



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

RESEARCHES

of the Fine Arts

Number 3 (27)

Architecture.
Fine and Decorative Arts

Publishing Rylsky Institute

KYIV 2009

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

СПУДІЇ

МИСТЕЦТВОЗНАВЧІ

Число 3 (27)

Архітектура. Образотворче та
декоративно-вжиткове мистецтво

Видавництво ІМФЕ

КИЇВ 2009

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

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

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

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

Редакційна колегія:

Г. А. Скрипник – головний редактор	Н. М. Корнієнко
Р. В. Забашта – заступник головного редактора	С. Д. Крижицький
І. О. Ходак – відповідальний секретар	О. С. Найден
Г. І. Веселовська	В. А. Овсійчук
М. В. Бевз	А. П. Мардер
В. М. Гайдабура	З. В. Мойсеєнко
С. Й. Грица	Л. О. Пархоменко
І. М. Дзюба	Р. Я. Пилипчук
І. Ф. Драч	В. В. Рубан
М. П. Загайкевич	Г. Г. Стельмащук
Т. В. Кара-Васильєва	В. М. Фоменко
О. Ю. Клековкін	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 № 7 від 17.03.2009 р.)

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

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

Зміст

Contents

ФІЛОСОФІЯ МИСТЕЦТВА

Philosophy of Arts

- Шліпченко Світлана. Чари й парадокси історизму**
Shlipchenko Svitlana. Charms and Paradoxes of Historicism 7

ІСТОРИЯ

History

- Забашта Ростислав. Скульптура слов'ян-язичників і художня традиція античного світу (до проблеми історико-культурної сув'язі)**
Zabashta Rostyslav. Slav-paganish Sculpture and the Antic World Traditions (within a Problem of Historic-Cultural Unity) 20
- Гротовський Пйотр Лукаш. Стінопис нави церкви св. Онуфрія в Посаді Риботицькій (вступні зауваги)**
Grotowski Piotr Lukash. The Nave's Paintings in the Saint Onuphrios Church in Posada Rybotycka (Preliminary Observations) 40
- Казанцева Тетяна. Архітектурна майоліка львівської сецесії. Аналіз типології, стилістики та композиції на базі натурних досліджень**
Kazantseva Tetyana. Architectural Majolica of Lviv «Secession» Style. The Typological, Stylistic and Compositional Analyze on the Base of Natural Investigations . . . 70
- Шамрук Алла. Сильові напрямки в архітектурі Білорусі 1920–1930-х років**
Shamruk Alla. Style Directions in Byelorussian Architecture of 1920–1930 years 93

АРХІВ

Archives

- Білокінь Сергій. Нові матеріали до біографії Данила Щербаківського**
Bilokin' Serhiy. The New Facts to the Danylo Shcherbakivskiy's Biography 98
- Горбатюк Василь, Забашта Ростислав. До життєпису Костя Широцького (липень 1918 – вересень 1919 рр.)**
Gorbatyuk Vassyl, Zabashta Rostyslav. To the Kost Shyrotskiy Byography (July 1918 – September 1919) 122
- Білокінь Сергій. Відгук С. Таранушенка на текст М. Кожина про дерев'яні українські церкви**
Bilokin' Serhiy. Stepan Taranushenko's Notes to the M. Kojyn Text about Wooden Churches 135

РЕЦЕНЗІЇ ТА ОГЛЯДИ

Reviews and Critics

- Чурлу Мамут.* Рец.: Терминологический словарь крымскотатарского декоративно-прикладного искусства / Нурия Акчурина-Муфтиева ; [науч. ред. М. Селивачёв]. – Симферополь : [Крымучпедгиз], 2007. – 120 с. – Библиогр.: с. 115–118 (64 названия)
- Churlu Mamut.* Review: Dictionary of Crimea Tatar Decorative Arts Terminology. Nuria Akchurina-Muftieva; Simferopol, 2007. – 120 p. Bibliography: p. 115–118 (64 names) . **137**
- Петренко Людмила.* Рец.: Терминологический словарь крымскотатарского декоративно-прикладного искусства / Нурия Акчурина-Муфтиева ; [науч. ред. М. Селивачёв]. – Симферополь : [Крымучпедгиз], 2007. – 120 с. – Библиогр.: с. 115–118 (64 названия).
- Petrenko Lyudmila.* Review: Dictionary of Crimea Tatar Decorative Arts Terminology. Nuria Akchurina-Muftieva; Simferopol, 2007. – 120 p., Bibliography: p. 115–118 (64 names) **142**
- Ламонова Оксана.* Огляд: Васильев В. А. Алексей Афанасьевич Кокель: 1880–1956 : Жизнь и творчество / В. А. Васильев ; [науч. ред. В. И. Ковтун]. – 2-е изд., испр. и доп. – Чебоксары : [Б. и.], – 2009. – 335 с.
- Lamonova Oksana.* Critics: Vassyliev V. A. Aleksiy Aphanas'evych Kokel: 1880–1956: Life and Creative Work / V. A. Vassyliev. The 2 nd Edition corrected and completed. – Cheboksary, 2009. – 335 p. **143**

ПРО АВТОРІВ

Information About Authors

145

УДК 7.01 : 111.852

ЧАРИ Й ПАРАДОКСИ ІСТОРИЦИЗМУ

Світлана Шліпченко

У 1828 Гайнріх Гюбш (Heinrich Hübsch), 1795–1863, – архітектор, що жив і працював у Мюнхені при дворі короля Людвіга I Баварського, написав есей під вельми промовистою назвою «В якому стилі нам слід будувати?» (In welchem Stil sollen wir bauen). Там він порушив принципове питання, що мучило й не давало спокою архітекторам Європи понад століття. Питання програмне і не випадкове. У ньому сконцентровано головний і засадничий принцип тогочасного архітектурного мислення: історизм. Так можна схарактеризувати потужну загальну тенденцію архітектури Європи від 1830-х і до початку ХХ ст. Інколи цей спосіб архітектурного «мислення за допомогою історії» ще називають еkleктикою або «сумішшю стилів»: перед нашим поглядом постають наче уламки епох, зібрані в асамбляжі окремі фрагменти...

Спробуємо прояснити культурну ситуацію, у якій постає феномен історизму, а вже тоді перейдемо до аналізу деяких його архітектурних утілень та практик «застосування історії».

Почнемо з того, що на початку ХІХ ст. відбувся остаточний розрив із цілісним традиційним світом (фінальна фаза «Галілеєвої революції»), а простір геометричний (раціоналізований, інструментальний, обчислювальний, проєктований, відтворюваний тощо) прийшов на зміну тій просторовості, яка зв'язувала символічно й нерозривно людину та космос¹. Або, як каже дослідник архітектури Антоніо Перес-Гомес: «<...> архітектурна інтенціональність до Галілеєвої революції була трансцендентальною, обов'язково символічною, тобто, інакше кажучи, її манера

оперування покладалася на метафори, а не на рівняння»².

Від 1800 р. архітектура в певному сенсі втрачала свою властивість метафоризації, бо й сама Галілеєва революція сприймалася нею більшою мірою не в метафоричному сенсі (не як метафора), а як нові суто «технічні» можливості. Тобто інструментальний підхід до традиції, коли вихід за межі «традиційного світу» стає можливістю, означає не так кризу самої архітектури, але кризу її «стосунків» зі світом – онтологічну кризу, а відтак, кризу смислів і репрезентації. Розкол репрезентації на символічну та інструментальну також означає й перехід від органічної цілісності в лоні традиції до дистанційованої позиції. У традиційному світі (так, як ми собі це уявляємо) людина перебуває не «зовні», а «всередині» свого світу, тут немає дистанції (між людиною і світом), а тому немає й питань щодо механізмів утворення значень. Натомість, дистанція вказує людині на її «нову» дислокацію: вона перебуває «зовні» – світ для неї стає «картиною» (за М. Гайдеґгером), людина усвідомлює цю дистанцію, зокрема й історичну, а тоді вже виникають питання щодо «історичних культурних типів», і щодо типів споруд, принципів їхнього формоутворення та й усієї архітектурної традиції; архітектура постає не лише «побаченою» (ця її чеснота використовувалася ще неоплатоніками), але й сконструйованою і збудованою.

Власне, тогочасний класицизм акумулює усі ці моменти, саме тут ми бачимо доволі інструментальний і вибірковий підхід до класичного спадку. Однак, підкреслимо, цей підхід відмінний від ставлення до антич-

ності, властивого епосі Ренесансу, хоча й також опосередкованої дистанцією, античності, яка втратила свою «реальність» (як пише Ервін Панофскі)³, але водночас такої, що поставала як універсальний взірець, як Золотий вік, бо такими ж універсальними й незаперечними були й цінності епохи, що вона (архітектура) репрезентувала.

Водночас бачимо, що класицизм або «грецька манера» чи «грецьке відродження» (як його тоді називали), що досі був популярною нормою формоутворення і який базувався на специфічному «пересмисленні» класичного спадку (пор. «доричний ідеалізм» Ліо фон Кленце, Анрі Лабруста та Фридріха Гіллі), не здатний задовольнити нове, ХІХ ст., занадто вже міцно він пов'язується із відповідними культурними, соціальними, економічними умовами свого існування. Політичні та релігійні ідеали, що змінювалися із плином часу, безперечно впливали й на зміни в архітектурі. А Готфрід Земпер зауважував (майже в унісон із Августом Велбі П'юджином), що пам'ятники архітектури є не більш ніж естетичне вираження соціальних, політичних та релігійних інституцій⁴.

«Вінкельманова *Історія мистецтва стародавнього світу*, безумовно, є чимось більшим за історичний переказ. То була критика сучасності й програма. Однак з огляду на двозначність, що тяжіла над всякою критикою сучасного, гасло взірцевості грецького мистецтва так і не вибудувало для власної сучасності нового ідеалу, але все-таки означало справжній крок уперед до історичного пізнання. Минуле, що подається сучасності у ролі зразка, виявляє свою *неповоротну одноразовість саме завдяки тому, що вивчаються й пізнаються причини його конкретного буття*». Так оцінює ситуацію Ганс-Георг Гідамер⁵.

