

¹⁶ *Berger J.* Przedmiot wiary [1968] // idem, *O patrzeniu.* Przekł. S. Sikora. Fundacja Aletheia. – Warszawa, 1999. – S. 169.

¹⁷ Німецький дослідник *Loef C.* Farbe, Musik, Form. Ihre bedeutende Zusammenhänge. – Göttingen, 1974. – S. 161 // *Rzepińska M.* Historia koloru... – S. 595 (прзуп. 54).

¹⁸ *O'Doherty B.* Inside the White Cube: The Ideology

of the Gallery Space // *Artforum.* – 1976, March. – P. 24–30; 1976, April. – P. 26–33, idem. Notes on the Gallery Space. Inside the White Cube: The Ideology of the Gallery Space. The Lapis Press. Santa Monica, San Francisco, 1986. – P. 13–34. Idem, Uwagi o przestrzeni galerii. Przekł. A. Szylak // *Muzeum sztuki. Antologia.* Wstęp i red. M. Popczyk. Universitas. – Kraków, 2005. – S. 451–466.

¹⁹ Про різні аспекти дефініції архітектури див. у: *Leśniakowska M.* Co to jest architektura? – Warszawa, 1996.

²⁰ *Ritz G.* Niewypowiedalne pożądanie a poetyka narracji. Tłum. A. Kopacki // *Literatura wobec niewyrażalnego* // Red. W. Bolecki, W. Kuźma. – Warszawa, 1996. – S. 131–143.

²¹ *Ankersmit F.* Modernistyczna prawda, postmodernistyczne przedstawienie i post-postmodernistyczne doświadczenie / Tłum. E. Domańska // *Ankersmit F.* Narracja, reprezentacja, doświadczenie. *Studia z teorii historiografii* / Red. i wstęp E. Domańska. Universitas. – Kraków, 2004. – S. 216–219.

²² Репродуковані фотографії Чеслава Ольшевського (негативи формату 14x18) не мають дат, але були виконані до 1939 р. Датування у підписах під фотографіями належить авторці тексту і є гіпотетичними, вони співвідносяться із закінченням побудови фотографованих об'єктів. Негативи зберігаються у Фондах фотографій і вимірювальних креслень Інституту мистецтвознавства Варшави. Публікація фото – за згодою ІМ ПАН.

SUMMARY

The article discusses relations among photography, Modernism, and historiography. Photography of architecture is shown as a posed 'portrait' of Modernism. Such an opinion is inspired by the photographs by Czesław Olszewki (1894–1969) from the 1930s. Documenting in their 'first layer' the international style in Poland, implementations of young Warsaw architects from the generation of 'around 1900' and the photographer's peers, they constitute a kind of a generational declaration. However, the Author questions the generalizing notion of 'documenting photography', the apparent neutrality and false 'objectivism' of the camera (photographer); she makes reference to the model of Allan Sekula's archives as a 'territory of images' in which the new meaning of the document was formulated as the remnants of memory. Black-and-white photographs are 'images' of architecture that carry out its secondary aesthetisation. Monochromatic photography forms part of the project of creating the image of Modernism as the culture of 'white walls'. Ideologists of Modernism used the 'lack of colour' in photography to define Modernist architecture as an ab-

stract 'game of white masses in light'. This was the way to implement one of the Modernist architecture dogmas related to: 1 question of space, 2/ colour and/or its lack as the sign and as reference. Modernism identified with the culture of 'white architecture' fitted in the sphere of historiographic tradition designed by Modernism, revealing here its feature: of being an aesthetic construct. New analyses criticise Modernism as a 'culture of a white wall' and reveal its relation with a patriarchal scenario aimed at making avant-garde the 'masculine' domain (gender theories, psychosexual grounds of architecture, postcolonial theory interpreting 'the culture of the white' as dominance of the white race, etc.). The article also points to the relation of 'beautiful portraits' of avant-garde architecture with the 'rhetoric of wandering': the buildings were created before 1939 and destroyed during World War II or devastated under Communism. Therefore the photographs are interpreted as images which apply a typical utopian scheme: a convention of the trip and reference to nostalgia, which places them within the discourse on memory and history.

КІНОБАЛАДА АБО ПРО «ПОВЕРНЕННЯ, ЩО ТРИВАЮТЬ НЕСКІНЧЕННО»

Тереса Рутковська

Кінематографічний твір фіксує те, що є і чого немає, видиме і поза сферою видимо-го, зовнішнє і внутрішнє. Формування значення – це складний багаторівневий процес. Його основний рівень, звичайно, складається з рухомих аудіовізуальних картин, які утворюють зв'язну розповідь. Але ці картини в переважній більшості художніх фільмів не проходять єдиним цілісним рядом, і так само вони не є цілком «прозорі» за змістом. Встановлення принципу їх організації, усвідомлення існування такого принципу, сформованого на основі досвіду кіноглядача та культурного й екзистенційного суспільного досвіду – це надзвичайно важливий чинник у побудові ідеї фільму. Не заглиблюючись, на даний момент, у проблему інтерпретації та сприйняття, можна вважати, що цей процес має тісний зв'язок із місцем кінофільму в культурному контексті; це робиться для того, щоб наміри митця й очікування глядача могли збігтися. Механізм функціонування масової культури зумовлює той факт, що цей процес майже постійно розширюється, але, з другого боку, реакцією на численні подразники, на відчуття надмірної складності навколишнього світу є тенденція до схематизації, спрощення й упорядкування явищ згідно з даним Богом чи закладеним апріорі порядком. Тож проблема художніх і жанрових умовностей, підставність котрої була взята під сумнів у романтизмі, й котра, як здавалося, мала остаточно дискредитувати авангард, знайшли відображення й у міркуваннях про масову культуру. Проблема жанру у фільмі завжди залишалася похідною літературних генеалогічних теорій і, очевидно, жодні пропозиції в цьому питанні не можна вважати задовільними. Також нікому не вдалося охопити мережею жанрових понять усю сферу кіномистецтва. Адже деякі жанри, такі як вестерн, бурлеск, мелодрама й «чорне» кіно, здобули повну автономію, вони також мають свою історію та міцне

теоретичне підґрунтя, а їхня популярність у глядача не викликає заперечень.

Жанр, який ми б хотіли розглянути нині, – це кінобалада. Ми розуміємо те, що цей жанр менш виразний як явище, ніж зазначені вище, однак хотілося б показати, що, взявши до уваги баладний характер кінофільму, ми позиціонуємо його в певній сфері значень та урухомлюємо певну систему відношень й асоціацій, завдяки яким він (кінофільм) постає як єдиний, зв'язний мистецький твір. Переносючи жанрове означення з однієї площини до другої, яка користується відмінним матеріалом та іншими художніми засобами, ніби мимоволі ми надаємо цьому означенню метафоричного характеру. Тож насправді ми хочемо сказати: твір був побудований як балада, або він нагадує баладу. Для кіно це не єдиний випадок. Такі визначення, як мораліте (стосовно творчості Зануссі), філософський трактат (деякі фільми Пазоліні), епопея (для фільмів на воєнно-історичну тематику) або кіноопера й кінобалет (фільми бразильського «сінета півно»), дозволяють віднести кінотвір до сфери літературних чи, ширше, художніх традицій і є важливою інтерпретаційною порадою. Однак зазвичай (хоча незавжди) звертають увагу на якийсь один найважливіший аспект фільму. Інша річ – кінобалада. Можна сказати, що жанрова специфіка тут охоплює всі рівні. Адже щоб балада могла називатися баладою, вона мусить відповідати певним умовам. Найвищим рівнем унормованості відзначається народна балада. Тож ми послуговуємося в наших міркуваннях прикладом фільму, який мав за візирець народну баладу. Це фільм «Сонце сходить раз на день» режисера Генрика Клуби за сценарієм Веслава Димного, оператор Веслав Здорт, композитор Збігнев Конечний, у головній ролі Францішек Печка.

Балада ¹, у найзагальнішому розумінні, – це твір ліро-епічного характеру, що має пісенну форму. Назва походить від італійського «ballare» (танцювати) і спочатку це був різновид пісні, яка супроводжувалася танцем. У баладі йдеться про драматичні, найчастіше трагічні події, причому в ній виділяються конфліктні моменти й оминаються перехідні стадії та деталі психологічної мотивації. Балада розвивалася в двох напрямках – як фольклорний та літературний жанр, і в кожному помітна її значна диференціація. Це була дуже популярна форма для різних епох, культур та націй. І тому також точна дефініція, що могла б охопити усі ці варіанти, неможлива, але, як пише Чеслав Згожельський, ми можемо виокремити «баладне поле», на якому можна вмістити надзвичайно велику кількість ознак, спільних для всього жанру. Багато з них з'ясуємо в процесі нашого аналізу.

Фільм «Сонце сходить раз на день» ґрунтується на гуральському фольклорі. Йдеться про бескидського гуралю Гаратика, який 1945 року занадто буквально зрозумів заклик нової влади до народу брати на себе відповідальність за власну долю. Гаратик не хотів і не вмів нікому і нічому підкорятися. Відсутність покори неминуче призвела його до катастрофи. За скоєну провину він мав бути покараний. Як написав Конрад Ебергард ², це фільм про протистояння народної влади ³ й народного уявлення про владу та про особливі вимоги, які народ ставив перед нею. Він також писав, що це, власне, єдиний шедевр у польському кінематографі, який не лише народний за змістом, а й цілковито узгоджується з духом народної культури, хоча й у рафінованій формі. Тому йдеться про ситуацію, коли тема спровокувала застосування форми народної балади, а та, у свою чергу, нав'язала митцям спосіб оповіді, сформувала образ головного героя й побудову часопростору. Темою балади, зазвичай, є боротьба особистості за незалежність, гідність, самоідентичність. Цю боротьбу людина веде з силами природи, з суспільними та побутовими умовностями, з політичною системою. Важливу роль тут відіграє опозиція: людський – нелюдський, свій – чужий. Ядвіга Ягелло ⁴ називає шість

функцій у жанровій фабулярній моделі народних балад. Цим функціям передують вихідна ситуація й завершує їх прикінцева. Фільм Генрика Клюбви майже бездоганно втілює всі ці функції.

Перша функція: **встановлення заборони**. У селі з'являються солдати Народної армії з Маніфестом Тимчасового уряду, що закликає до формування Ради селян, підпорядкованої урядові, обіцяючи народу світле майбутнє та наказуючи йому працювати на благо вітчизни. Гаратик не поділяє ентузіазму прибульців, він неохочий до покори, дотримання якихось наказів чи закликів. Тож пропагандисти нового порядку відразу вбачають у ньому ворога. Ситуація загострюється аж до стрілянини, унаслідок якої гине солдат.

Друга функція: **підмовляння**. Гаратик, як провідник селянської громади, спочатку неформальний, а пізніше на посаді солтиса, після невдалих спроб зацікавити владу становищем селян в Одкшасі вмовляє своїх односельців побудувати лісопильний і цегельний заводи, зрештою, школу власним коштом і власними силами.

Третя функція: **порушення наказу**. Селяни під проводом Гаратика чинять спротив націоналізації того, що вони самі збудували. У відчаї вони підпалюють лісопильню.

Четверта функція: **інформація про порушення заборони**. Довідавшись про це, влада оголошує розшук Гаратика. Той з групою селян втікає до лісу.