Іншими словами, саме класицизм позначає поворотний момент, і саме від нього починається нова історія архітектурної репрезентації та бере початок новий архітектурний порядок. Історія, діставши лінійний і теоретичний вимір і ставши своєрідним депозитарієм образів для архітектури, стає і «способом мислення» доби і водночас таким собі «універсальним» методом

розуміння суцього, метафізикою. Власне, метод, у певному сенсі, і сам постає як реальність: володієш методом, маєш ключ до розуміння реальності, можеш «мати справу» зі світом. Водночас, «неповоротна одноразовість» минулого та можливість його довільного інструментального відтворення сигналізують нам про початок радикальної фрагментації світу – світ розпадається на уламки, які все важче і важче інтегрувати в якийсь ціле (стосунки «фрагменту» й «цілого» втрачають елемент залежності, описаної Гегелівською метафорою про трояндовий куц і пуп'янки). До цього додамо ще два моменти. Перше, – це поступове оформлення концепції «руїни»: вона постає не лише символом пам'яті про попереднє буття чи маніфестацією імпліцитної можливості росту, потужним символом життя, що протиставляється смерті (в сенсі природного, «живого» начала, *physis*'у, яке проявляє себе в генеруючій основі формоутворення – «рокайль» (від *фр.* Rocaille), звідки походить рококо), але й частиною втраченої цілісності, того цілісного буття, що колись існувало⁶.

Тут уже постає можливість відтворення, реставрації, відновлення того, що колись існувало. Відтак маємо: неоготику, неоренесанс, необароко тощо. І друге, – ідея «культурних типів», народжена романтизмом, дозволяє розглядати культуру як формалізовану історію, як процес зміни сценографічних композицій чи декорацій, характерних для окремих періодів, а саму історію (секуляризовану лінійну концепцію часу) – як умову і можливість зміни цих «культурних типів». Якщо додати до цього ще одну «метафізичну» ідею доби – концепцію еволюційного розвитку, то звідси вже один крок до ідеї історій мистецтва та архітектури як *Stilgeschichte* – історії стилів. Тобто *стиль* (поняття, що вводиться в обіг на початку ХІХ ст.) постає тією поєднувальною ланкою, що міцно пов'язує мистецтво та історію. Ілюстрацією такої культурної ситуації можуть послужити дві щойно оформлені культурні інституції Модерної доби – енциклопедія і музей. «Музеєподібне» бачення культури (пор. «музей як універсальний архів, керований бажанням замкнути всі

часи, всі ери, форми і стилі в єдиному місці» (М. Фуко) та образ «музеїв як домів колективної мрії» (В. Беньямін)) виглядає цілком подібним до проекту Енциклопедії Просвітників, який, властиво, є проектом тотальної реставрації та акумуляції культури за принципом довільного вибору, і де методом є історія.

Дві постаті (швидше, може, в теоретичному плані) уособлюють цей кардинальний концептуальний зсув, що й дає початок новому архітектурному порядку. Перша – це ключова фігура «архітектурної революції» – Жан-Нікола-Луї Дюран, якого не оминає жоден дослідник, що пише про «кризу архітектурної репрезентації», а Перес-Гомес називає його одним із перших функціоналістів. Він, учень метра Етьєна Булле, перший свідомо виходить за межі традиційних космологічних референцій, пропонуючи своєрідну архітектурну автономію. Правда, дослідники вважають ⁷, що він розвивав деякі екстравагантні ідеї свого вчителя, використавши їх для створення нормативної та економічної типології споруд, яка «пройшла апробацію» в *Курсі лекцій*, прочитаних ним у Політехнічному лицейі (1802–1809). Це був свого роду практичний розвиток теоретичних пошуків, викладених у його фундаментальній праці «*Récueil et parallele des édifices en tout genre anciens et modernes*», виданій у Парижі в 1800. Взагалі, зовні підхід Дюрана був, можна сказати, архітектурним інваріантом «кодексу Наполеона» – універсальна методологія будівництва, за допомогою якої можна будувати економічні (тобто дешеві) і різноманітні за призначенням (функцією) споруди, комбінуючи різні типи фасадів і планів, така собі архітектурна комбінаторика. Поглянувши на сторінки Дюранових «Паралелей», бачимо, що те, що там представлено, строго кажучи, не є історією архітектури. Це – зібрання систематично відібраних зразків, організованих у формі компаративного огляду, подібно до компаративних оглядів і таксономій сучасної йому науки. Цей набір образів, що зведені до одного масштабу, використаний Дюраном як відправна точка і своєрідне референційне поле для основного завдання – компаративного аналізу та вибору засад-

ничих принципів і елементів для створення універсального композиційного механізму, механізму архітектурної репрезентації.

«Ближче всіх до суті проблеми підійшов француз Дюран у своїх *Паралелях (Récueil et parallele des édifices en tout genre anciens et modernes (1800))* та інших працях з архітектури. Однак і в нього поставлена мета випадає з поля зору; це можна пояснити своєрідністю наміру – створити свого роду *Короткий курс мистецтва* для студентів Політехніки, ... а також впливом художніх напрямків, що панували за часів Наполеона I. Він заблукав серед таблиць і формул, намагаючись все розкласти по полицках і відшукати суто механічний зв'язок між різними речами, замість того, щоб встановити ті органічні закони, які управляють такими взаємозв'язками. Утім, попри викладене вище, книжки Дюрана варті уваги, і завдячують вони цим саме викладеній у них ідеї порівняльного/компаративного методу», – так оцінював труди свого колеги і попередника Готфрід Земпер ⁸.

Друга прикметна фігура – Готфрід Земпер, учень і безпосередній носій традиції школи німецького класика (класициста) Ліо фон Кленце, мабуть, найвідоміший та найвпливовіший історик і теоретик архітектури в Німеччині в XIX ст. ⁹

Взагалі ідею розвитку архітектури, архітектури як процесу, архітектури, що розвивається, беручи свій початок від кількох базових типів («архітектури як органічної порівняльної/компаративної наукової системи» ¹⁰), в буквальному сенсі подарував Земперу барон Кюв'є, коли вони разом прогулювалися в Ботанічному саду /Jardin des plantes: «У студентські роки в Парижі я часто прогулювався в Jardin des plantes, і якась магічна сила тягнула мене із осяяного сонцем парку до залів, де довгими рядами було виставлено викопні рештки доісторичного тваринного світу.<...> У цій дивовижній колекції, зібраній бароном Кюв'є, можна було побачити початкові/первинні типи усіх найскладніших видів тваринного світу і простежити, як природа <...> надзвичайно економно розпоряджалася основними формами» ¹¹. «Хіба розглядаючи витвори власних рук, творів мистецтва ми не може-

мо підходити з тих же позицій?!» – ставить питання Земпер ¹².

І далі: «Вельми важливо також встановити такі *основні типи* [виділення наше. – С. Ш.] і в царині художніх форм та простежити їх поступовий розвиток аж до вищих ступенів. Такий метод, подібний до того, яким керувався Кюв'є, застосований до вивчення мистецтва і особливо архітектури, дав би принаймні можливість дістати про них більш зрозуміле уявлення і послужив би, можливо, основою для розробки теорії стилю. <...> цим ми досягли б навіть більшого, аніж досягнув великий дослідник у своїй галузі природничих наук» ¹³.

Вочевидь, саме цей аспект доробку Земпера й інспірував незгасимий інтерес до його праць з боку таких архітекторів, як Гендрік Берлаге, Отто Ваґнер, Йозе Плечнік, Луїс Саллівен чи Френк Ллойд Райт. Утім, на відміну від еволюціоністської теорії Дарвіна («Походження видів» /The Origin of Species, 1859), коли ми всі розуміємо, що повернення, скажімо, динозавра є неможливим (навіть сьогодні), підхід Земпера наче пропонував можливість такого «ретриту» в архітектурну історію. Іншими словами, Земпер пропонує свій специфічний метод – «архітектуру стилів», який власне ми й називаємо історизмом. Тобто відповідь на сакраментальне питання: *В якому стилі нам слід будувати?* – архітектору підказують і його (на той час це було майже винятково «чоловічою» справою) професійні знання та досвід, і загальна система цінностей, що їх суспільство атрибутувало «культурному типу» конкретної історичної доби.

Тож багато хто з провідних метрів саме в минулому (в «шафі минулого», на «складі незмінних фактів та незаперечних цінностей історії» або ж «у принципах і формах життя попередніх часів» – за формулюванням історика архітектури Зіґфріда Гідіона) шукав підтримки й натхнення, намагаючись відтворити у своїх проектах «незмінні цінності» попередніх епох. «Архітектори XIX ст. наслідували майстрів та напрямки попередніх епох, намагаючись досягти архітектурного рішення, начебто незалежного від часу. Але вже зовсім скоро їхні спору-

ди ставали мертвою купкою каміння, незважаючи на те, що при будівництві було використано елементи творів вічної краси. Ці люди мали властивість, прямо обернену “доторку Мідаса”, усе, до чого торкалися їхні руки, перетворювалося на порошок, а не на золото», – виносив своє категоричне судження щодо історизму в архітектурі багатолітній секретар CIAM'у (Congrès Internationaux d'Architecture Moderne /Міжнародні Конгреси (з питань) сучасної архітектури), а відтак, і відданий ідеям та справі архітектурного модернізму Зіґфрід Гідіон ¹⁴.

Не звучить дисонансом до Гідіона й оцінка його старших товаришів – Людвіґа фон Ферстера, одного з провідних віденських архітекторів-планувальників, який ще на початку своєї кар'єри в 1836, у журналі *Bauzeitung* так викладав для молодих колег основи та ідеологічні засади їхнього ремесла: «<...> Геній XIX століття нездатний іти своєю власною дорогою. <...> Наше століття не має свого виразного, визначального кольору» ¹⁵; та Готфріда Земпера: «Наша архітектура позбавлена оригінальності, і вона втратила усі свої переваги щодо інших пластичних мистецтв» ¹⁶, дарма що саме «методологічні засади» останнього були опорою і «виправданням» для практикуючих архітекторів.