П'ята функція: **розслідування провини**. Служба безпеки спочатку застосовує дії, щоб «навернути» Гаратика. Коли це не вдається, вона влаштовує засідку бунтівникам.

Шоста функція: **покарання**. Гаратика та його товаришів піймали. Ці два елементи – провина й покарання – є серцевиною балади, її невід'ємною складовою. Тут мається на увазі провина в народному розумінні. Провиною Гаратика було не лише те, що він не підкорився наказам влади, а й те, що він мимоволі спричинив смерть двох невинних людей – закоханої в нього жінки й дурня Валі. Мотив невинної жертви в цьому викладі є знаком неминучої поразки. Початок і кінець фільму перебувають

ніби в двох різних просторах. Початок ідеально відповідає принципам балади. Тут описане тло подій, що мають відбутися в горах, починаючи із зими 1945 року, невдовзі після закінчення війни. У першому епізоді згадується легенда про дияволів з Оходзітої, які танцюють, коли чують запах крові, тобто віщують нещастя. Водночас це період Масниці, а тому поява людей у диявольських костюмах – ряжених – не порушує засад реалізму. Потім ще кілька разів йтиметься про подібну амбівалентну ситуацію, вочевидь реалістичну, але, зважаючи на небуденний контекст, у якому вона проявляється, та на незвичний спосіб її змалювання, це навіює нам асоціації із сюрреалістичними або фантастичними візіями. Йдеться про такі сцени, як спалення останків, знайдених у покинутому будинкові, стрілянина серед фортепіано, розставлених на узгір'ях, або пожежа на лісопилні та самоспалення сільського дурня Валі. У початковому епізоді фільму показано, що чужинці, які прибувають до села – солдати Народної армії, мають диявольську ауру й несуть передчуття трагедії. Це передчуття підсилює поява масничної Смерті, яка вимагає голову Гаратика. З цього моменту події розгортаються у своєму баладному річищі, за всіма вимогами жанру, аж до закінчення, котре пасує до всього фільму так, як приклеєний гіпсовий фіговий листок до мармурової античної статуї. Ось сцена, коли постарілий, виснажений Гаратик, який повертеться до села після тривалого ув'язнення, зустрічає свого давнього головного супротивника зі Служби безпеки. Між ними відбувається такий діалог:

– Я тебе заступив протягом цих років. Зараз я знаю в 1000 разів менше, можливо нічого.

– Дозрівання – це важка штука.

– Чи вибачать мені односельці?

– Ставай до роботи і знову будеш разом з нами.

Невідповідність цієї кінцівки усій концепції фільму настільки вражає, що не треба бути занадто проникливим, аби здогадатися про втручання цензури. Просто автора змусили сказати: що таке людина проти потужного плину історії та сили суспільних змін?!

Немає незамінних людей. Важлива лише ефективність їхніх дій. Зрештою, виправитися ніколи не пізно. Фальш такого світогляду, закладеного в кінцівці фільму, є єдиним елементом, який порушує єдність художнього бачення; на щастя, «шов» єдності настільки міцний, що цей епізод чітко сприймається як чужорідне тіло, він ніби сам провокує до того, аби засумніватися в ньому.

Закінчення сценарію Димного, надруковане в збірці його творів («*Słońce wschodzi raz na dzień*» i inne utwory / w opracowaniu Zbigniewa Beli. – Kraków, 1981), інше. Маємо 1966 рік. Гаратика випускають із в'язниці. Після багатьох років самотнього життя в камері він не може знайти себе в чужому, неприязному світі. Настає швидка психічна деградація колишнього героя. Він живе жалюгідним життям алкоголіка до того часу, коли якийсь дрібний випадок будить у ньому рештки людської гідності. Він зважується повернутися до рідного села. Однак минуло забагато часу. Ніхто його не зустрічав. *Ніхто нічого від нього не хотів. На нього навіть не дивилися. А наступного дня вже й забули. Старий Гаратик. Злидар.* Лише тепер з усією глибиною проявилася трагедія людини, здатної колись мало не гори пересувати, а сьогодні позбавленої усього, навіть власного минулого. У такий спосіб здійснилося покарання.

Події в баладі відбуваються згідно з певним внутрішнім ритмом. Моменти концентрованої напруги переплітаються з моментами значного сповільнення, затримання дії. Ця динамічна опозиція ретардацій та прискорень становить важливий конструктивний принцип фільму, який ми аналізуємо. Кожній драматичній, конфліктній ситуації, кожному протистоянню ворожих позицій передують етап очікування (приїзду представника влади в Одкшас, урядника в Управління безпеки, нападу ворога в корчмі). Настрій очікування переданий за допомогою дуже довгих, статичних сцен. З ними контрастують моменти значної інтенсифікації, конденсації подій. Подекуди автор досягає цього ефекту, ділячи кадр на дві частини так, що на екрані ми бачимо водночас дві дії; це справляє враження стислої викладу, переказу подій.

Система баладного простору чітко структурована. Поділ на освоєний простір і чужий, ворожий світ, має принципове значення. Як пише Ядвіга Ягелло: «Визначення простору полягає у визначенні горизонтальних граничних точок баладного світу, постійної центральної точки та сполучних ліній»⁵. У фільмі «Сонце сходить раз на день» простір природним чином виділений через рельєф місцевості. Лінію горизонту закривають гори. Одкшас лежить у важкодоступному регіоні, прибульці ззовні там нечисленні й не варто від них сподіватися чогось хорошого. Вони вороги тому, що чужі. Усе, що розташоване на освоєній території, в центрі, має сакральну цінність – Одкшас для громади є святим місцем. Визнати права чужинців на лісопилний чи цегельний завод було б блюзнірством. Тож перебіг подій у фільмі ніби санкціонований вищою необхідністю. Місцем зустрічі свого й чужого є ліс або дорога. Фінал кінобалади відбувається в лісі під час бою селян із загонами Служби безпеки. Селяни гинуть або, як Гаратика, їх забирають «чужі». Межу перейдено тоді, коли порушено наказ. Коли настає покарання, за баладною системою цінностей, має бути відновлено порядок. Це було зроблено в суперечливий спосіб. Насамкінець агітатор стверджує, що з «чужого» він перетворився на «свого», увійшовши до складу громади й «заступивши» Гаратика. Однак позатекстове знання навіює припущення, що порядок порушено остаточно. Вибір розв'язки належить глядачеві.

Віссю, навколо якої зосереджено всі події балади, мотором, який надає руху цим подіям, є головний герой. Про мотиви його вчинків уже йшлося. Балада показує лише ті його риси, які мають значення при зіткненні з антагоністом – «чужим». Матеріал фільму наповнює цей схематичний портрет. Герой наділений фізичними, а часом і особистісними рисами актора, який грає цю роль. Говорячи про особистісні риси, ми маємо на увазі певний тип амплуа, яким він володіє, і власну історію героя, через яку його сприймає глядач. Роль Гаратика зіграв Францішек Печка. Цей актор ще раніше став відомим як видатний виконавець ролей народних героїв. Він наділив їх емоційністю й глибокою життєвою мудрістю. Він, ніби

поза текстом, переніс ці риси на Гаратика, додав ваги його починанням, хоча життєва філософія непокірного гураля дуже проста й може зводитися, власне, до одного сказаного ним речення: «Плоди праці належать тому, хто працює».

Опис акторського посередництва звів наші міркування до того, коли слід було б щось сказати про проблему, з якої ми розпочали статтю, тобто про способи моделювання кінематографічного матеріалу автором. Для Клюбви матеріалом був підгальський фольклор і народна балада. Усі спроби інтерпретувати його фільм як розповідь про життя підгальських гуралів у перші роки Народної Польщі зведуться на нівець. Глибину проблеми пояснює лише фольклорно-баладний ключ. Ми приділили значну увагу тому, щоб показати, наскільки типова модель балади пасує фільму Генрика Клюбви. Однак це лише один із засобів стилізації, який допомагає відтворити народне світобачення. За виданням «Literatura polska. Przewodnik encyklopedyczny» («Польська література. Енциклопедичний довідник»), стилізація – це «цілеспрямоване введення в контекст, витриманий у певному стилі, деяких істотних рис іншого стилю, який є стилізаційним зразком, чужим для автора даного тексту [...] Властивий стилізації принцип внутрішньотекстових опозицій спричиняє те, що посилення на чужі способи мовлення поєднане з дистанційованістю від них»⁶. Стилізація охоплює музично-звукове оформлення, підготовлене Збігневом Конечним. Він написав музику на слова Веслава Димного. Ці пісні, зміст яких насичений глибокою, зовсім не народною філософією, співав-скандував створений спеціально для фільму хор гуралів з Істебної. Отже, елементи гуральської мелодики, разом із характерним для неї заспівом, злилися з поезією, яка мала значно вищий рівень інтелектуального узагальнення, ніж зазвичай спостерігається в народній поезії. Крім того, цей хор мав функцію, яку здійснював хор у грецькій трагедії, віщуючи наступні події або доповнюючи філософським коментарем те, що відбулося. Стилізовані в народній манері також сцени й образи кінофільму. У деяких кадрах показано розписи на склі, народні картинки й статуєтки святих. Також з'являються мотиви й теми вже

Ілюстрації до статті Т. Рутковської (с. 113–117)



Кадри з кінофільму “Сонце сходить раз на день”, режисер Генрик Клюбa. 1967

не вузько баладних або не лише баладних, а власне фольклорних. Ті самі дияволи, про які йшлося в початковому епізоді, – один із них страшний, другий смішний, а третій грає на сопілці, – з'являються ще кілька разів. Сатанинськими рисами також наділений Кульгавий (ще один «чужий»). Це він спонукав Гаратика до участі у спротиві, який, хоча й мав добрі наміри, наклав на нього тавро гріха). Своїм прізвиськом ця особа «завдячує» кульгавій нозі, а в народних віруваннях цей дефект приписували саме дияволу. Пізніше з'ясується, що той самий дефект мав агітатор зі Служби безпеки. Так за допомогою народного вірування персонаж розташовується на темному, «нечистому» боці життя. Іншим персонажем, узятим із народних переказів, є сільський дурень Валя. Хоча таких персонажів часто висміювали, попихали, ображали, вони, по суті, перебували під опікою громади. Люди, дбаючи про те, щоб таким дурням не завдали кривди, трохи їх боялися, оскільки вважали, що вони знають більше, ніж можуть висловити. Таким знанням, ймовірно, володів Валя. У його зовні безладному белькотанні також з'являється віщування нещастя, котре має спіткати Гаратика та його людей. Валя ховається під щораз новими вбраннями й масками, так що важко зрозуміти його справжнє обличчя. Подекуди він вдає із себе блазня, як у сцені пародіювання тупих, бюрократизованих чиновників. Смерть у вогні наділяє Валу німбом святості. Витягнутий з обмерзлих руїн, він стає невинною жертвою, через яку остаточно проявляється провина Гаратика. Образ Валі теж не є однозначно народним, оскільки виходить за визначені

традицією межі. Віддаленість фільму від фольклорної основи збільшує також його рафінована візуальна форма.

Фільм був поставлений 1967 року, ненадовго вийшов на екрани 1972 року, а 1985 року отримав премію в Лагові, 1988 року був показаний по телебаченню. Беручи до уваги художній рівень цього фільму, шкода, що він ніколи не мав шансів здобути належну оцінку публіки. Так буває. Своєрідною пам'яткою нехай стануть слова пісні, яку співає хор з Істебної наприкінці фільму:

«Потрібно тисячі років. Потрібно тисячі миттєвостей, щоб повернення могли тривати нескінченно. Людина повертається в інше місце, ті, хто на неї чекав, уже не чекають».

Жорстока насмішка історії.

¹ Пор. визначення за виданням: *Słownik Folkloru Polskiego / pod red. J. Krzyżanowskiego*. – Warszawa, 1965. – S. 37, 38. Також: *Zgorzelski Cz., Opacki I. Ballada Polska*. – Wrocław, 1962; *Jagiello J. Polska ballada ludowa*. – Wrocław, 1975.

² *Eberhard K. O polskich filmach*. – Warszawa, 1982. – S. 309–313.

³ Тут термін «народна влада», вжитий у дещо іронічному розумінні, означає не стільки справжню народність влади, тобто походження від народу та служіння його інтересам, скільки народність декларовану, титульну, по суті фальшиву, наявну в офіційній назві тогочасної Польщі – Польська Народна Республіка (прим. перекладача).

⁴ *Jagiello J. Ibid.* – S. 15–17. – Усі виділені нами риси балади зазначені в цій книжці, яка була головним джерелом інформації з цього питання.

⁵ *Jagiello J. Ibid.* – S. 58.

⁶ *Literatura polska. Przewodnik encyklopedyczny*. – Warszawa, 1985. – Т. 2. – S. 410.), який, ставши у Варшаві професором живопису, відправляв до Парижу своїх учнів.

SUMMARY

The article analyses Henryk Kluba's film "The Sun Rises Once a Day" produced after a short story by Wiesław Dymny. The Author claims that the film ranks among film ballads and its structure coincides with the folk ballad scheme assumed in folklore analysis, whereas its main protagonist bears all the features typical of a folk ballad character.

All these, as well as the visual facet of the film allow one to consider it to be one of the

rare works in Polish cinema deeply rooted in native folklore. The only discord observed is the final scene forced by the censors, as it contradicts structural principles of a ballad. Made in 1968, the film was shown in cinemas only briefly in 1972, and more general public could see it only at the end of the 1980s, well after its times.

The same happened to many films in the period.

ПОЛЬСЬКА ШКОЛА ПЛАКАТА

Анна Агнешка Шабловська

«Плакат – це реклама, і такий його єдиний сенс, тобто передусім читабельність і презентабельність. Плакат – це крик на вулиці. Щоб жити, він має виконувати рекламне завдання, а вже потім виникає питання художньої форми»¹. Це слова класика жанру плаката в Польщі Тадеуша Гроновського, сказані в 1977 році, тобто в період, коли плакат зовсім не мусив настільки очевидно «кричати», як його довоєнний попередник або як західний плакат, що служить законам ринку. Тут плакат розвивався на основі «чистого» мистецтва, стаючи виставковим твором. Однак він не деградував, а автори не забували про його роль і жанрові засади. Вони лише відмовилися від певних атрибутів, яких, з ідеологічних міркувань, у той час від плаката не вимагали. Отже, він не мусив щось рекламувати і не завжди мусив інформувати. Плакат радше коментував або – це вже більше через обов'язок – вшановував і агітував. Відкинувши простий, комерційний, суто функціональний характер, він здобув звання самостійного твору мистецтва. Саме з цим «комфортним» становищем, яке заклало підвалини виникнення специфічного польського різновиду повоєнного плаката, не погоджувався Гроновський. Це впливало з глибоко вкоріненого в ментальності художника традиційного розуміння сутності жанру, який, на його думку, попри допустиму умовність і метафорику, повинен відповідати суспільним вимогам, тобто виконувати свою основну функцію. У період міжвоєнного двадцятиріччя на досвіді Гроновського виростала сучасна формула жанру плаката, заснована на комерційних вимогах, але Друга світова війна радикально змінила цей процес. Первинні, торговельні функції плаката разом зі зміною ладу поступилися місцем політичним і суспільним функціям. Економічно непотрібна реклама стала фікційним ритуалом, який служить пропаганді й базується не на здорових основах ринку, а на керованому

«зверху» покровительстві держави. Однак саме ці зміни, а також специфічний збіг обставин у повоєнній Польщі парадоксально спричинили значний розвиток плаката. Як з'ясувалося, це був сприятливий момент. Скалічена, пограбована культура, значні втрати в колі мистців зумовили ситуацію, коли на появу нових творів треба було чекати. Книжки, картини, скульптурні витвори не виникають день у день, а вимагають умов та концентрації. Інша річ, плакат – «кваплива фіксація моменту». Розмножуваний вручну старим способом літографії на камені, він блискавично з'явився на тинах і рештках мурів зруйнованої Варшави. З перших років Народної Польщі плакат став надзвичайно ефективним знаряддям пропаганди. Поцінований владою як новий жанр, не обтяжений невивідною традицією, він дуже швидко прогресував. У цих «сприятливих» умовах, яких не мали інші види мистецтва, плакат став синонімом свободи й навіть певної художньої розв'язності, залучаючи видатних мистців як старшого покоління, так і молодих адептів графічного мистецтва, які приходили з власним, дедалі вільнішим стилем художньої творчості. Незумисно і, можливо, тому так результативно плакат став одним із здобутків нашого сучасного образотворчого мистецтва. Творений з уявою та графічною й живописною свободою, пройнятий інтелігентним гумором, він мав якості, які, здобувши широке визнання у світі, привели до виникнення безпрецедентного явища міжнародного масштабу, яке назвали «польською школою плаката». Апогей її розвитку припав на 1955–1965 роки, а витoki сягають 1940-х років, коли природним чином продовжували стилістику плаката міжвоєнного періоду. Дотримувалися вироблених тоді особливих законів жанру – символічної мови й синтетичного зображення форм. Умовний зміст переплітався з ілюзійною формою, що практикувалася сюрреалістами. У цьому дусі працю-

вали Т. Гроновський та Т. Трепковський – неперевершений майстер повоєнного заангажованого плаката. Його композиції яскраво відтворюють атмосферу тих днів – сьогодні це вже класика: «З поверненням до Варшави», «Грюнвальд – Берлін» (іл. 1), «Не повториться ніколи... 1939», «Повертайтеся». До старої доброї традиції зверталися також Юзеф Мрошак, Ерик Ліпінський та Генрик Томашевський (іл. 2).

Однак «свобода» висловлювання в плакатній творчості тривала недовго, а напади на художників набирали сили в міру того, як стискалися ножиці соціалістичного реалізму. Після 1949 року поетичну метафору, гру асоціацій, символ та ідейну абрєвіатуру щораз частіше замінювали безплідною дослівністю, перед якою встояв лише кіноплакат – особливий прихисток для новітньої художньої думки й новаторських рішень. Уже наприкінці 1940-х років у містах з'явилися перші сенсаційні композиції: Трепковського – до «Останнього етапу» – зі зламаною гвоздиком на тлі смугастої матерії (іл. 3), Томашевського – до «Пасторальної симфонії» – із планами, що взаємопроникають за принципом монтажу, Ліпінського – до «Вулиці Граничної» – із зображенням дружньо поєднаних долоней на тлі руїн. Вони викликали дискусії та питання: чи можна мистецтвом рекламувати мистецтво? Особливо, якщо досі функціонував усталений ще до війни стереотип банальної кіноафіші, яка оперувала дослівно трактованими зовнішніми реkvізитами. Чому в повоєнній Польщі саме кіноплакат став об'єктом графічних експериментів і притягував найбільше творчих розробників? Це було зумовлено парадоксальною ситуацією. Націоналізована в 1945 році кіноіндустрія не могла дозволити собі показувати закордонні рекламні матеріали фільмів іноземного виробництва. Тому вона почала співпрацювати з місцевими графіками, гарантуючи їм цілковиту творчу самостійність. Завдяки їм плакат ставав чимось більшим, ніж інформацією та рекламою, набуваючи рис художньої рецензії, навіть автономного твору мистецтва. Ці елементи спричинили виникнення абсолютно відмінної від довоєнних і західних зразків специфічно польської

оригінальної формули жанру плаката, основаної на художній абрєвіатурі та графічній інтерпретації ідеї фільму. Це саме був зародок сформованої в 1950-х роках «польської школи плаката», що сприймалася як окреме явище, яке творчо впливало на інші сфери мистецтва.

Решта жанрів культурного плаката, зокрема і найбільш поціновані владою політично-пропагандистський та соціальний плакати, були під пильним наглядом цензури. У 1950 році з ініціативи Відділу пропаганди й агітації Центрального Комітету Польської об'єднаної робітничої партії Головне управління робітничого видавничого кооперативу «Преса» створило Художньо-графічне видавництво (ХГВ), яке спеціалізувалося на виданні плакатів. Воно мало задавати цій творчості «відповідний напрям». Однак плакат – улюбленець влади – точно за пріслів'ям, що «найтемніше під ліхтарем», не піддавався, користаючись зі створених йому «теплих» умов. ХГВ, яке діяло безперервно до 1975 року, невдовзі стало незмінним меценатом цього жанру, який динамічно розвивався². Тут у важкі роки дозволяли творчі знахідки, організовували конкурси, засновували нагороди. Тут стартували десятки художників. Контролювали переважно політичний плакат. Твори на культурну тематику становили для влади своєрідний «вентиль безпеки» й водночас чудову візитівку «назовні». У 1951–1964 роках ХГВ видало 3 156 плакатів загальним накладом понад 75 млн примірників й організувало виставки у 30 країнах. Це стало можливим завдяки постійному запиту соціально-політичних і культурних інституцій, які не лише спонсорували нові видання, а й передусім – що найважливіше – залишили графікам велику свободу в доборі художніх засобів.

Розвиток жанру також стимулювали численні акції, організовані владою. Щомісячний конкурс «Найкращий плакат Варшави», плебісцит «Найпопулярніший плакат місяця» – чи не єдина у світі імпреза такого типу, яка фіксувала на шпальтах щоденної преси думку пересічного споживача на теми поточної творчості графіків. Тематичні конкурси, численні офіційні замовлення – усе це спричинялося до піднесення престижу

професіонального плаката, який здобував дедалі більшу популярність серед молодих художників. Нічого дивного – він давав «ім'я» і можливість стартувати у короткий термін.