Фраза Ферстера про «нездатність іти власною дорогою» тут вочевидь стосувалася зародження й поширення історизму – практики використання візуальних «ідіом» минулого, коли формулювався погляд на історію як на депозитарій чи склад незмінних фактів і незаперечних цінностей та взірців. Одним із таких найбільш яскравих прикладів «формалізації історії», можна навіть сказати, апофеозом практики та ідеології історизму чи інституційної уявності Габсбурзької імперії в її ліберальній фазі (архітектурним втіленням ідеології *pace liberalis*) стала Віденська Рінґштрассе ¹⁷ – кільце з чотирьох громадських споруд ¹⁸ довкола тодішнього центру австрійської столиці, зведених між 1860 та 1890-ми, замість валів, які ще в XVIII ст. мали оборонну функцію ¹⁹.

Контраст між «внутрішнім» містом, позначеним архітектурним домінуванням символів імперії – Барокового «Гофбургу» – резиденції імператора, елегантних палаців аристократії, чи готичних форм собору Св. Стефана – та спорудами Кільця забезпечувався політичними змінами, а відтак і розмаїттям історичної «архітектури стилів», як її називали тоді. За допомогою архітектури третій стан, як зазначав Карл Шорске, прагнув артикулювати перемогу конституційного *Recht* над старим імперським *Macht*, цивільної секулярної культури над церквою і релігією.

Кожна з будівель Великого Кільця мала конкретний історичний «відповідник». Будівля Парламенту (архітектор «грекофіл» Теофіл Гансен, 1874–1883) – *Reichsrath*, що був на той час радше декоративним утворенням, аніж насправді осідком демократії, репрезентувала ідею парламентського правління – імітувала грецьку класику (т. зв. «грецьке відродження») й нагадувала своїм масивним портиком про цінності демократії афінської: скульптурний комплекс фонтану свідомо вінчала Афіна (автори Кудманн і Гансен) як втілення відомого просвітницького девізу *Wissen macht frei / Знання звільняє [нас]*, як більш безпечний символ полісу й мудрості, поєднання політики та раціональної культури аніж, приміром, Свобода, яка могла викликати небезпечні алюзії з недавнім революційним минулим. «В Австрії, як і повсюди, – зазначає Карл Шорске, – <...> середній клас утверджував свою незалежність від минулого за допомогою закону та науки. Але тоді, коли він прагнув виразити свої цінності в архітектурі, то потрапляв у пастку історії»²⁰.

Неподалік ратуша – *Rathaus* (архітектор Фридріх Шмідт, 1872–1883) – своїми квазі-готичними формами мала репрезентувати ідею муніципальної автономії та викликати асоціації з вольницями середньовічного міста, з його магістратами та цехами.

Університет (архітектор Гайнріх Ферштель, 1873–1884) цілком логічно відтворював форми ренесансної класики (тобто йшлося про «неоренесанс») – коли ж, як не тоді, мали процвітати вільні мистецтва! Пріоритет репрезентаційних міркувань над

усіма іншими (навіть критикою функціональної структури) висловлено в університетській петиції: «У той час, коли кожен із нас із захватом дивиться на стиль італійських університетів, тоді, вочевидь, ми здобудемо ще більшу славу, якщо перевершимо їх»²¹.

І нарешті, у Гофбургтеатрі (*Hofburgtheater*) наш Готфрід Земпер та Карл фон Газенауер (1874–1888) зовсім не випадково використовували форми раннього бароко. Цей «дім» традиційних мистецтв мав нагадувати про часи, коли театр як інституція вперше об'єднав під своїм дахом представників кліру, королівського двору та «народу» в єдиному естетичному пориві, а складова *Hof* уже не несла того значення поділу, а якраз навпаки – забезпечувала можливість «новій буржуазії» абсорбувати цінності традиційної культури.

Ці чотири «діаманти корони», інші громадські споруди Рінгштрассе плюс блоки житлових будинків у важких неоренесансних формах були покликані репрезентувати нову ліберальну ідею: наука й закон були «істинами» Модерної доби, краса ж «забезпечувалася» історією²².

Утім, далеко не всі були в захваті від цього мега-проекту. Скажімо, Адольф Лоос, відомий борець за «чистоту» архітектури та один із батьків-засновників архітектурного модернізму, називав Велике Кільце «містом Потьомкіна»: «Коли я прогулююсь по Кільцю, у мене весь час таке відчуття, наче сучасний Потьомкін намагається переконати мене в тому, що я перенісся дивним чином у місто аристократів. Усе, чого досяг італійський ренесанс, було використано задля того, щоб викликати в пам'яті простих людей уявлення про Відень її Високості – Новий Відень, у якому можуть мешкати лише люди, що володіють палацами, від підвалу до димарів... Віденських домовласників тішила думка про володіння палацами, натомість орендарі цих помешкань тішилися із можливості жити в них»²³.

Про силу емоційно-естетичного враження, що його справляв «урбаністичний театр видовища», та про дієвість «репрезентації цінностей за допомогою історії» ми можемо судити із записів іншої досить відомої

постаті – на той час молодого провінціала та не дуже вдатного митця Адольфа Гітлера: «Від ранку до пізньої ночі я бігав від одного визначного місця до іншого, проте лише будинки були здатні втримати мій інтерес. Годинами я простоював перед Оперою, годинами я міг дивитися на Парламент; усе Бульварне Кільце здавалося мені наче виспіваним з «Тисячі й однієї ночі»»²⁴.

Тут було б несправедливо обійти увагою нашого київського класика історизму – Владислава Городецького²⁵. І хоча на теренах Російської імперії, мабуть, годі шукати навіть відголосків репрезентацій «ліберальної ідеї» у проєктах публічних споруд, але все ж надзвичайно промовистими зразками послужать будинок Національного музею українського мистецтва (тут говоримо про звернення до доби грецької класики та, відповідно, часів розквіту красних мистецтв) або ж Микільський католицький собор у Києві (адже саме готика якнайкраще втілює «дух» католицизму). Про суто «інструментальний» підхід зодчого до питань архітектурної репрезентації переконливо свідчать ще дві його споруди. Йдеться про Земську лікарню в селі Мошни Черкаської обл. (1909) та Караїмську кенасу (1900) (теперішній Будинок актора) у Києві. Російська ідея «земства», «земської лікарні» постає у формі дерев'яного будиночка в суто російських формах народної дерев'яної архітектури – з різьбленими деталями та віконницями, тим самим відсилаючи глядача до географічно та ідеологічно позначеного джерела (чи «походження»). Водночас, Караїмська кенаса втілює популярний мотив загадкового й екзотичного Орієнту (модної теми, актуалізованої, приміром, ще Джоном Нешем у споруді Брайтонського павільйону (1815–1821), де новітні металеві конструкції, французькі вікна й «грецькі колони» сполучалися з «орієнтальними мотивами» – індійськими куполами та китайськими драконами; або можна згадати Паризькі всесвітні виставки: виставку 1878 (частина експозиції – монументальна кам'яна, в дусі орієнталізму, споруда – палац Трокадеро, збудований Давіудом та Бурде) і виставку 1889 – Арабський дім (т. зв. Дім Монако), спроектований Шарлем Гарньє.)

Але якщо споруди Городецького можна розглядати як втілення «архітектурної ідеології» (хоча й не позбавленої ідеї пошуків «доречності з минулого, що відповідає сьогоденню» (Ю. Габермас), у якій би знаходили своє втілення «цінності доби»), то поширену практику історизму рубежу XIX–XX ст., а саме – широке застосування у формоутворенні квазіросійських та візантійських мотивів – можна кваліфікувати як значно серйозніше (саме в ідеологічному плані) явище. Згадаємо в цьому ряду два вельми промовисті, щоб не сказати хрестоматійні, випадки. Першим назовемо комплекс Покровського монастиря в Києві, з його гіпертрофованими формами (їх ще в нас подеколи називають «псевдоросійським стилем»), які мали б викликати з пам'яті і, відповідно, вказувати на тяглість та заявляти претензії на майбутнє історичного (читай – імперського нарративу), що відтворювали традицію церковного будівництва на теренах Росії кінця XVII ст. Точніше, мабуть, буде сказати, що архітектор Володимир Ніколаєв, проєктуючи головну споруду комплексу – Миколаївський собор (а власне, увесь цей «ансамбль» будували на замовлення імператорської родини і для великої княгині, майбутньої черниці, О. Романової, що вочевидь відіграло не останню роль у всій цій історії), відтворив такий собі симбіоз традицій церковного зодчества та будівництва «палат» на території монастирів для осіб царської родини. Для порівняння варто лише уявити собі хоча б такі пам'ятки російської архітектури, як церкву Іоанна Златоуста в Коровниках, Ярославль (1649–1654, т. зв. Ярославська школа) або «царицині палати» на території Савино-Сторожевського монастиря поблизу Звенигорода (1650–1652). Другий наш приклад стосуватиметься активного апелювання до візантійських форм і традиції саме у зведенні церковних споруд (відомо, що візантійський канон, дещо перероблений, залишався базою для спорудження храмів т. зв. «східного обряду»). Це відомий усім Володимирський собор у Києві (до його будівництва на останніх етапах (1862–1882) також долучився В. Ніколаєв), який своєю прокльовістю «візантійської манери»

виконання увів в оману навіть такого фахівця з історії архітектури, як Девід Ваткін з Кембріджа. До того ж, панно, виконані Віктором Васнецовим («Хрещення киян», «Хрещення Володимира»), одним із плеяди російських живописців, відомих своїми зацікавленнями саме в моментах «російської історії», які також працювали над розписами собору, недвозначно вказують нам і на «джерело» (походження) – «основоположну сцену» (якщо за Фройдом), від якого і пропонується відраховувати віхи «великої російської історії». У подібному ж ракурсі варто розглядати, приміром, і вже раз «відбудовану» Володимиром Стасовим також у «псевдовізантійських формах» Десятинну церкву, ідея «відновлення» якої стала *idée fixe* для наших сучасних «інтегральних реставраторів».

Ідея пошуків точок опертя в минулому, в історицизмі як панацеї для порятунку людини від знеособлення та «індустріалізації» життя – від технологічності та прагнення все більшої функціональності її довкілля – не була чужою й для тогочасних урбаністів. Камілло Зітте – автор впливової в архітектурних колах роботи «Художні засади містобудування» / «Der Städte-bau nach seinen künstlerischen Grundsätzen» (Wien, 1889)²⁶ – на сторінках цієї книжки виклав свої принципові засади критики сучасного йому міста (мегаполісу другої половини XIX ст. як втілення усіх негараздів прискореної індустріальної цивілізації) з позиції «батьків» – прибічників давнини і «старосвітських» цінностей, використовуючи саме Рінгштрассе як негативний приклад. Осердям його містобудівної (точніше – «місто-відновлюваної») концепції було до певної міри протиставлення «мистецького» чи «естетичного» – «сучасному»/ «модерному».