Однак повернімося до початків явища «польської школи плаката». 1948 року у Відні відбулася Міжнародна виставка плаката. 22 держави експонували понад 1000 плакатів за останні десять років. Уперше після війни презентували також польські досягнення³. Канцлер Австрії підкреслив, що Польща, попри воєнні лихоліття, піднесла великий сюрприз, а незрівнянні кіноплакати, особливо Томашевського й Ліпінського, принесли кожному з них по п'ять золотих медалей. Нагороди також отримали Трепковський, Богдан Боцяновський, Гроновський та Ян Бялостоцький⁴. Добру «форму» жанру підтверджує той факт, що вже 1953 року у варшавській «Захенті» відкрили Першу загальнопольську виставку плаката⁵, що, як маніфестація соцреалізму, допустила й роботи на культурну тематику, які ефективно протидіяли його критеріям. Тож плакат, зберігши відносну свободу художнього висловлювання та загальнодоступний стиль, став цінним засобом естетичного впливу на споживача та на формування його смаків у період закостеніння й регресу інших видів мистецтва. Влада, поцінуючи безпосередню й швидку користь плаката, не шкодувала коштів на проведення досліджень його сприйняття різними верствами населення. Художників возили по селах, заводах, виробничих кооперативах, навіть по шахтах. Результати цих особливих «досліджень» згодом публікували в пресі. Наприклад, 1954 року в газеті «Dziennik Zachodni» помістили велике повідомлення про дискусію, що виникла між чільними графіками й гірниками: «Зустріч відбулася в шахті “Готтвальд”, куди з'їхалися знані художники-плакатисти: Мрошак, Фангор, Томашевський, Ліпінський, Свежий, Боцяновський, Бабич, Палка, Бернацінський та ін. Художники провели в копальні цілий день. Спочатку вони спустилися вниз, щоб побачити гірників за працею. Деяким при цьому “відкривалися очі” і вони “нахапалися” тем, деякі трохи запихтіли

при можливості пізнати роботу шахтарів, а потім ми зібралися в невеликому бараку, де було влаштовано виставку щойно виданих плакатів. [...] Гірники й робітники мають вироблений смак і слухні художні вимоги. Не можна їм брехати примітивною, жалюгідною мазнею»⁶. Це польове дослідження парадоксально вплинуло на поступове визволення плаката з формального закостеніння соцреалізму. Адже люди думають тверезо.

Уже XI сесія Ради культури 1954 року принесла певне послаблення. Вирішено, що «слід визнати за мистцем право більшою мірою, ніж досі, оперувати сучасними виражальними засобами, бо відмова від новаторства, яке випливає з ідейних потреб, призводить до появи слабких, неестетичних творів, що не приносять радості»⁷. Плакат, який швидко реагував на все актуальне, став першим проявом оновлення в образотворчому мистецтві. Графіки щораз вільніше застосовували умовні засоби комунікації, звертаючись до інтелекту, алюзії, жарту, рефлексії, гротеску. Наново відкривали сюрреалістичну поетику й гру вільних асоціацій, наздоганяли відставання в розвитку від світового мистецтва.

Поступ тривав. У 1955 році було організовано Другу загальнопольську виставку плаката⁸, яка збіглася з Міжнародним фестивалем молоді й студентів. У фестивальних декораціях було показано найсильніші сторони польської графіки, особливо плаката (міжнародну славу здобула монументальна просторова композиція, у якій використали плакат «Ні!» Трепковського з вирізаним отвором у вигляді бомби, крізь який було видно справжні руїни (іл. 4). Крім робіт, написаних в обов'язковому «панегірично-весняному» дусі, на виставці показали також плакати, в яких дотримані специфічні принципи жанру. Ян Бялостоцький, котрий сам займався прикладною графікою в 1940–1950-х роках, підтверджував на шпальтах преси її (графіки) високий статус у сучасному образотворчому мистецтві. «Мольбертний живопис – як різновид мистецтва, сформований у період, коли аристократія та міщанство становили середовище споживачів – сьогодні пере-

живає серйозну кризу. І не лише в нас. [...] Не може бути нормальним явищем малювання картин, призначених відразу для музейних галерей. Нового великого розвитку може набути мистецтво, яке служить новому споживачеві – масам. Кіно й архітектура найбільш живі види мистецтва нашого часу, а в образотворчості – це плакат, типографія, ілюстрація, настінний живопис»⁹. Таке серйозне ідеологічне алібі діяло як стимул. Розмаїття ідей та багатство раптово вивільнених художніх засобів найвиразніше унаочнилися в культурному плакаті, який, зовні все ще залишаючись на маргінесі офіційної уваги, став одним із головних «об'єктів експорту» польського мистецтва. Показаний в Європі та в світі, він звідусюди привозив лаврові вінки. Він мав незмінно позитивні рецензії як у спеціалізованих періодичних виданнях із прикладної графіки¹⁰, так і в щоденній пресі.

Варшава притягувала найздібніших мистців з інших центрів. На початку 1950-х років із Катовіце приїхали Мрошак і Вальдемар Свежий, з Кракова – Францішек Старовейський та Роман Цеслевич. Мистецьке середовище графіків у столиці набуло таких різних індивідуальних рис, що закордонна критика назвала його «школою». Вважається, що вперше це визначення вжив Ян Леніца 1960 року на шпальтах швейцарського періодичного видання «Graphis»¹¹, але воно мало функціонувати ще раніше, адже, як сказав сам Леніца, «Я ту школу, мабуть, не вигадав, бо до неї мав такий самий стосунок, як і Гомбрович (див.: Фердидурке). Не зносив її»¹². Так чи інакше, поняття «польської школи плаката» увійшло в загальний обіг. Його можна було вживати майже дослівно, оскільки вже 1952 року при варшавській Академії образотворчих мистецтв (АОМ) відкрили дві незалежні кафедри плаката. Ними керували Томашевський і Мрошак. Першими випускниками були, зокрема, Леніца та Юліан Палка – видатні художники, які в іншій країні, мабуть, присвятили б себе «чистому мистецтву», але їх привабив плакат, бо лише він, поряд із закостенілістю й відсталістю в інших сферах художнього мистецтва, давав відчуття нескutoї свободи.

Т. Трєпковський і Т. Томашевський – це

два стилістичні орієнтири, які вели до знакової сугестивності й виражальної сили польського плаката повоєнних літ. Перший з них, який передчасно помер, довів до досконалості аскетизм техніки й системи мислення, працюючи методом редуції. Він послуговувався реальними предметами-символами, які часто були суперечливі й зовні абстрактні. Його роботи осмислені, стислі, очевидні, майже суворі, їх можна охопити одним поглядом і відразу прочитати. Хто не пам'ятає ностальгійної композиції «Мої університети» чи «V Міжнародний конкурс ім. Фридерика Шопена» з мазовецькими вербами та клавіатурою (іл. 5). Натомість Томашевський – блискучий мистець і педагог – вражав довершеністю художньої абрєвіатури й лапідарністю абстрактного використання кольору. Набір застосованих ним засобів охоплював величезний діапазон, починаючи від реалістичних елементів і закінчуючи неймовірними композиційними схемами й чистою грою шрифтового орнаменту. З дитячою простотою він окреслював контури, а виражальну силу знаходив у самій формі літери (іл. 6). Художник виробив власний стиль метафори, у якому гумор переплітається з лірикою, а влучність із делікатністю. Він поєднував різні види образотворчості: ескіз, графічний малюнок і живопис. Його алюзійний, актуальний жарт завжди вирізнявся оригінальністю синтезу, свободою асоціацій та інтелектуальним багатством. Ця особливість Томашевського зумовила специфіку «польської школи плаката», яка насправді не мала типових рис школи. Адже в її втіленнях не знайдемо ані однорідності стилю, ані спільних формальних пошуків, ані тим більше спільної художньої манери. Тому не варто це визначення трактувати дослівно. Томашевський як багаторічний професор варшавської АОМ виховав чимало учнів, але він не вимагав, щоб вони йшли його шляхом. У своєму методі він зосереджувався на тому, щоб передати студентам уміння творити прозорі художні форми й послуговуватися метафорою, водночас втілюючи особисті враження. Таким чином, народилася головна риса «польської школи» – її формальна й стилістична різномірність. Плакати не лише

«позначали» театральні вистави, фільми та інші культурні події візуальними афоризмами, а й передавали особисту експресію авторів, як це відбувається в т. зв. «високому» мистецтві. Плакат зробили сферою суто художньої діяльності, бо він міг дозволити собі багатозначність, яка, уповільнюючи швидке прочитання, провокувала до рефлексії та допускала індивідуальну інтерпретацію. Це викликало захоплення західних плакатистів, які не завжди розуміли економічне підґрунтя цього феномену. У своїх країнах, часто приречені на роль анонімних дизайнерів, вони із заздрістю дивилися на польських мистців.

Відрубність польського плаката від світових досягнень була зумовлена також його живописністю, яка з'явилася на хвилі захоплення авангардними течіями, що повернулися після «відлиги»: сюрреалізмом, ліричною абстракцією, інформелем, ташизмом. З цього нового для плаката досвіду виріс монументальний стиль Войцеха Фангора (іл. 7), експресивний стиль Юліана Палки та блискучий стиль образотворчості Леніци – графічний і живописний водночас, який поєднує жарт, культуру та ліризм із величезною виражальною силою. Виник розгалужений, багатий стиль польського плаката, побудований не стільки на впливі чи формальній залежності, скільки на певному методі, що полягав у інтелектуальному ставленні до поточних подій. Це був стиль, який впливав із уяви, що прагнула літературно-художніх узагальнень, та з особливої здатності до синтезу й до творення сугестивних знаків. Генезу його виникнення слід шукати в окремих рисах польської художньої культури кінця 1950-х років: у поезії та лапідарній літературній метафорі невеликих студентських театрів «Бім Бом», СТС-у, Стодоли, перших картин Войцеха Гаса, Тадеуша Конвіцького, Анджея Мунка і Анджея Вайди, які зумовили виникнення відомої та поцінованої у світі польської кінематографічної школи. Її фільми, а також іноземні фільми супроводжував кіноплакат, який – послідовно вилучений зі сфери впливу процесів, що призводили до виникнення стереотипів і стандартів – усе ще перебував у художньому авангарді.

При загальнокультурному відставанні, на цій невеликій ділянці ми були піонерами. Кіно мало неослабний успіх без використання спеціальних рекламних засобів. Центральне управління кінопрокату (ЦУКП) фінансувало плакати й виступало меценатом мистецтва, підтримуючи творчість. До складу художньої комісії, що була скликана за ініціативою Міністерства культури і мистецтв та верифікувала надіслані проекти, з 1952 року входили видатні майстри плаката: Томашевський, Ліпінський, Фангор, Мрошак. Важко уявити більш сприятливу ситуацію. Приймали тільки хороші пропозиції, дозволяли експериментувати і, що найважливіше, влада ставилася толерантно до такого стану справ. Не дивно, що 1963 року з ЦУКП співпрацювало аж сімдесят графіків. Нікого не наслідуючи, польські мистці творили нові художні цінності, сміливо користуючись різними видами умовностей. Вони полишили типові для цього жанру застосування фотографії на користь живописних і графічних засобів, а питання художньої майстерності мали першість над питаннями опису й повідомлення інформації. Плакати виникали не лише як інструмент реклами фільму, а й водночас – на правах партнера – як його коментар, враження, навіть оцінка. Ці вкриті друкованим текстом полотна паперу охопив своєрідний романтизм, який був особливою ілюстрацією особистого ставлення до порушеної теми. Тим, що відрізняло цей жанр від усіх інших, була цілковита самостійність, окремішність поетики та справжнє існування для самого себе. Деталі змісту фільмів із плином часу стиралися з пам'яті, а образи, синтезовані в плакатах, залишалися.

Плакатний синтез – це сміливе поєднання кольорів, застосування метафори, введення ліричних, інтелектуальних та гумористичних елементів. «Раз побачені, вони залишаються в пам'яті. Вони синтетичні, недомовлені, як кожен справжній плакат. Вони сповнені художнього змісту й подекуди дотичні до живопису, але вони не є ні живописом, ні ілюстраціями, хоча їх не можна відділити від фільмів. Мабуть, у цьому полягає секрет»¹³. Західні експерти визнали, що ми – єдина країна у світі, де кіноплакат

має ознаки сучасного художнього мислення, хоча польська критика не завжди поділяла цю думку. Прикладом може слугувати неприхильна оцінка плаката Яна Леніци до фільму «Голубий птах» (1957) Федеріко Фелліні (іл. 8). «Звичайно, все можна пояснити за допомогою толерантної метафори, навіть те, що птах-страшидло на плакаті має відтворювати виконавця головної ролі або ідею цього образу. Пересічний глядач, подивившись на плакат, може лише утвердитися в переконанні, що «Голубий птах» – це освітній фільм про незвичайні явища орнітології»¹⁴. Рецензент не зрозумів метафори, яка, хоча й була загадковою, глибоко й поетично пояснювала трагедію старого професійного шахряя. Робота Леніци – блискуча як художня композиція з великим драматичним навантаженням – мала низьку рекламну цінність, а плакат, хоча й належить до сфери мистецтва, повинен бути водночас інформаційним повідомленням, засобом комунікації. Порушення будь-якої з цих двох функцій плаката спричиняло суперечки. Тому часто польському плакатові закидали нечитабельність, але тільки в нас, бо на Заході саме ця дивовижна риса цілковитої «некомерційності» принесла йому небувалий успіх. Це засвідчує хоча б той факт, що «Голубий птах» Леніци 1961 року виборов Гран-прі ім. Тулуз-Лотрека на II Міжнародній виставці кіноплаката у Версалі. Один із членів журі Раймон Жід висловив своє захоплення польськими досягненнями таким чином: «Крім Леніци, у Польщі працює багато чудових графіків. Вони менше, ніж їхні французькі чи американські колеги, переймаються проблемами фінансового майбутнього фільму, а тому виграє якість їх творів. Я вважаю, що в груповому змаганні Польща зайняла б перше місце, залишивши інші країни далеко позаду. У Франції професія кіноплакатиста належить до найбільш невдячних»¹⁵. Там, де диктує «риннок», немає місця для великого новаторства в художніх засобах, а той самий «Голубий птах» рекламували в Парижі за допомогою звичайної ілюстрації заголовка, яка обіцяла глядачеві лише присутність на пишному бенкеті. Польський плакат набрав особливого блиску в контексті нав'язливих

одноманітних рекламних прийомів сучасного західного світу. Він не обіцяв сильних емоцій і сенсацій, але збивав з пантелику, вражав загадковими символами, особливою гамою барв, атмосферою неочікуваних переживань і ситуацій. Витончені алюзії набирали сенсу й глибини часом лише після виходу з кінотеатру; плакат міг виявитися кращим, ніж фільм. Відхід від комерційних засад стосувався не лише плакатів на суто культурну тематику. Наприклад, видана кількома мовами потішна реклама за 1961 рік пензля Віктора Гурки, яка запрошує західних мисливців на полювання в Польщі. Але чи може бути запрошення результативним, якщо воно зображує опасистого оленя, що триумфально стоїть над мертвим мисливцем? Дивовижний, напоєний атмосферою сюрреалістичної поетики, світ польського плаката керувався власними законами, а витончена непокірність була одним із основних його переваг.

Після 1956 року кіноплакат поступився місцем театральному плакатові. Меценатство перейняли передусім Драматичний театр і Національна опера, згуртовуючи довкола себе найкращих мистців. Завдяки їхньому натхненню з'явилися такі видатні роботи як «Візит старої пані», «Макбет», «Федра», «Юдіф» Леніци, «Одруження» Старовейського, «Вершини», «Кам'яний світ» і «В'язень» Цеслевича, «Дафніс і Хлоя» Свежого, «Аїда» Мроцака, «Цар Едіп» Томашевського, «Варшавська осінь 1963» Войцеха Замечника. Творчість цього часу становить найвищий ступінь витонченості, вершину розвитку «польської школи плаката». Вона поетична, смілива в ідеях і відображує саму суть змісту вистави. Початок 1960-х років – це період розквіту мистецтва плаката. Розширилося коло державної підтримки, плакати замовляли об'єднані антрепренерські розважальні підприємства, наприклад цирк; також цей жанр розвивався в міжнародному напрямі – чудовий, оригінальний, дотепний плакат БГП¹⁶. Великий цикл виставок, який відображував художній доробок ПНР на її 15-річчя 1961 року, розпочався ретроспективною експозицією плаката. Це був природний результат його приголомшливої

«кар'єри». Вінцем успіху плаката в Польщі було влаштування 1966 року першої у світі міжнародної виставки плаката Бієнале, а 1968 року – відкриття першого окремого спеціалізованого музейного закладу у Вілянкові.

Історія Бієнале, яке, з невеликими перервами, функціонує до сьогодні, становить новітню історію плаката. Але – можливо, це здається парадоксом – саме заснування цієї великої експозиції, що порівнюється з олімпійськими іграми, торговищем, ярмарком, навіть смітником, стало початком кінця явища, яким була «польська школа плаката».

Уже 1960-і роки принесли деякі зміни. Експресія почала переходити на позиції аскетизму. Різнобарв'я дедалі частіше замінювали чорним і білим, а повне меандрів письмо від руки – друкарською літерою. З кінця 1960-х років «польська школа плаката» перестала бути монолітом унаслідок поляризації творчих позицій, що впливала з використання дуже диференційованих образотворчих засобів. Відкидаючи метафоричний спосіб висловлювання і шукаючи нового художнього вираження, розробники зацікавилися неосецесіоном, оп-артом, напрямом геометричної абстракції, а також проводили експерименти в галузі фототехнологій.

Усе ще поза всілякими тенденціями й модними течіями перебувала творчість Томашевського, який, ощадливий і непокірний у формі, але іронічний, оперував по-своєму багатозначним графічним знаком. Однак він послідовно спрощував і сублімовував свою майстерність, а починаючи від плаката на виставці скульптури Генрі Мура 1959 року, позбувався живописного чинника (іл. 9). Величезним індивідуалізмом також характеризувався стиль Старовейського, який проводив аналогії між сучасністю та давніми епохами, особливо бароко. Його плакати – це своєрідний надреалізм, оснований на майстерному малюнку. Леніца користувався досвідом різних мистецьких течій, поєднуючи живопис із графічною стислістю. Його плакат «Воцтек» (1964) до постановки однойменної опери Альбана Берга у Великому театрі (Варшава) був

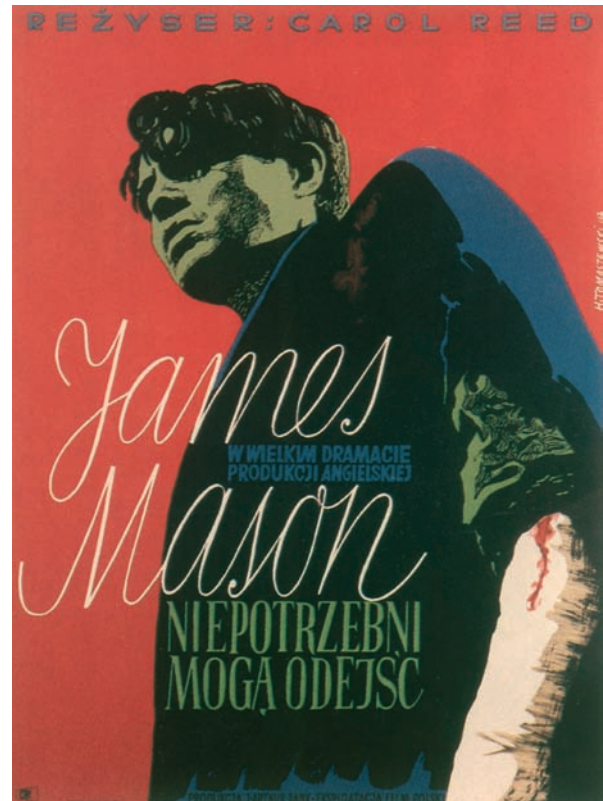
нагороджений Гран-прі на першому Бієнале (іл. 10). Захоплення плавною, сецесійною лінією та використання одного сильного кольору в різних відтінках із цього часу знайде відображення в багатьох плакатах художника. Свежий поєднував перфекціонізм із емоційною атмосферою, а натхнення по черзі шукав у народному мистецтві, поезії коміксу, оптичному мистецтві, створивши, врешті-решт, власну формулу психологічного портрета; Мацей Урбанець був прикладом концептуального мислення і, оперуючи пригашеною гамою кольорів, створив власний світ візуальних повідомлень (іл. 11); Цеслевич, графічно «чистий», аж до пуризму, один із перших використав у плакаті фотографію, друк, колаж і новітні досягнення поліграфії (іл. 12). Зрештою, Млодоженець – видатний колорист, охоче звертався до ярмарково-народного мистецтва, обводячи чорною лінією чисті сильні кольори. З великою майстерністю він також послуговувався літерою (іл. 13).

Нові джерела натхнення, щораз більше міжнародних імпрез і контактів та виїзди художників за кордон спричинили поступове зникнення польської специфіки. Початок 1970-х років приніс зацікавлення колористикою, декоративністю і крикливістю поп-арту, який походив із західної масової культури. Польський плакат, піддаючись чужому йому розважальному стилеві, поступово втрачав зв'язок із рідною основою. Він зливався зі світовим плакатом. Реакцією на ці процеси було посилення напряму інтелектуального плаката. Навіть повернулися до поезики афіші (Мечислав Василевський «To be (wa) or not to be?») (іл. 14). Водночас початок 1968 року показав нові тенденції, що виникли у зв'язку з протестною студентською культурою. Вроцлавські художники Єжи Чернявський, Ян Савка, Ян Яромір Алексун, Євгеніуш Гет-Станкевич запропонували більш емоційне індивідуальне ставлення до дійсності.

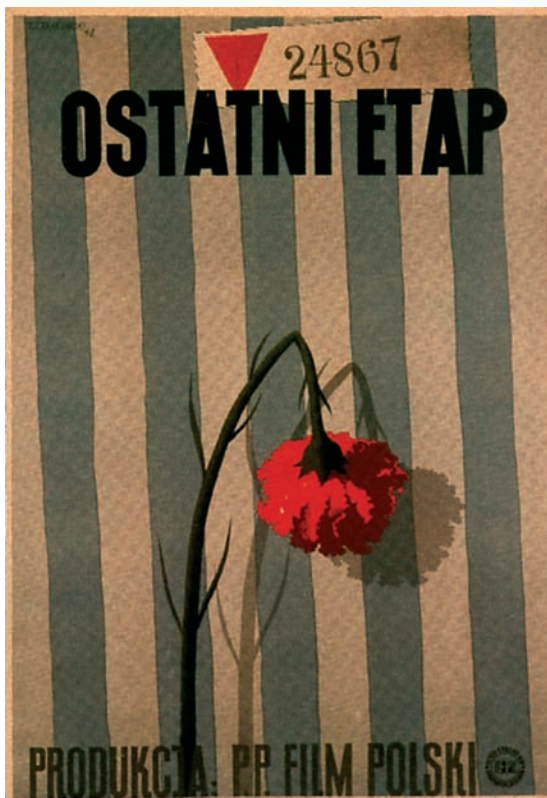
Символічною цезурою, що завершувала функціонування «польської школи плаката» в її первинному вигляді, можна вважати III Бієнале 1970 року, коли відмовилися від «національної» побудови експозиції на користь алфавітного порядку прізвищ авторів.