«Сучасні системи! Як точно! Все поставити згідно строгої системи і ні на йоту не відступити від зарані прийнятих шаблонів, аж поки творчий дух не буде замордовано до смерті і всі життєрадісні відчуття щезнуть – ось ознака нашого часу! Існують три містобудівні системи <...> *прямокутна, радіальна і трикутна*. <...> Мета усіх трьох – винятково регуляція *вуличної мережі*. Таким чином, замисел тут від начала

технічний. Вулична мережа завжди слугує лише для комунікацій. Сприймати й бачити її в натурі неможливо, лише на плані. Тому досі не було й мови про вуличні мережі – ані античних Афін чи Риму, ані Нюрнберга чи Венеції. З погляду мистецтва вони не надаються до сприйняття, а відтак – індіферентні. Для мистецтва важливо лише те, що можна бачити, споглядати, відповідно – окрема вулиця, окрема площа»²⁷.

Якщо «сучасність» для Зітте уособлювала примат технічного, раціонального, економічно доцільного начала (транспорт, гігієна тощо – «треба бути абсолютно сліпим, щоб не помітити величезні досягнення сучасного містобудування порівняно із попереднім в галузі гігієни. <...> тут наші інженери <...> зробили прямо чудеса та зробили неоціненну послугу усьому людству<...>»²⁸, які він активно протиставляв вільним формам античного чи середньовічного міста з його іррегулярними вуличками та несподіваними площами, то «естетичне» мало поставати не з креслярської дошки інженера чи архітектора, а від «природи», яка й забезпечувала психологічний комфорт просторової організації²⁹.

Тут треба зробити певне застереження, бо підхід Зітте можна схарактеризувати як суто «архітектурний» погляд на структуру міста, хоча в критиці нових великих, відкритих просторів він апелював до агорафобії, що ті її мали викликати: «Останнім часом відчувається свого роду нервова хвороба – “боязнь площ”. Багато хто каже, що відчуває певний страх, хворобливі відчуття, коли вимушений перетинати велику порожню площу. <...> “Боязнь/страх площі” – найновіша модна хвороба. Цілком природно, що на старих маленьких площах почуваєшся дуже затишно, і лише в пам'яті вони уявляються величезними, бо сила емоційного впливу у фантазії набагато більша, ніж у дійсності»³⁰.

Суттєво інакша точка зору (чи відліку) – з позиції, так би мовити, не-архітектурної, а із перспективи психологічного комфорту (а точніше – дискомфорту) індивідуумешканця сучасного метрополіса – «людини-мешканця метрополіса» – у порівнянні із відчуттями таких же мешканців

античного поліса чи середньовічного міста, індивідуума, який дедалі більше перетворювався на «людину без якостей» Музіля, середньостатистичного індивідуума, що вже *ab definitio* є позбавленим будь-якого стосунку до ціннісного виміру – належить Георгу Зімелю, яку він і виклав в есеї «Метрополіс та ментальне життя» (1903)³¹. Власне, дія роману Роберта Музіля «Людина без якостей» розгортається у Відні 1913 року, і можна було б сказати, що тут присутній підкреслений контраст між схибленим на модернізації та темпі нового життя в метрополісі (форма міста змінюється скоріше за серце смертного, – як іронічно зауважував ще Бодлер, трохи ностальгуючи за Парижем доосманівської ери) й розслабленою, загальмованою, клаустрофобною столицею Габсбурзької імперії – адже це імперське місто в історії архітектури постає «випробувальним майданчиком» ледь не парадигматичної моделі саме урбаністичного модернізму.

Заради справедливості треба сказати, що попри доволі жорстку критику Рінгштрассе як безособового, утилітарного раціоналізму дегуманізованого простору, Зітте залишався «апологетом» історизму. Як професіонал, він абсолютно підтримував архітектуру індивідуальних споруд, і «монументальний» стиль історичних запозичень жодним чином не різав йому очі. Навпаки, ідея Зітте полягала, можна сказати, у збільшенні масштабу цих запозичень. Сучасний архітектор, вважаючи Камілло Зітте, може скільки завгодно імітувати греків, римлян чи готику, проте головна мета – розповсюдити принцип запозичення не на окремі будинки, а на просторові рішення – «втнути» щось подібне до агори, ринкової площі чи форуму, хоча й про «створення такого твору мистецтва, як афінський Акрополь, сьогодні навіть нема чого й мріяти. <...> навіть якщо на це буде виділено мільйони»³². Іншими словами, тут ішлося про «інтегральний» підхід. Критика Зітте нагадувала ностальгію за втраченим минулим, за традиційним, доіндустріальним світом. Його улюбленим «культурним героєм» був Ріхард Ваґнер, тому не дивно, що ідея *Gesamtkunstwerk* та міфічного героя-

спасителя нації сприймалася Зітте як річ абсолютно природна: врешті-решт Зітте транслював Ваґнерівську ідею «тотальної роботи мистецтва» у соціальну модель для майбутнього – від оперного театру до міста в цілому, міста як духовного твору мистецтва, де *volkstümlich* синтез усіх візуальних мистецтв служитиме загальнонаціональній ідеї *Gesamtkunstwerk* («<...> при проектуванні нової споруди у нього [містобудівника. – С. Ш.] має бути створене суто декоративне, розкішне та за можливістю мальовниче й виразне міське середовище – як для репрезентації, так і для прославляння міської громади»³³).

На відміну від інших своїх колег (приміром, члена німецької групи *Веркбунд* Петера Беренса), Зітте не міг поєднати свої сподівання на національне відродження культури (в його конкретному випадку – мистецтва містобудування) через «містичний ритуал» з ідеєю раціональної невідворотності індустріальної цивілізації, тобто в якомусь сенсі витворити для себе симбіоз ідеї *Zeitgeist* та *Volksgeist*³⁴.

І тут же, для порівняння, згадаємо пропозиції щодо засад реконструкції європейського міста, явно навіяні більш ніж критичним настроєм щодо уніфікованих просторів міст доби модернізму, викладені одним із братів Кріє – Леоном, уже в 1978, а згодом реалізовані братами в 1980-х: у проєктах Нью Тауна – містечка Поундберрі, Велика Британія, центральній п'яці у м. Александрія, Італія, чи проєкті «Кварталу Юстиції» для Люксембурга і т. д., де явно прочитуються алузії до «середньостатистичного європейського міста» та його масштабів і просторів (ідеальними матрицями формоутворення є площі й вулиці ренесансного чи середньовічного міста). Глобальна стратегія Леона Кріє, як він сам це називає, має втілювати ідеал – доіндустріальне, «традиційне» місто, дві головні позиції мають бути витримані: перше – людина як база вибудови масштабу міста і друге – у міській структурі має виявлятися ієрархія житлових і громадських просторів (майданів, вулиць, монументів, класичної архітектури і «простонародних» споруд)³⁵. Чим не реалізація містобудівельної мрії

про «завдання для раціонально мислячої людини» за Камілло Зітте? ³⁶

Спробуємо підсумувати викладене вище. Ми бачимо, що в ставленні до минулого кінець XIX ст. не відзначався однотайністю. Одні в романтичному пориві зверталися до історичного минулого та цінностей традиційного світу в намаганні знайти своєрідний порятунок від «вульгарної» індустріальної сучасності. Основою для їхніх формальних зусиль служила ідеологія історизму як «гри відносності, уникнути якої неможливо і яка сама перетворюється в абсолют» ³⁷, коли «<...> Історія розгортається у часовому ряді аналогій, які зближують різноманітні організованості одна із одною», коли саме ця історія і надає місце, і «послідовно диктує свої закони аналізу виробництва, живим організмам і, врешті, лінгвістичним групам» ³⁸.

Це формулювання вже нового ставлення до історичного та класичного спадку (і врешті – цінностей, які є частиною цього спадку): саме історія дає розуміння того, що все, що вже колись було осмислено, ще буде піддаватися подальшому осмисленню знову і знову. А тому й «пізнання, вкорінене в житті, суспільстві, мові, які мають свою історію, саме в історії знаходить свою стихію, яка й дозволяє йому спілкуватися з іншими формами життя, іншими типами суспільства, іншими значеннями», утім ця своєрідна «філософія чи принаймні методологія живого розуміння», що її Фуко називає характерною рисою історизму, відкриваючи можливість включитися в перспективу, яка дозволяє «щось вхопити сприйняттям чи розумінням», водночас породжує фрагментарність – «обґрунтування конкретних стосунків між обмеженими цілісностями» від начала приречене на обмеження, воно не здатне «охопити простір деякого кінцевого аналізу, ніколи не підніметься до абсолютної цілісності» ³⁹.

То чим все ж таки був історизм: можливістю «довільно обирати костюми із шафи історії», «мертвою хваткою століття історії», чи зародженням ідеології «нового» – однієї з головних засад і «цінностей» модернізму? Мабуть, занадто просто було б дати на це питання прямолінійну від-

повідь. Очевидно, усі три названі «можливості» зіграли тут свою роль. І, як не парадоксально, але не лише «тиск» або «тягар» минулого сприяв кристалізації ідеології «нового». З одного боку, можна було б схарактеризувати історизм як синкретичне мислення, притаманне добі модернізму, коли можна замінити (субститувати) усю попередню «культуру» її ментальною – абстрактною – конструкцією. З другого ж боку, як зауважує Розалінд Краусс, і сама «ідеологія нового була прихованим посланням/месиджем історизму. Нове стає зручним, у новому почуваються комфортно, коли його роблять знайомим, адже воно розглядається як таке, що розвинулося із форм минулого. Історизм працює над новим та відмінним (“обробляє” нове та відмінне) з тим, щоб якомога применшити новизну та пом’якшити відмінності. Він створює місце, готує ґрунт для зміни нашого сприйняття саме через апелювання до ідеї еволюції, і робить це в такий спосіб, що людина, якою вона є зараз, може сприйматися нами водночас і як відмінна, і як така, що була колись дитиною, що ми її знали, – через невидиму для нас дію телосу вона (людина) залишається для нас незмінною. І ми цілком задоволені, ми чуємося комфортно, сприймаючи таку незмінність, таку стратегію редукування чогось чужого, незвичного чи то в часі, чи то в просторі до того, що ми вже знаємо, що нам уже знайоме, чи такою, чим ми вже є» ⁴⁰.