Іл. 1. Т. Трепковський.
Грюнвальд 1410 – Берлін 1945



Іл. 2. Г. Томашевський.
Зайві можуть відійти. 1947



Іл. 3. Т. Трепковський.
Останній етап. 1948



Іл. 4. Т. Трепковський. Ні! 1952

Іл. 5. Т. Трепковський.
V Міжнародний конкурс ім. Ф. Шопена. 1954



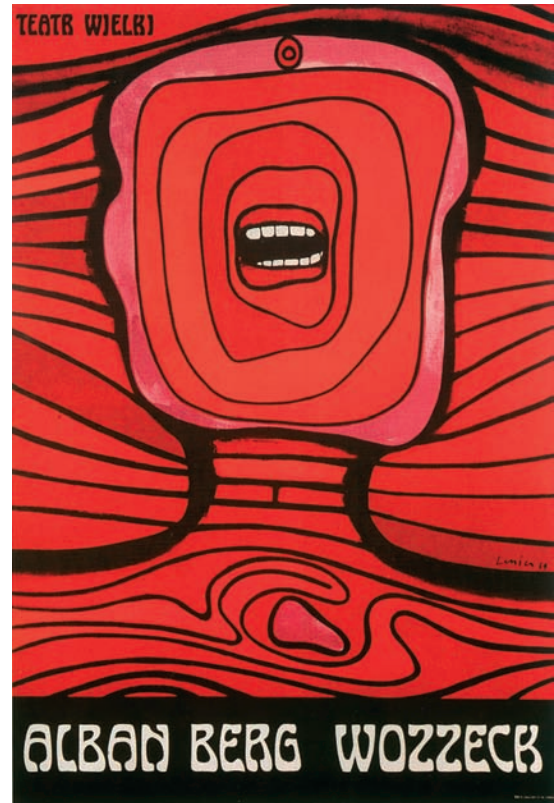
Іл. 6. Г. Томашевський. Love. 1991



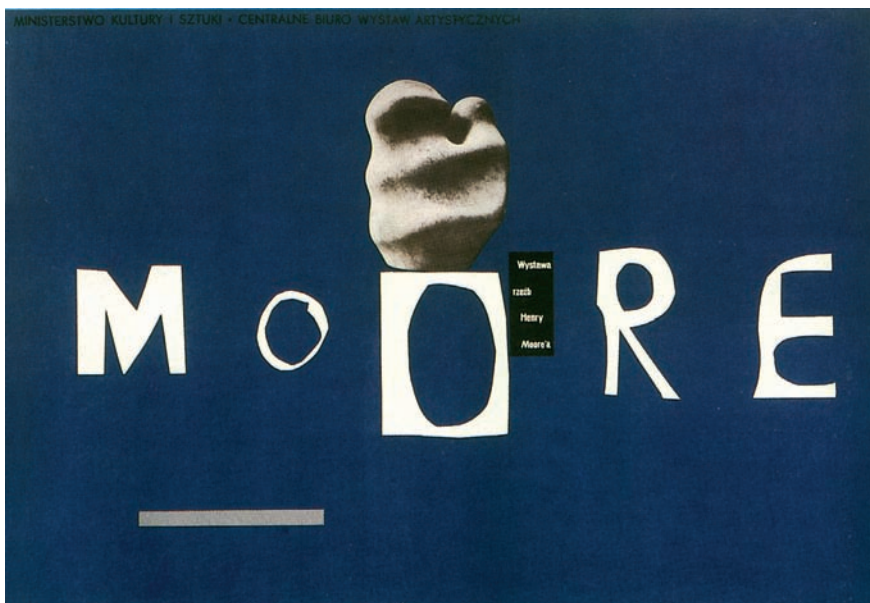
Іл. 7. В. Фангор. Maclovía. 1955



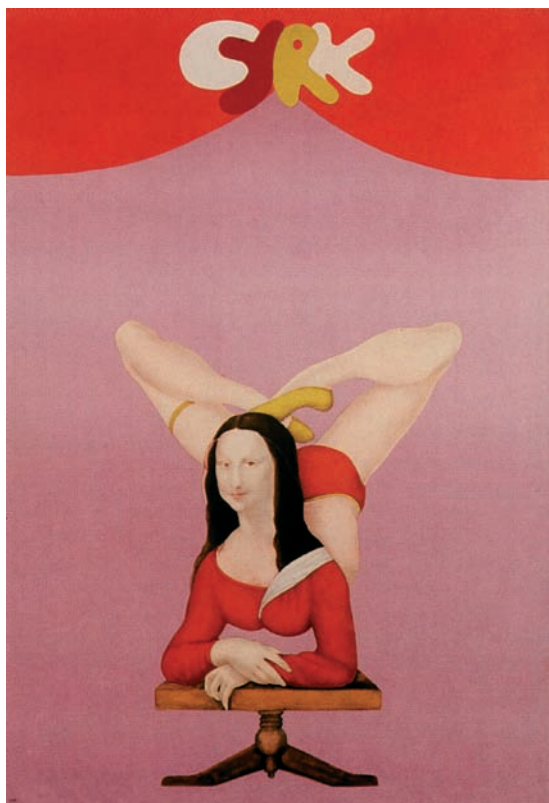
Іл. 8. Я. Леніца. Голубий птах. 1957



Іл. 10. Я. Леніца. Воццек. 1964



Іл. 9. Г. Томашевський.
Moore. 1959



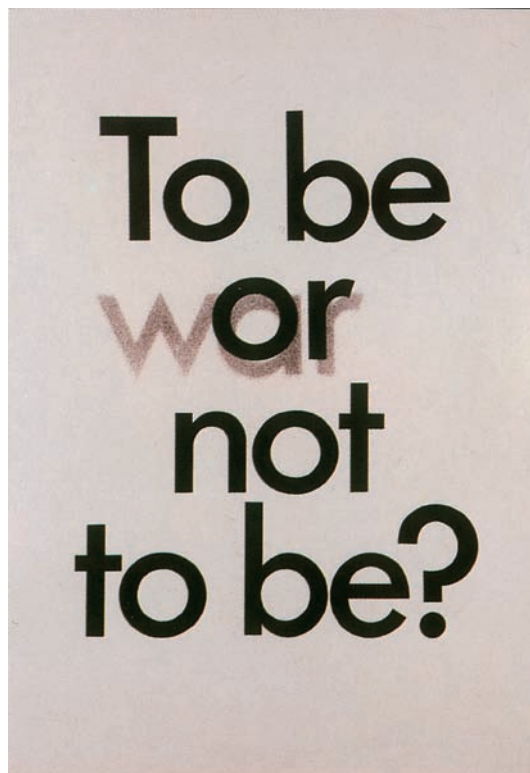
Іл. 11. М. Урбанець.
Цирк. 1970



Іл. 12. Р. Цеслевич.
В'язень. 1962



Іл. 13. Я. Молодоженець.
Цирк. 1974



Іл. 14. М. Василевський.
To be (wa) or not to be? 1975

Польські досягнення стали світовим надбанням. Після 1980 року з'явилося багато типографічних плакатів і відбулися тривожні метаморфози у творчості майстрів. Варшава поступово втрачала роль центру розвитку цього жанру на користь інших осередків.

Феномен «польського плаката» ґрунтувався на парадоксах минулої системи, яка неприродним чином, порушуючи пропорції, піднесла цей жанр до рівня його виняткової польськості; так само він почав відмирати на піку своєї популярності й визнання. Після 1989 року однозначно закінчилася ера скромного за форматом, живописно-графічного плаката, спонсорованого державою. Витіснений гігантськими, ідейно банальними, хоча й технічно доскональними рекламними біл-бордами, він став об'єктом елітарного колекціонування. Системні зміни особливо негативно відбилися на кіноплакаті, вигляд якого почав визначати західний дистриб'ютор. У цій сфері запанувала чужа польській уяві й традиції штампована реклама, найчастіше фотографічна. Тож кіноплакат – найбільша гордість польської школи, – наділений, як у міжвоєнний період, суто торговельною функцією, почав символічний «біг по колу» і, мабуть, остаточно зник.

«Польська школа» як окреме явище існувала в той час, коли на Заході домінував комерційний, порожній, «предметний» плакат. Тоді польський плакат – амбітний, живописний, інтелектуальний – контрастно вирізнявся. Але цей жанр у світі, можливо, саме під впливом польських досягнень, теж еволюціонував у напрямку художніх цінностей. Це спричинило явище, коли плакат як автономна сфера образотворчого мистецтва втратив свій традиційний зв'язок із вулицею. Можна сказати, що до цього спричинилася видатна польська школа 1955–1965 років, хоча вона будувала свої художні цінності в умовах, які були ще природними для плаката, тобто на вулиці й на вулиці особливій – сірій і смутній. У певний момент там зосередилася величезна кількість творчої енергії, а мистцям вдалося використати цю ситуацію. Ян Леніца визначив польський плакат цих

років як «троянського коня, що гасає вулицями й провозить щось, чого зазвичай там не знайдеш»¹⁷. Мрячні паркани, що оточували майданчики варшавських будинків, ставали тлом для барвистих, оригінальних композицій. Плакатам не перешкоджав їх невеликий формат 61 см x 86 см. У Польщі вони вигравали через контраст із негарним оточенням, а за кордоном мали успіх завдяки камерності й інтимності, поєднаній із сильним емоційним навантаженням. Цінували їх інтелектуальність, усталену поетичну метафору та непідвладність комерційним законам ринку. Підкреслювали їх живописні чесноти, що поєднували традиції польської колористики з абстракцією. Але стиль «польської школи плаката» – це також специфічна творча лабораторія, що значною мірою виникла з технічних недосконалостей. У 1950-х і 1960-х роках західні розробники вже працювали за монтажними столами, а за «залізною завісою» для досягнення відповідних художніх ефектів графіки малювали свої плакати як картини, вручну на брістолі, так само, як це робив Тулуз-Лотрек наприкінці ХІХ ст. і Гроновський у міжвоєнні роки. Спираючись на цей архаїчний метод, Польща все ще тримала першість, а навчатися в польських майстрів, особливо в Томашевського, було дуже престижно. Студенти, стипендіати й стажисти приїжджали звідусюди. Їх притягував цей мануальний, живописно-рисунковий стиль плаката, який не зустрічався ніде у світі. Парадоксально, але брак сучасних поліграфічних засобів, погані фарби, неякісний папір, убога тиражувальна техніка – усі ці недоліки пробуджували творчу винахідливість, стаючи мотором художньої експансії. Польські плакати купували галереї, книгарні, приватні колекціонери з усього світу. Тому Бюро закордонної торгівлі «Деза» зайнялося їх продажем переважно до США, Данії, Швеції та Італії. Проте ця діяльність мала одну темну сторону. Валюта за плакати надходила регулярно, але й досі автори не одержали грошей. Ну що ж... Щось за щось.

«Польська школа плаката» завдяки вже описаному збігові обставин випередила певні явища в розвитку цього жанру.

Сьогодні художній плакат є витвором складнішим, ніж колись, попри те, що своїх основних положень він не змінив. До його переваг надалі зараховують читабельність, лапідарність, сугестивність, однозначність і абревіюваність. Натомість він перестав бути однорівневим твором, зміст якого можна збагнути одним поглядом. Він ставить перед споживачем певну культурну «планку». Плакат може заступати живопис, графіку, фотографію, навіть бути просторовою дією. У цій функції він не мусить оперувати таким виразним символом, як колись. Обрамлений, за склом, плакат став шанованим «експонатом», втративши перевагу безпосереднього впливу на глядача й хижу силу атакувати перехожого. Зовні він більше нагадує картину. Сучасний графік не лише намагається знайти власний, наявний у творчому вирішенні коментар до замовленого йому твору, а й сам шукає теми, які йому близькі. З'явилося поняття «авторського плаката», що видається за власний кошт. Варшавське Бієнале стало святом мистецтва, яке дедалі більше віддаляється від тих функцій, для виконання яких воно виникло. Але й надалі це плакат. Він є відкритим явищем, яке змінюється в ритмі суспільних трансформацій. Він, за визначенням, вимагає своєчасної актуалізації. Незмінними залишаються два елементи: його суспільна роль і механічне тиражування оригіналу. Усе решта, мабуть, є найсильнішим вираженням емоційних настроїв епохи, яку він відображує.

¹ Skoczylasowie J. i A. Rozmowa z T. Gronowskim // Sztuka. – 1977. – Nr 2–4. – S. 17.

² У 1975 році функції ХГВ перейняла Національна видавнича агенція.

³ [Каталог:] Internationale Plakatausstellung, Künstlerhaus. – Wien, October 1948.

⁴ Mroszczak J. Wiedeńska wystawa plakatów // Odrodzenie. – 07.11.1948. – Nr 45. – S. 8.

⁵ [Каталог:] Pierwsza Ogólnopolska Wystawa Plakatu. CBWA. – Warszawa, 1953.

⁶ Leszczyński R. Oczyma górników, czyli o konfrontacji sztuki z życiem // Dziennik Zachodni. – (Stalinogród), 1954. – Nr 47. – S. 3.

⁷ Фрагмент промови Влодзімежа Сокорського. Цит. за: Pawłowski J. Sprawa plakatu // Tygodnik Demokratyczny. – 1954. – Nr 24. – S. 4.

⁸ [Каталог:] Druga Ogólnopolska Wystawa ilustracji, plakatu i drobnych form. CBWA. – Warszawa, 1955.

⁹ Białostocki J. Sztuka Potrzebna. Na marginesie II Ogólnopolskiej Wystawy ilustracji, plakatu i drobnych form graficznych // Przegląd Kulturalny. – 1955. – Nr 19. – S. 12–18.

¹⁰ «Graphis», «Poster» «Gebrauchsgraphic», «Modern Publicity», «Public Mondiale», «L'art et aujourd'hui», «Vendre».

¹¹ Lenica J. The Polish School of Poster Art // Graphis. – 1960. – Nr 88. – S. 136–143; польський переклад: Polska szkoła plakatu // Polska. – 1961. – Nr 3. – S. 22–24.

¹² Lenica J. Labirynt. – Poznań, 2002. – S. 11, 66.

¹³ Jackiewicz A. Plakatowe paradoksy // Nowa Kultura. – 03.06.1956. – Nr 23. – S. 11.

¹⁴ Etlar E. Uwaga banał! // Odgłosy. – 1958. – Nr 19. – S. 7.

¹⁵ Polska na pierwszym miejscu // Nowa Kultura. – 1961. – Nr 12 (573). – S. 11.

¹⁶ Безпека і гігієна праці (польська система охорони праці).

¹⁷ Warzecha A. Lenica w Krakowie // Dziennik Polski. – 9.06.1999. – Nr 132. – S. 5.

SUMMARY

From the early days of the Polish People's Republic, poster was appreciated by the communist authorities as an effective propaganda tool. Censorship focused mainly on its political aspect, leaving it much freedom in the broad sphere of cultural topics. Those “favourable” conditions, which were not to be experienced by other art disciplines, turned poster into a synonym of liberty, and even of a certain artistic casualness, attracting illustrious artists,

both from the older generation, and younger ones, bringing in their own freer presentation style. Created with graphic imagination and painterly freedom, featuring an intelligent joke, poster showed qualities that won it much appreciation throughout the world, creating an unprecedented phenomenon of international impact called the “Polish School of Poster”.

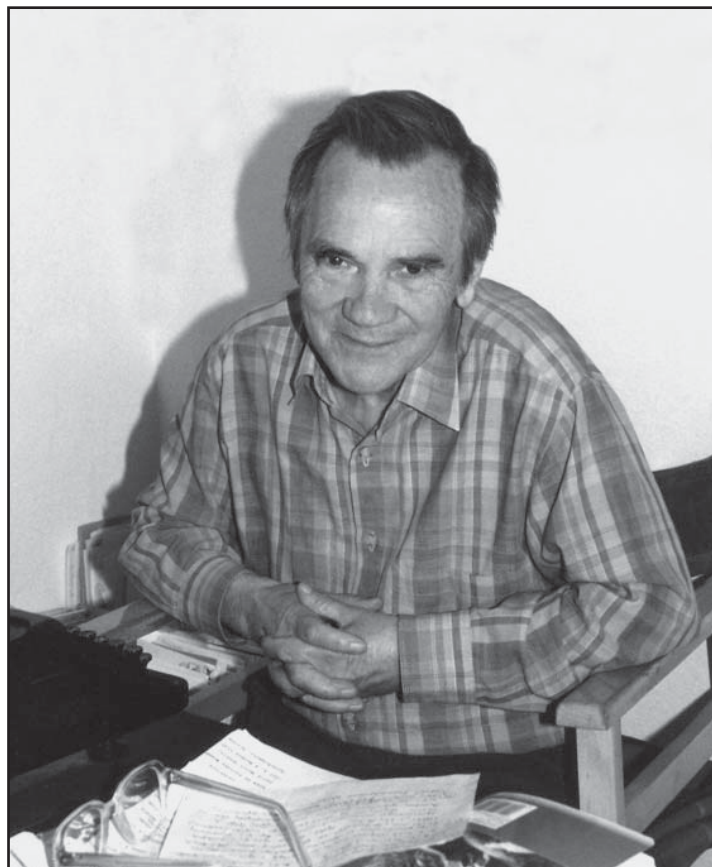
It climaxed in 1955–56, though its beginnings date back to the 1940s.

Tadeusz Trepkowski and the outstanding pedagogue Henryk Tomaszewski were two greatest artistic personalities who initiated the phenomenon of the Polish School of Poster. The first reached perfection asceticism of his artistry and thinking system, achieving this by his reductionism. The second, in turn, surprised with the perfection of abbreviation and the succinctness of the abstract use of

colour, elaborating his own metaphor style. Eryk Lipiński, Józef Mroszczak, Jan Lenica, Waldemar Świerzy, Wojciech Zamecznik, Franciszek Starowieyski, Roman Cieślewicz, Julian Pałka, Wojciech Fangor, Wiktor Górka, Maciej Urbaniec, Jan Młodożeniec – all these are the most outstanding masters of poster art who turned this discipline into one of the major assets of Polish post-World War II fine arts.

Некролог

Obituary



РОМУАЛЬД БІСКУПСЬКИЙ
(8.01.1935–5.01.2008)

Ромуальд Біскупський належить до тих, хто на певному життєвому рубежі *не переходить* у іншу реальність, і це переконання – не лише наша особиста думка.

Окрім виняткового індивідуального людського виміру, який привертав до нього увагу всіх, хто так чи інакше з ним стикався, йому був притаманний особливий дар дослідника. Дар, що вирізняє окремих науковців, наділених справжнім розумінням відкриття й осмислення, з-поміж маси рядових “інтерпретаторів інтерпретацій”. Поєднаний зі своєрідною зосередженістю характеру, цей природжений дар пана

Ромуальда забезпечував йому необхідну дистанцію у ставленні до об'єктів його професійної зацікавленості – творів релігійної мистецької культури, серед яких він зріс і з якими перебував у постійному контакті, а заразом забезпечував осягнення художніх явищ до найглибших їх глибин, до самої їхньої сутності. Тому Р. Біскупський не будучи офіційним навчителем, належав до тих, у кого не можна було не вчитися.

Попри об'єктивно заданий його науковим студіям вихідний взірець дослідницької школи 1960-х років, він систематично розвивав власні вроджені здібності та мож-

ливості, поступово переходячи від оглядів мистецьких пам'яток до їх усе глибшого осмислення в монографічних дослідженнях, присвячених найстаршим іконам колекції Музею в Сяноку. Його наукові тексти відзначаються неабиякою інформативністю, зокрема широким колом аналогій, ретельним студіюванням літературних джерел іконографії (його особиста картотека була укладена зразково). Саме завдяки цьому в його працях ставилися й вирішувалися крім конкретних фактографічних проблем, ще й загальнотеоретичні та – як невід'ємний результат внутрішньої еволюції методу – робилися широкі підсумкові міркування. Вивірені, глибокі висновки про особливості іконописної традиції були вислідом його власних багаторічних досліджень польового матеріалу й ретельного вивчення численних напрацювань фахової літератури.

Його творчий доробок ніби й не чисельний: кілька десятків статей, два альбоми, п'ять монографій про найдавніші пам'ятки іконопису найбагатшої в Польщі збірки Історичного музею в Сяноку, якій віддав тридцять п'ять років життя. Проте це не так уже й мало, особливо враховуючи “зовсім непридатне” провінційне середовище, в якому будь-яка активність поступово згасає, та об'єктивні обмеження, немалою мірою зумовлені станом здоров'я. Його життя це красномовний доказ того відомого фак-

ту, що шляхетність, як і “провінційність” – явище насамперед внутрішнє...

Не можна не згадати й того, що тривалий час Р. Бісупський був чи не єдиним активним дослідником ікони в Польщі, для якого це мистецько-культурне явище завжди було українським спадком згідно з історичним родоводом, походженням та функціонуванням. Зроджена в краківському середовищі кінця 60-х років і не зжита до кінця ще й донині далека від проблем наукових “мода” на “ікону карпацьку”, не заторкнула його зовсім, радше навпаки. Зрозуміло, що за тогочасної “демократії” не можна було відкрито виступити проти таких відверто лженаукових порухів. Не маніфестуючи своїх зусиль відверто, Р. Бісупський, утім, послідовно протистояв лженауці кожним рядком своїх праць, рішуче дистанціюючись від будь-яких виявів кон'юнктурної діяльності та “інтересів” у науці, що диктувалися потребою поточного дня.

Серед польських істориків мистецтва він виявився одним із небагатьох представників його покоління, хто своїми ж власними зусиллями вивищився й рідкісно послідовно дотримувався осягнутої висоти. Саме тому для всіх, хто його поцінував, він належить до тих, котрі на певному життєвому рубежі *не переходить* безповоротно в іншу реальність, у небуття. Він лишається з нами.

Володимир Александрович

Про авторів

Information About Authors

Александрович Володимир – доктор історичних наук, старший науковий співробітник Інституту українознавства НАН України (Львів), професор Варшавського університету. Спеціаліст у ділянці вітчизняного мистецтва Середньовіччя та Бароко.

Григель Томаш – доктор, історик мистецтва, науковий працівник Інституту мистецтвознавства ПАН, займається теорією і філософією мистецтва, досліджує польське мистецтво XIX і XX ст.