Електронні ресурси:

- Споруди Рінгштрассе: Парламент (арх. Т. Гансен, 1874–1883), Університет (арх. Г. Ферштель, 1873–1884), Ратуша (арх. Ф. Шмідт, 1872–1883), Гофбургтеатр (арх. Г. Земпер, К. фон Газенауер, 1874–1888) – www.macalister.edu/courses/geog61/aaron/baroque.html
- Мошни, земська лікарня (арх. В. Городецький, 1909) – www.derev.org.ua/cherkas/tubilci.html
- Всесвітня Виставка 1889, Париж; дім-Монако (арх. Ш. Гарньє) із серії Histoire de l’Habitation Humaine – www.lib.umd.edu/.../1889/gallery6.html
- Брайтонський павільйон (арх. Д. Неш, 1815–1826) – commons.wikimedia.org/wiki/File:Brighton_Pavillion
- Брайтонський павільйон, інтер’єр – commons.wikimedia.org/wiki/File:Brighton_BanquetingRoom
- Ж. Н. Л. Дюран, Récueil et parallele des édifices en tout genre anciens et modernes (1800) – digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/durand1802

¹ Хоча, відлік Модерної доби архітектури можна починати від Філіппо Брунеллескі. Саме він перший створив план у масштабі і застосував принцип проєкції: місце, що у нього стає частиною плану, утвореною двома колонами та аркою (як от у Капеллі Пацци у Флоренції), з *locus*'а (в Аристотелевому сенсі) перетворюється на раціональний, обчислювальний та, що важливо, на безконечно відтворюваний *situs*. Саме це відрізняє його архітектуру від готичної – поверхня як основа для священних текстів стає частиною систематично відтворюваного елемента плану, проєкцією.

² Див.: Pérez-Gómez A. *Architecture and the Crisis of Modern Science*. – The MIT Press, 1983. – P. 14.

³ «Дистанція», створена Ренесансом, позбавила античність її реальності/realness. Класичний світ перестав бути тим, чим був досі – і тим, чим володіли, і певною загрозою. Натомість він стає об'єктом пристрасної ностальгії, яка знаходить своє символічне вираження в новопосталому, оживленому – після п'ятнадцяти століть – такому чарівливо-принадливому образі, Аркадії... На класичне минуле, чи не вперше, тепер дивляться як на тотальність/цілісність, відрізану від теперішнього; а відтак, як на ідеал, до якого треба прагнути, на відміну від реальності, яку і використовують, і бояться водночас». Див.: Panofski E. *Renaissance and Renaissances in Western Art*. – L., 1970. – P. 112 f.

⁴ Пригадаємо, що готиці й «грецькій манері» (на відміну від Риму) віддавали перевагу – їх цінували саме за «конструктивно-структурну чесність», згадати б тих же романтиків чи Фридріха Шінкеля.

⁵ Див.: Гадамер Г.-Г. *Истина і метод*. – К., 2000. – Т. 1. – С. 189.

⁶ А звідси – говоримо й про процес споглядання руїни як про емпатичну ідентифікацію із самим процесом: пор. – у Георга Зіммеля меланхолійне відчуття туги за минулим, коли це «минуле з його визначеними долями й трансформаціями зібрано в цьому моменті естетично відчутного теперішнього». Детальніше див.: Зіммель Г. *Избранное*: в 2-х т. – М., 1996. – Т. 2. – С. 227–233.

⁷ У цьому зв'язку див. зокрема: Pérez-Gómez A. *Architecture and the Crisis of Modern Science*. – The MIT Press, 1983; Benevolo L. *History of Modern Architecture*. – The MIT Press, 1971; Kaufmann E. *Architecture in the Age of Reason*. – New York, 1968; Vidler A. *The Idea of Type: The Transformation of the Academic Ideal 1750–1830 // Oppositions*, 1977. – № 8, Spring.

⁸ Див.: Земпер Г. *Практическая эстетика*. – М., 1970. – С. 94–95.

⁹ Головні праці – «Чотири елементи/складові архітектури» / «Die vier Elemente der Baukunst», 1851; та «Стиль в індустріальних та прикладних мистецтвах, або практична естетика» / «Der Stil in den technischen und techtonischen Künsten, oder praktische Aesthetik», 1860-3. Принциповий для нього (як і для, приміром, Віоле Ле Дюка) пошук «витоків» та «основоположних принципів» архітектури. Ідея «витоків» приводить його до продовження «історії примітивної хати» –

ідеї про походження архітектури від декоративно-вжиткових підвидів мистецтв і ремесел («чотири головні принципи творення», та, відповідно, – матеріалів): плетіння, ліплення/формування, будівництво із дерева та будівництво з каменю. Усе це складає чотири базові елементи будинку: «перший і найважливіший, моральний елемент архітектури – вогнище в центрі», далі йде «земляна платформа, оточена стовпами, що утворюють терасу, далі – дах на колонах (стовпах), і нарешті – стіна із виплетених із бамбуку матів, які слугують для поділу простору чи працюють як зовнішня стіна». Ця специфічна модель «примітивної хати» Земпера (в цілому ряду інших – Ложье, Віоле Ле Дюка, Блонделя) була інспірована моделлю карибської бамбукової хатинки із села поблизу Порт-оф-Спейн, Тринідад, яку він побачив на Всесвітній виставці в лондонському Кришталевому палаці (1851), де Земпер допомагав інсталиувати деякі експонати. Його доволі складний аргумент, не завжди прозорий, полягає ось у чому: основа архітектури не тектонічна за природою, плетіння і ткацтво передують структурній побудові, а отже, орнамент не є другорядним (пор. Гадамер, Гайдеггер, Ваттімо), орнамент в певному сенсі виступає більш фундаментальним утворенням, аніж структура. Усе це (ідея про стіну фасаду як завісу – *rideau mur de façade*) мало цілком реальний і, треба сказати, потужний вплив на подальшу європейську традицію: Берлаге, Вагнера, Плечніка – і власне – Ар(т) Нуво/Сецесіон/Югендстіл і т. д.; тим більше, що технології та матеріали це дозволяли.

¹⁰ Земпер Г. *Зазнач. праця*. – С. 93.

¹¹ Там само. – С. 93.

¹² Там само. – С. 94.

¹³ Там само. – С. 94.

¹⁴ Див. Гидион З. *Пространство, время, архитектура*. – М., [1975], 1984. – С. 28–29.

¹⁵ Цитату наведено Бруно Грімшицем (див.: Grimschitz B. *Die Wiener Ringstrasse*. – Bremen & Berlin, 1938. – S. 6) за К. Шорске (див.: Schorske C. *Fin-de-siècle Vienna: Politics and Culture*. New York, [1961, 1967, 1973, 1979], 1981. P. 36).

Людвіг фон Ферстер (1797–1863) переміг у конкурсі на нову забудову Великого Кільця – коли старі оборонні вали в 1857 було знесено, місто мало розширяться, і на місці цих валів планували збудувати монументальний бульвар із групами вільно розміщених громадських будівель («стилі») споруд були набагато більш урізноманітнені, аніж ті, що будували в Османовому Парижі, уся ідея дещо нагадувала Мюнхен – перше місто, закладене й збудоване за принципом «музею стилів»). Один із провідних тогочасних вієнських архітекторів – данець Теофіл Гансен (1813–1891) – автор проекту Парламенту, разом із своїм тестем Ферстером, дістали замовлення на спорудження Військового музею (1849–1856), який спорудили в поліхромній, на зразок Візантійської, манері – довга традиція «стилістичної інтерпретації» ХІХ ст. диктувала ідею (візантійські форми здавалися придатними для будівництва військових споруд на той час).

¹⁶ Землер Г. Зазнач. праця. – С. 153.

¹⁷ Більш ніж детальний аналіз «репрезентації історії» у віденському Рінгштрассе робив Далібор Веселый (Vesely) у циклі своїх лекцій та семінарів, проведених у березні-травні 1994 в Центрально-європейському університеті в Празі.

¹⁸ Справедливо буде сказати, що Рінгштрассе не обмежилася чотирма спорудами. Були там (і певно, що досі є) музей *Kunstgeschichte* (Історії мистецтв) та Природничий музей, розташовані візаві, утворюючи площу, п'ять будівель спроектував данський архітектор Теофіл Хансен, це – Музичне товариство, Академія мистецтв, біржа, школа євангелістів та вже названий Парламент. Ми зупинилися на чотирьох вищезазначених – Парламенті, Ратуші, Університеті та Гофбургтеатрі – бо саме в них «історична уявність» проявляється якнайяскравіше. І загалом, як влучно висловився Шорске, ці чотири споруди утворили «розу вітрів» ліберальних цінностей нової доби.

¹⁹ Треба зазначити, що до початку спорудження ідея нового кільця – широкої дороги, зручної для пересування війська та постачання всього необхідного до будь-якої небезпечної точки, носила майже винятково мілітарний характер – подібно до Паризьких бульварів барона Османа. І лише після декрету 1857, яким нео-абсолютистський режим перетворювався на конституційну монархію, програма Рінгштрассе набрала цивільного характеру, відповідаючи ідеологічним та «іконографічним» вимогам нового правлячого класу, який до того ж мав стати спонсором цього будівництва століття. У цьому зв'язку див. зокрема: Schorske C. *Fin-de-siècle Vienna: Politics and Culture*. – New York [1961, 1967, 1973, 1979], 1981; Schorske C. *Thinking with History: Explorations in the Passage to Modernism*. – Princeton, 1996; Jordan D. *Transforming Paris: The Life and Labors of Baron Haussmann*. – Chicago, 1996; Grimschitz B. *Die Wiener Ringstrasse*. – Bremen & Berlin, 1938.

²⁰ Шорске К. Зазнач. праця. – С. 36.

²¹ Там само. – С. 40.

²² Детальніше про «Відень зламу століть» див.: Schorske C. *Fin-de-siècle Vienna: Politics and Culture*. – New York, [1961, 1967, 1973, 1979], 1981. В іншій своїй праці Карл Шорске дає ширшу картину «присутності історії», її осмислення та репрезентації у «соціальних просторах» Відня (див.: Schorske C. *Thinking with History: Explorations in the Passage to Modernism*. – Princeton, 1996).

²³ Цитовано за: Фремington К. *Современная архитектура*. – М., 1990. – С. 136. Назагал, об'єктом критики Лооса була сама концепція *Gesamtkunstwerk*. Детальніше про Лооса див. у того ж Кеннета Фремingtonа, або більше – у Джозефа Рікверта (див.: *Rykwert J. Adolf Loos: the new vision // Studio International*, 1973. – July/Aug. – С. 17–21); та в книжці Мюнца і Кюнстлера (див.: *Munz L., Künstler G. Adolf Loos: Pioneer of Modern Architecture*. – London, 1966).

²⁴ Цитовано за К. Шорске (див.: Schorske C. *Thinking with History: Explorations in the Passage to Modernism*. – Princeton, 1996. – С. 46). Виглядає, що емоційний вплив архітектури Кільця на Гітлера був

настільки потужним, що згодом проявився у його фанатичній співпраці з Альбертом Шпеєром над генпланом Берліна і, особливо, у їхній спільній ідеї проекту Залу слави вояків, який, за задумом, мав затьмарити «єдиного суперника – Рим», та взагалі «зробити непомітними Собор Св. Петра і його площу». (Із застільної промови Гітлера в Нюрнберзі в ніч 21–22 жовтня, 1941; цитовано за: *Ladd B. The Ghosts of Berlin*. – Chicago & London, 1997. – Р. 126). У даному разі можна говорити про «тоталітарний історизм» – адже принцип підходу незмінний: репрезентація цінностей за допомогою «історичної архітектури». Не «ліберальна ідея» репрезентована в архітектурі (і зокрема, у спорудах Віденського Кільця), але імперський Рим живить архітектурну (й ідеологічну) уявність режиму.

²⁵ Від 1960-х, завдяки наполегливим старанням Сергія Кілессо, Городецький стає частиною «київського міфу». Незважаючи на те, що він працював на теренах Польщі та в Тегерані, він є суто кивським архітектором (і в цьому сенсі його не треба ні з ким «ділити», як, приміром, Гоголя). Його чотири визначні споруди – Національний музей, Собор Св. Миколая, Будинки з химерами та Караїмську кенасу – також можна було б назвати «чотирма діамантами» міста.

²⁶ Див.: *Zimme K. Художественные основы градостроительства*. – М., 1993. Детальніше про постать Камілло Зітте див., зокрема: *Фремington К. Современная архитектура, Schorske C. Fin-de-siècle Vienna, Vidler A. The Architectural Uncanny*. – The MIT Press, 1992.

²⁷ *Zimme K.* Зазнач. праця. – С. 139.

²⁸ Там само. – С. 159.

²⁹ У цьому місці явно напрошується згадка про деякі позиції теорії абата Ложье щодо містобудування, хрестоматійно відомого своєю концепцією походження архітектури від примітивної хати, важливий момент – хата утворена чотирма стовбурами дерев, що підтримують чотирикатну покрівлю, тобто йдеться про свого роду універсальну «органічну» модель, але явно запозичену від готики. Його міркування, викладені в праці «Досвід архітектури» («*Essai sur l'Architecture*», 1753), достатньо впливові та відомі в архітектурній традиції, і, не в останню чергу, саме вони заклали основи архітектурних теорій Просвітництва. Тут ми зустрічаємося із двоїстим підходом. З одного боку, Ложье готовий розглядати місто як феномен природного. З другого, він розвиває далі ідею про «відначальну», апріорно урбаністичну організацію, застосовуючи до міста формальні виміри естетичного чи мальовничого. Водночас, порівнюючи місто з лісом або парком, він закликає до «натуралізму», але йдеться про акт «створення доквілля», штучного доквілля, а отже, визнається неприродність, антиорганічна сутність такого утворення, як місто. Тож маємо справу із специфічною «діалектикою Просвітництва», де зустрічаються розум і природа, регулярність і фантазія, де відсутні архетипні схеми порядку, де, на відміну від ренесансної перспективної моделі класичного міста (міста, яке треба бачити), ледь не головним елементом постає неочікува-

не, «анти-перспективне», так би мовити. Детальніше про абата Ложье див., зокрема: *Herrmann W. Laugier and Eighteenth Century French Theory.* – London, 1962; *Benevolo L. History of Modern Architecture.* – The MIT Press, 1971; *Benevolo L. The History of the City.* – The MIT Press, 1980; *Tafuri M. Architecture and Utopia: Design and Capitalist Development.* – The MIT Press, 1976; *Vidler A. The Writing on the Walls.* – The MIT Press, 1988, *Vidler A. Architecture of the Lodges: Ritual, Form and Associational Life in the Late Enlightenment// Oppositions*, 1976. – № 5, Summer; *The Idea of Type: Transformation of the Academic Ideal 1750–1830 // Oppositions*, 1977. – № 8, Spring; *The “Art” of History: Monumental Aesthetics from Winckelmann to Quatremère de Quincy// Oppositions*, 1982. – № 25.

³⁰ *Zimme K.* Зазнач. праця. – С. 93.

³¹ Див.: *Simmel G. The Metropolis and Mental Life // Rethinking Architecture. A Reader in Cultural Theory* (N. Leach ed.). – London & New York, [1997] 2002. – С. 69–84. У цьому есеї Зіммель зокрема аналізував новий тип поведінки й загальної настанови в новій конфігурації – індивідуум – маса – всередині такого ж нового утворення – метрополіса. «Інтенсифікацію нервової стимуляції» та ще й підсилену «швидким нагромадженням постійно змінюваних образів, гострою розривністю того, що око здатне схопити з єдиного погляду, та неочікуваністю шквалу вражень» Зіммель кваліфікував як нові умови, що, своєю чергою, породжують у метрополісі феномен *blasé* (фр. – пересиченість): «Сутність настанови, відчуття *blasé* є індіферентністю щодо відмінностей між речами. Не в тому сенсі, що об'єкти не помічають, як у випадку ментальної тупості, але скоріше в сенсі значення та відмінної ціннісної оцінки речей, а відтак і речі починають сприйматися як позбавлені сутності й значень. <...> Ми бачимо, що самозбереження певних типів особистості забезпечується ціною знецінення усього світу речей, закінчуючись невідворотно тим, що особистість зтягається у відчуття своєї власної знеціненості» (див.: *Зіммель Г.* Там само. – С. 73), людина перетворюється на гвинтик гігантського механізму (знайоме визначення, чи не так?). Деперсоніфікація, знецінення (втрата можливості відліку традиційних цінностей), і ви стаєте анонімною «людиною натовпу». Саме метрополіс (де, на додачу до всього має місце й динамічне розширення просторів, багатств, капіталів тощо) стає локусом космополітизму, вважає Зіммель (С. 76). І нарешті, саме метрополіс «є власне ареною для того типу культури, що вже переросла будь-який особистісний елемент. Там, у будинках та освітніх інституціях, перед дивами та комфортом, що їх пропонують сучасні технології, у формаціях соціального життя та конкретних інституціях Держави можна знайти колосальне багатство кристалізуючих, де-персоніфікованих здобутків культури, тож особистість навряд чи здатна встояти перед лицем усього цього» (С. 78).

³² *Zimme K.* Зазнач. праця. – С. 160.

³³ Там само. – С. 161.

³⁴ Водночас, ставлення Отто Ваґнера, сучасника

й колеги Камілло Зітте, який брав участь у забудові Кільця – проектував житлові будинки і долучався до проектування громадських будівель, різко змінилося вже від 1890 (це стосується і його проектів, і статей). У 1893 він виграв конкурс на розробку плану урбаністичного розвитку поза межами Великого Кільця. Його пропозиція базувалася на ідеї руху, адже йому було запропоновано взяти участь у проектуванні системи міської залізниці, разом із станціями, тунелями, мостами і віадукми (пор. сприйняття архітектурних об'єктів та реальності «нової доби» з вікна потяга, описані Джоном Раскіном у праці «Каміння Венеції», 1853); тобто фокусом проекту Ваґнера стала передовсім ідея транспортування в модерному індустріальному місті. Відтоді ми побачимо критику самої Рінґштрассе та й багатьох архітектурних споруд XIX ст., а також і критику історизму як «стилю». У своїй книжці «Сучасна архітектура», 1895, Ваґнер намагався зрозуміти, що ж породило такий «еклектицизм» та «зацикленість» на минулому: аналізуючи попередній архітектурний досвід, коли, як він вважав, мистецтво й архітектура були здатні «перетравити» технологічні нововведення, Ваґнер доходить висновку, що в другій половині XIX ст. швидкий і нестримний рух до соціальних та технологічних змін призвів до того, що митці й архітектори були нездатні втримати темп, а тому змушені повертати свої погляди до попередніх епох та стилів.

³⁵ Див.: *Krie L. Rational Architecture. The Reconstruction of the European City.* – Brussels, 1978.

³⁶ У цьому есеї не ставили завдання аналізувати сучасні практики «залучення минулого до сьогодення» та проведення певних паралелей з ідеологією історизму. Хоча, звертаючись до нашої ситуації, можна було б згадати про специфічні практики симуляції (а точніше – невігадливого і не завжди вправного мавпування «архітектури стилів» попередніх епох – «вишукані апартаменти й садиби, зведені в дусі модерну, інтерпретованого на хвилі готики, бароко та французького романтизму») – той же житловий комплекс *Воздвиженський* у стародавньому урочищі Гончарі-Кожум'яки. Ще в грудні 2006 він гордо іменувався «культурно-політичним центром *Площа Європи*» і претендував на звання «діаманта у дорогоцінній оправі зелених і затишних давньокиївських схилів Киселівки, Дитинки й Воловни» (див.: www.gonchari.domik.net/), а сьогодні – це химерний знелюднений простір серед жвавого Подільського середмістя, схожий на голівудську декорацію та на місто-привид часів Золотої лихоманки водночас, де кілька охоронців залишилися стерегти купи покинутих будматеріалів у компанії зграй бездомних собак.

³⁷ Див.: *Фуко М.* Слова и вещи. Археология гуманитарных наук. – СПб., 1994. – С. 391.