Зезюля Гжегож – доктор, музикознавець і філолог, співробітник відділу історії музики Інституту мистецтв ПАН.

Ковальчик Єжи – доктор габ., проф., історик мистецтва, зав. відділу сучасного мистецтва Інституту мистецтвознавства ПАН. Досліджує мистецтво і культуру періоду ренесансу і просвітництва, польсько-італійські мистецькі зв'язки XVI–XVIII ст., італійську теорію сучасної архітектури, пізню барокову архітектуру Речі Посполитої, охорону і збереження пам'яток.

Коморовський Ярослав – доктор габ., театрознавець, співробітник відділу історії і теорії театру Інституту мистецтвознавства ПАН, професор Театральної академії у Варшаві. Дослідницька проблематика: Вільям Шекспір і його сприйняття в Польщі, польський театр на давніх східних землях Речі Посполитої.

Лесьняковська Марта – доктор габ., історик мистецтва, зав. відділу сучасної скульптури. Інституту мистецтвознавства ПАН. Дослідницькі інтереси: сучасне мистецтво і архітектура, методологія і теорія мистецтва.

Осецька-Самсонович Ганна – доктор, історик мистецтва. Співробітник Інституту мистецтвознавства ПАН, працівник редакції *Polskiego Słownika Architektów*. Дослідницька проблематика: польсько-італійські зв'язки в галузі культури XVI–XVIII ст. (мистецтво, музика, звичаї, обряди).

Поляновська Іоланта – доктор, історик мистецтва, співробітник Інституту мистецтв ПАН. Дослідницькі інтереси: теорія й історіографія мистецтва XVIII–XIX ст.

Пшибишевська-Ярмінська Барбара – доцент, доктор габ., музикознавець. Зав. відділу історії музики Інституту мистецтвознавства ПАН, професор Варшавського університету. Досліджує історію музики XVI–XVII ст. в Речі Посполитій в європейському контексті.

Регульська Гражина – доктор, історик мистецтва, співробітник Інституту мистецтвознавства ПАН. Досліджує готичне золотарство Польщі.

Рутковська Тереза – магістр, кінознавець, співробітник Інституту мистецтвознавства ПАН, головний редактор *“Kwartalnika Filmowego”*. Займається дослідженням сучасної аудіо-візуальної культури.

Рушик Гражина – доктор, історик мистецтва, співробітник Інституту мистецтвознавства ПАН. Займається історією дерев'яної архітектури.

Сіто Якуб – доктор, історик мистецтва, співробітник Інституту мистецтвознавства ПАН, головний редактор *Polskiego Słownika Architektów*. Досліджує специфіку барокової і рокової скульптури і архітектури Польщі в європейському контексті.

Сокул Лех – доктор габ., театрознавець. Зав. відділу історії і теорії театру, професор Театральної академії ім. Олександра Зельверовича у Варшаві. Автор публікацій з історії порівняльної драматургії, театру й літератури.

Шабловська Анна Агнешка – історик мистецтва, співробітник відділу документації сучасного мистецтва Інституту мистецтвознавства ПАН. Досліджує історію плакату і мистецької реклами XIX–XX ст.

Юрковлянець Тадеуш – доцент, доктор габ., історик мистецтва. Керівник секції середньовічного мистецтва Інституту мистецтвознавства ПАН. Досліджує середньовічну скульптуру.

До відома авторів

З метою впорядкування та пришвидшення редакційних процесів просимо авторів неухильно дотримуватися таких правил комплектації та оформлення рукописів для "Студій..":

1. Текст рукопису належить подавати до редакції "Студій..." у вигляді електронного запису й роздруку на папері. Тексти на обох носіях мусять бути неодмінно тотожними. Це стосується як змісту, так і оформлення (шрифт, формат, нумерації, система посилань тощо).

1.1. Магнітний носій із текстом рукопису – дискета формату 3,5" чи диск CD-R, CD-RW разом з ілюстраціями.

1.2. Папір із текстом рукопису формату А 4 (розмір 210 × 297 мм).

2. Вимоги до оформлення тексту рукопису.

2.1. Текст набирається в редакторі Microsoft Word 96.0 і вище.

2.2. Шрифт – Times New Roman, кегль – 14; *параметри оформлення сторінки:* верхній і нижній береги – 20 мм, лівий – 30 мм, правий – 15 мм; інтервал між рядками – 2.

2.3. Абзаци виставляються **автоматично**. Вигляд лапок – "...", вигляд апострофа – ' .

2.4. Посилання на джерела (бібліографія, архівні матеріали) та примітки **об'єднуються в єдиний список**, що виноситься в кінець основного тексту рукопису й має наскрізну порядкову нумерацію.

2.5. Позначення посилань і приміток як у тексті, так і у притекстовому списку – арабськими цифрами у **верхньому індексі** (напр.: ...індекс ²).

2.6. Система виносок має бути створена **звичайним набором (не автоматично)** відповідно в редакторі Microsoft Word 96. 0 і вище.

2.7. Відомості про літературне джерело, на яке робиться посилання в публікації, мають **строго відповідати** чинним нормативам бібліографічного опису (ГОСТ 7.1 – 84) **з дотриманням** відповідної системи розділових знаків і пропусків, а також нового вітчизняного стандарту скорочення слів, зокрема скорочення назв міст у бібліографічному описі (ДСТУ 3582 – 97). При цьому назва видавництва, загальна кількість сторінок книги чи публікації в періодичному виданні не зазначаються. При неодноразовій згадці одного й того ж джерела чи публікації згаданого вже попереду автора застосовується відповідна система скорочень. Прізвище /-а та ініціали автора / -ів виділяються курсивом. Напр.:

Жолтовський П. М. Український живопис XVII–XVIII ст. – К., 1978. – С. 136.

Жолтовський П. М. Український живопис... – С. 136, 263.

Там само. – С. 57.

Жолтовський П. М. Зазнач. праця. – С. 138.

Його ж. Малюнки Києво-лаврської іконописної майстерні: Альбом-каталог. – К., 1982. – С. 68, 69, 99–105.

Мистецтво України: Енциклопедія. – К., 1995. – Т. 1. – С. 287.

Висоцький С. О. Київська писемна школа X–XII ст. (До історії української писемності). – Львів, Київ, Нью-Йорк, 1998. – С. 100–120.

Дмитрій, патріарх (Ярема В.). Церковне будівництво Західної України. – Л., 1998. – С. 27. – Іл. 1–4, 6.

Гасанова Н. Український мистецтвознавець із світовим ім'ям // НТЕ. – 2002. – № 3. – С. 85–88.

Таким же чином описуються зарубіжні публікації, але без скорочень назв міст видання (за винятком назв: Москва – М.; Санкт-Петербург – С.Пб., згідно з ДСТУ 3582 – 97).

2.8. Описи архівних (вітчизняних і зарубіжних) матеріалів здійснюються за таким зразком:

Кравченко В. Г. Ламання скелі та виробництво хрестів з камню. – Наукові архівні фонди рукописів і фотозаписів ІМФЕ ім. М. Т. Рильського НАН України, ф. 15 – 3, од. зб. 227, арк. 7–7 зв., 10, 26 зв.

2.9. Додаткові авторські примітки позначаються символом *, створюються також **звичайним ручним набором (не автоматично)** в редакторі Microsoft Word 96.0 і його вищих версіях та розміщуються в кінці виносок.

2.10. Після списку посилань і приміток подається *резюме українською та англійською мовами* (кожне – близько 2300 знаків) під заголовком Резюме, Summary. Перекладу підлягає також прізвище, ім'я автора та назва публікації.

2.11. Текст рукопису подається із зазначенням дати його написання, домашньою адресою автора, номером контактного телефону, а роздрук (у кінці) завіряється його (автора) *особистим підписом*.

2.12. Текст рукопису на магнітному носії подається **без нумерації сторінок**; у роздруку сторінки нумеруються рукописно (олівцем чи ручкою).

2.13. *Обсяг авторських рукописів:* статті – до 24 друк.стор., повідомлень – до 15 друк.стор., рецензій тощо – до 5–7 друк.стор.(за умови обсягу тексту на сторінці – 2200–2300 знаків з проміжками).

3. До тексту рукопису додається (окремим файлом на електронному носії й роздруком на окремій сторінці) **довідка про автора(співавторів)**, що мусить містити (без скорочень): прізвище, ім'я, по-батькові, науковий ступінь та звання, посаду й місце основної роботи, а також окреслене коло наукових інтересів, названі головні напрямки наукових досліджень (обсяг 200–250 знаків).

4. Ілюстративний ряд до текстового матеріалу бажано подавати на магнітному/-их носії/-ях (дискетах формату 3,5" чи дисках CD-R, CD-RW) у вигляді файлів формату TIFF з відповідним роздруком на папері або у вигляді якісних світлин чи рисунків. При скануванні кожної ілюстрації та запису її на електронний носій розподільча здатність відтворення повинна бути **не менше 600 dpi**. Позаяк ілюстрації до статей і повідомлень макетуються на окремих аркушах при кінці текстового матеріалу, тому їх мусить бути не менше двох (з розрахунку – одна ілюстрація на одну сторінку). Воднораз на одній сторінці може розміщуватись і більша кількість ілюстрацій. Мінімальна кількість аркушів під ілюстрації – 1 (2 сторінки), максимальна – 4 (8 сторінок).

5. Авторські рукописи *розглядаються й обговорюються* співробітниками відповідних відділів Інституту, після чого *рекомендуються* до друку відділами й затверджуються редакційною колегією "Студій.." та Вченою Радою Інституту.

6. Рукописи, оформлені без урахування вимог, що зазначені в пп. 1–4, не реєструватимуться й не залучатимуться до видання.

7. Авторські матеріали (рукописи, ілюстративний ряд, дискети і диски), що надійшли до редакції, авторам **не пересилаються**. При потребі їх можна отримати безпосередньо в самій редакції журналу протягом трьох місяців з моменту виходу у світ журналу.

Редакція "Студій..."

Упорядкування: *Єжи Ковальчик, Ростислав Забашта*
Науковий координатор проекту: *Леся Вахніна*
Переклади: *Василь Білоцерківський, Наталя Сидяченко*
Редагування перекладів: *Ростислав Забашта, Анатолій Калениченко, Ігор Юдкін,*
Ростислав Пилипчук, Леся Вахніна
Літературне редагування й коректура: *Наталя Джумаєва, Лариса Ліхньовська,*
Ліна Мокрицька, Лідія Щириця
Редагування англомовних текстів: *Надія Наумова*
Художнє оформлення: *Ростислав Забашта*
Комп'ютерна верстка: *Любов Дегтяренко*

Підписано до друку 18. 09. 08 р. Формат 60 x 84 / 8. Умов. друк. арк. 21,76.

Наклад 300 прим. ПФ "Хімджест".

Київ – 03056, вул. Борщагівська, 150, тел.: 457-92-52

На обкладинці журналу:

“Лицева” урна (фрагмент декору в дзеркальному відображенні та загальний вигляд). VI–V ст. до н. е., вежеровсько-кртошинська культура. Глина, лощення, риткування, інкрустація білою пастою. Виявлена під час розкопок могильника біля Грабова Боровського (Старогард Гданський повіт, Гданське воєводство, Польща). Археологічний музей у Гданську (за Є. Гонссовським та В. Хенселем).