³⁸ Там само. – С. 244–245.

³⁹ Там само. – С. 391.

⁴⁰ Див.: *Krauss R.* Sculpture in the Expanded Field (Hal Foster, ed.) // *The Anti-Aesthetic.* – Seattle, 1983. – P. 31–32.

SUMMARY

The paper offers a twofold perspective on the subject/phenomenon of *historicism*: its ideology, on one hand, and its architectural manifestations – on the other. Regarding architecture as a product of a way of thinking, the author tries to trace the roots of historicist ideology, focuses on the conditions of thought of the XIX cent. and certain considerations that informed the production of architecture. Clearly (and it was demonstrated by many thinkers and architectural historians – e. g. Gadamer, Pérez-Gómez, Foucault, Vidler, Tafuri, Krauss, Schorske, or Habermas) the XIX cent. faced head-on the crisis of representation, and thus – the crisis of the subject (as transition from traditional /cosmic/ order to historical one). Traditionally, architectural discourse has been largely a discourse of form and has been dominated by debates that revolve around a question of style, trapped, in fact, within the realm of ‘symptoms’. Trying to investigate “the underlying causes”, the author explores specific ideas brought about by

Modernity: History /historicity/, evolution and development /idea of ‘becoming’/, instrumentality, and fragmentation. Hence, we have a “museum-like” vision of culture, where history of architecture appeared as a succession of styles (history of architecture as *Stilgeschichte*) put forward by Semper, or Durand’s comparative combinatoric *tableaux* of historic buildings and types. It’s that ‘reification’ of culture (when one can substitute the whole body of primary culture by its mental/abstract/ construction) that gave birth to *historicism* as an ideology and practice of seeking historic appropriatedness – ‘comparing the relevance which is now to its relevance in the past,’ as Habermas puts it. Not only Viennese *Ringstrasse* (with its “four crown diamonds” – Parliament, Cityhall, University, and Theater), but also Horodetsky’s projects (St. Nicolas Cathedral, National Gallery, Kenassa, or village /‘zemskii’/ hospital), let alone numerous examples of pseudo-Bizantine architecture of the late XIX cent. serve a perfect case in point.

УДК 73.02 (=16)+7.032

СКУЛЬПТУРА СЛОВ'ЯН-ЯЗИЧНИКІВ І ХУДОЖНЯ ТРАДИЦІЯ АНТИЧНОГО СВІТУ (до проблеми історико-культурної сув'язі)

Ростислав Забашта

1. Насамперед означимо понятійно-термінологічний апарат наших студій. Під *скульптурою слов'ян-язичників* розуміємо відповідні ізоморфні пам'ятки язичництва як історичних слов'ян V – початку XIII ст., так і тих етнічних утворень першої половини I тис. н. е., зокрема окремих етнічних угруповань у складі порівняно великих історико-культурних спільнот – пшеворської¹, черняхівської², що так чи інакше долучилися до слов'янської етнокультурної тяглості (континуїтету) й означаються здебільшого поняттям «давні чи протослов'яни»³ (конкретно маємо на увазі виявлені твори скульптури носіїв зубрицької групи пшеворської культури Волині, а також черняхівської і/чи ранньосередньовічної культури Середньої Наддністрянщини). Під *античними традиціями* розуміємо головню пізньоантичні, насамперед пізньоримські культурні здобутки, що передують і частково синхронізуються з історією язичницької культури слов'ян-язичників (властиво давніх слов'ян) першої половини I тис. н. е. Водночас, цим поняттям почасти означаються відповідні явища діахронного еллінізму, що мали/могли мати певний, але опосередкований (через ту ж таки римську і/чи ранньовізантійську мистецьку практику) стосунок до слов'янського тримірного образотворення як першої, так і другої половини I – початку II тис. н. е.

2. Питання історико-культурної сув'язі поміж скульптурними традиціями слов'ян-язичників й античного світу для слов'янознавчої науки, зокрема археологічної, – не нове. Постає воно вже на початко-

вому етапі поглибленого й систематичного вивчення язичницьких старожитностей слов'ян (приблизно із середини XIX ст.), стимульоване значною мірою знахідками перших виразних зразків слов'янської дохристиянської скульптури, насамперед відомого Збруцького ідола. Як на одну з перших спроб осмислення зголошеної теми, можна вказати на роботу Й. Крашевського «Мистецтво слов'ян, переважно в Польщі й Литві передхристиянській» (1860 р.)⁴. У розділі «Впливи загальні в слов'янському мистецтві» (с. 354–364) автор акцентував увагу на факті поширення римського імпорту, зокрема творів металопластики на теренах нинішньої Польщі, Литви й України, а також висловив переконання у відображенні «римського смаку й мистецтва» у скульптурних зображеннях, згаданих у життєписі св. Оттона⁵. Отже, Й. Крашевський визначив два принципові аспекти загальної проблематики теми: аспект використання (приспосовування) слов'янами питомо античних за походженням виробів пластичного мистецтва й аспект опанування, творчого засвоєння слов'янами античних (наразі римських) художніх традицій і послугування ними у власній образотворчій практиці.

Від часу перших аналітичних осягнень теми, її проблематики торкалося чимало дослідників, головню з кола славістів; вони висловили низку спостережень і припущень⁶. Опосередковано розкриттю теми сприяли джерелознавчі студії й теоретичні викладки, присвячені знахідкам різноманітних античних (переважно римських) виробів та монет на землях слов'янського роз-

селення ⁷. Одначе донині – наскільки нам відомо – вона так і не стала об'єктом окремого студіювання, принаймні у вітчизняній науці. Попередні автори торкалися її подеколи в роботах оглядового характеру, пишучи про взаємини слов'янського й античного світів, або – при атрибуції окремих зразків місцевої скульптури ранньосередньовічного часу. Але в кожному разі такі звертання були доволі побіжними, без належної деталізації та розгорнутого аналізу фактажу. Це зумовило ситуацію, за якої висловлені на сьогодні думки, припущення лишаються не тільки розосередженими, поза цілеспрямованим критичним розбором, але й, щонайприкріше, недостатньо вивіреними в плані доказової бази, а тому дискусійними. Щодо цього, показовий факт існування неоднозначних суджень стосовно місця й ролі античних традицій у генезі й становленні язичницької культури давніх слов'ян. Якщо одні вчені припускали значний, а то й вирішальний вплив пізньої античності на цивілізаційний та культурний розвиток слов'янства ⁸, то інші, не заперечуючи в цілому факту такого впливу, схильні говорити про його односторонність, обмеженість переважно техніко-економічною (цивілізаційною) та частково соціальною сферами, про відсутність видимих впливів у ділянці культури (у вузькому розумінні), зокрема мистецтва, а отже, й скульптури слов'ян ⁹. Осмислення теми ускладнюється й тим, що окремі автори залучили до теми твори, належність яких до язичницьких старожитностей слов'ян є вельми контроверсійною, посутньо бездоказовою тезою (напр., Бушанський наскельний рельєф ¹⁰). Утім, заради справедливості слід констатувати, що окреслений у загальних рисах нинішній стан опрацювання теми є результатом не лише недостатньої вивченості відповідного фактичного матеріалу, а значною мірою віддзеркаленням порівняно нечисленного складу доступних джерел її. Прогалини в цій ділянці створюють значні перешкоди на шляху як кінцевого з'ясування окресленої проблематики, так і самої повноцінної її постановки. З огляду на існуючі обставини, завдання нинішнього етапу розробки названої теми бачиться: 1) у належній роз-

робці історіографії питання та критичному перегляді, переосмисленні напрацювань попередників; 2) у визначенні реального, вивіреного фактографічно об'єктного ряду і насамперед у спадку слов'янської мистецької практики окресленого культурного кола й часу; 3) у розширенні джерельної бази дослідницької роботи, пошуку й залученні до обговорення нових творів скульптури й пластики, що ладні засвідчити певні слов'яно-античні мистецькі зв'язки. Пропонована публікація є спробою часткового вирішення перелічених конкретних завдань, які ставить перед нами проблематика теми; вирішення на прикладі деяких категорій речей античного імпорту та пам'яток слов'янської (давньослов'янської) скульптури центрально-східних та південних теренів Європи.

3. Безперечним свідченням реальності контактів означених сторін у ділянці тримірного образотворення є присутність відповідного античного імпорту на теренах слов'янського розселення. Щоправда, стосовно першої половини I тис., зважаючи на поліетнічний склад деяких археологічних культур (зокрема черняхівської), а також на міграційні процеси, не доводиться говорити про однозначно слов'янське середовище побутування ввезених античних виробів. Проте серед них є одна, найчисленніша за складом категорія предметів, якою безсумнівно послуговувалася й давньослов'янська людність. Це римські монети (динарії, антоніани, соліди тощо). Укриті з обох боків достатньо чіткими, наближеними до натури (посутньо реалістичними) рельєфними зображеннями (портретами, антропо- й зооморфними фігурами, різноманітною речовою атрибутикою тощо), вони напевно привертати – не могли не привертати – увагу нових своїх власників крім іншого й ознаками іконографічно-стилістичного характеру ¹¹, а отже, певним чином могли впливати на естетичні уподобання, образне бачення й засоби художньої мови останніх ¹² (іл. 1; 2). Про це опосередковано свідчать екземпляри монет, перероблені на прикраси (підвіски, щиток персня, браслет тощо) ¹³. Щоправда, їхнє число, порівняно із загальною кількістю віднайдених монет,

невелике, якщо не сказати мізерне. Але поза тим, сам факт їхнього існування вказує на певний хід адаптації античного образотворення місцевим населенням (іл. 2: б). До речі, простежується певна залежність між чисельністю знахідок монет-прикрас на землях «варварського світу» Центральної та Південно-Східної Європи і місцем їхньої локалізації стосовно кордону Римської імперії. Найбільше їх виявлено на теренах, наближених до лімесу, тобто підлеглих порівняно більшому римському впливу. В Україні такі монети-прикраси зосереджені переважно в Наддністрянщині¹⁴, де виявлено (околиці Заліщиків і Борщєва) археологічні свідчення дислокації римської вексилляції¹⁵ й відкрито (район Середньої Наддністрянщини) найбільше зразків монументальної кам'яної язичницької скульптури місцевого населення першої й другої половини I тис.¹⁶

Поряд із монетами суттєвим фактажем для обговорення окресленої теми є, безперечно, привозні вироби образотворчого (головно пластичного) чи декоративно-вжиткового мистецтва з антропо- і/чи зооморфними мотивами. Зразу слід застерегти, що таких речей за останні століття на обширах Верхньовіслянського-Середньодніпровського межиріччя й прилеглих теренів – землях вірогідного формування й первісного розселення древніх і ранньосередньовічних слов'янських племен – виявлено порівняно небагато. Це неодноразово відзначали й попередні дослідники¹⁷. Звісно, кількість виявленого на сьогодні античного імпорту не відповідає реальній кількості поширених у минулому речей. Однак мало ймовірно, аби ця різниця була набагато більшою за існуючий нині реєстр знахідок. Якщо при цьому зважити, що певна частина з досі відомих античних витворів побутувала в іноетнічному чи інокультурному¹⁸ середовищі «варварів», чи належала самим носіям античної культури¹⁹, то слов'янський язичницький контекст обговорюваних пам'яток буде, слід гадати, ще вужчим. А проте навіть ця порівняно незначна частка образотворчих пам'яток, що потрапляла до слов'янських рук, могла відіграти певну роль у збагаченні художнього,

образотворчого й технічного досвіду автотонів. Наразі покличемося на міркування Е. Симоновича з приводу віднаходження статуетки коня римської роботи середини III ст. з черняхівського (?) шару багатшарового поселення в с. Кринички (Одеська обл., район Середнього Надпівденнобужжя)²⁰. З огляду на відомі випадки запозичення й шанування образів чужоземних (східних) богів у Римі²¹, представлення т. зв. «варварами» Європи, зокрема кельтами, дакійцями, деяких своїх богів на подоби персонажів античного пантеону, а також, зважаючи на поширений серед слов'ян-язичників культ коня, дослідник припустив можливість використання мешканцями черняхівського поселення названої римської статуетки як культового зображення²². До такої думки наворачують і непоодинокі приклади культового (обрядового) використання різними народами, зокрема й давніми та середньовічними слов'янами, зразків інокультурного походження²³. У руслі нашої теми особливо типовий випадок із повторним використанням античної (фракійської?) фігури, зафіксований у Болгарії XI ст. За свідченням автора життя св. Георгія Агіорита мешканцями одного глухого слов'янського села побіля Солуні було виявлено давню мармурову скульптуру в подібі жіночої постації, яку вони визнали за зображення своєї верховної язичницької богині²⁴. Показово, що порівняно активне побутування такої практики, зокрема серед населення України, наукою фіксувалося ще в XIX ст.²⁵

Цілком очевидно, що сприйняття ізоморфних образів античності (діахронних і/чи синхронних) й ототожнення з ними подоби власних сакральних персонажів, не було чимось незвичним, нехарактерним для слов'ян-язичників. Подібно до інших європейських «варварів», слов'яни залучали доступні їм античні антропо- й зооморфи до кола власної релігійно-культової, а отже, і образно-іконографічної, семіотичної системи. Це свідчить про відкритий характер слов'янської дохристиянської культури, здатність її до сприйняття й відповідного використання іноетнічних мистецьких здобутків. Зрозуміло, що подібному стану речей мусив передувати певний процес

внутрішньої адаптації до норм античності. Скільки тривав цей процес, сказати однозначно важко. Він, очевидно, залежав як від самої тривалості, так і від інтенсивності та різнобічності зносин з античним світом. В історії слов'ян-язичників відомо лише один період порівняно тісних зв'язків з питома античною культурою. Він припадає на час II–III/IV ст., коли землі теперішньої південної Польщі, частина південно-західних земель України й теренів Молдови ввійшли до т. зв. зони контакту – за визначенням В. Королюка – з пізньоантичним світом²⁶, склавши її північні й північно-східні рубежі, й де виразно простежуються впливи провінційної римської культури²⁷. Зрозуміло, що упродовж цих інтенсивних зносин попервах відбувалося «звикання» з античністю. Але крім того, для повноти картини процесу, слід урахувувати найперші, початкові зв'язки праслов'янського населення Південно-Східної Європи з еллінським, а Центральної Європи – з етрусько-римськими світами ще на початках раннього залізного віку. Щоправда, тогочасні зносини були переважно опосередковані іншими етнокультурними масивами (головно кельтським, фракійським, скіфським і сарматським)²⁸, а значить, не відзначалися достатньою інтенсивністю й сталістю, нерідко були спонтанними. Проте свою роль у знайомстві автохтонів-праслов'ян із деякими формами античної образотворчої культури, а можливо подекуди й у засвоєнні їх, вони, імовірно, відіграли. Нині це важко підтвердити фактографічно, але з певною долею вірогідності можна допускати, принаймні теоретично. Слід також зважити й на обставини середини VI–VII ст. – періоду слов'янської колонізації Нижньої та Середньої Наддунайщини й Балканського півострова (властиво територій колишніх провінцій Риму)²⁹. Хоча в цей час слов'яни мали справу з культурним середовищем уже християнізованої Візантійської держави, однак контакти з пам'ятками античного світу на означених теренах були, як свідчать факти, достатньо частими.

Наведені вже приклади використання упродовж пізньоримського та середньовічного часу давньослов'янською людністю

для своїх власних духовних потреб художніх виробів античного походження, недвозначно засвідчують про певне долучення її до образотворчої традиції античності. Але це долучення не виходило, вірогідно, за межі пасивного, поверхового засвоєння готового продукту інокультурного походження. На загальний поступ місцевої художньої творчості воно не мало видимого впливу. Постає питання: чи досягали досліджувані взаємини виявів порівняно активнішого використання слов'янською стороною досвіду античної образності й формотворення, виявів його переосмислення та втілення?

У дотеперішній літературі під таким ракурсом розглядалася чи не одна єдина пам'ятка: ідол, піднятий 1848 р. із р. Збруч (регіон Середньої Наддністрянщини) (іл. 3: а). Різні автори – попри відмінності конкретних суджень – сходяться на тому, що ця скульптура має ряд ідейно-формальних збіжностей зі скульптурними образами античного пантеону. Так, деякі дослідники, визнаючи на загал слов'янське походження пам'ятки, відзначали стосовно всіх чи окремих персонажів її багатофігурної композиції відповідники в античній міфології та іконографії³⁰. К. Гадачек, зокрема, вказав на велику подібність характеру відтворення фігур богів верхнього ярусу Збруцької стовпової композиції до давніх одно-, дво-, три-, чотириголових герм, в яких часто також поєднані божества чоловічої та жіночої статі. За конкретний приклад правило трифігурне зображення Гекати Енодія (Придорожної) із музею Hermanstsd(a), одна з яких мала вигляд напівгерми з додатковими рельєфними багатофігурними композиціями на нижній стовповій частині. Дрібніші фігури середнього ярусу Збруцького ідола прирівняні ним до харит, а нижнього – до Атлантів³¹. Інші висловлювали думку про генетичну багатокомпонентність ідейно-формального ладу скульптури. Зосібна, В. Антоневич добачав у Збруцькому ідолі релікт симбіози слов'янських, фракоримських (верхньодунайських) і тюркських культових форм³². Йому вторував Л. Нідерле, на думку якого виконавець скульптури міг перебувати під впливом тюркських «кам'яних баб» і міг бачити античні багато-

голові зображення Меркурія, Януса, Геати тощо³³. На думку Г. Леньчика релігійна ідея, закладена в скульптурі, постала із середземноморського культурного осередка. Цю тезу автор базував, зокрема, на факті існування в античному світі розвинутої традиції представлення багатьох богів у подібні багатоголових/багатоликих/багатофігурних зображень³⁴ (іл. 3: б–г).

Деякі з перелічених спостережень і припущень не позбавлені, вочевидь, слушності, принаймні часткової, тим паче оригінальності. Однак переважна більшість їх надто загальні у формулюваннях; такі, що не базовані на детальному історико-порівняльному аналізі всіх конкретних характеристик пам'ятки. А проте, відзначені ідейно-формальні паралелі присутні у полі-/між-/культурними явищами як у просторовому, так і часовому (діахронно/синхронному) вимірах. Ця обставина ускладнює визначення пріоритету саме античного праобразу, перед, скажімо, кельтським, а чи спільним за походженням індоєвропейським (пор., атрибутику: ріг-ритон, палаш/шабля-меч, кінь, ін.; певні морфологічні характеристики: багатоголовість/багатоликість³⁵; певні іконографічні схеми, зокрема пози й жести: укліякість, положення рук тощо). До того ж, існуючі нині інтерпретаційні версії не містять пояснення механізму запозичень слов'янськими різьбярми античних морфологічних схем та іконографічних мотивів і з огляду на достатньо пізні датування означеної пам'ятки в межах IX/X – початку XI/XIII ст.³⁶; датування, що недвозначно вказує на опосередкований характер імовірного зв'язку. Тому, не відкидаючи цілковито можливості відтворення чи, точніше – збереження в Збруцькому ідолі давніх (античних?) морфологічних схем та іконографічних мотивів, для розкриття означеної теми варто, певно, дошукуватися прикладів слов'яно-античних зв'язків насамперед серед корпусу творів, синхронних і хронологічно наближених до пізньоантичного часу.

Поміж останніх насамперед слід згадати своєрідний кам'яний «бюст» з храму (?) другої половини I ст. н. е. поселення зубрицької групи пшеворської культури, ви-

явлений поблизу с. Загаї Волинської обл. (Україна)³⁷. Ця скульптура має вигляд порівняно невеликої трикутастої плити зі скругленими кутами (висота – 0,25 м, ширина – 0,35 м), на чільному боці якої невисоким і доволі нерегулярним рельєфом проступає зображення чоловічої голови. Упадає в око незвична – при всій грубості технічного виконання – витонченість і правильність рис обличчя. Звертає на себе увагу коротка кучерява (?) борода й вивірена округлість загального обриса лиця (іл. 4: а). Важко позбутися враження, що перед нами «варварське» наслідування якогось античного взірця (образу), що міг бути перенесений загаївським майстром-різьбярем із доступного йому виробу імпортової, скажімо, торевики, короластики чи гліптики (пор. маскарони, що прикрашають ручки металевих римських посудин, зокрема маскарон із «князівського» поховання, виявленого біля Гебултова, Краківського пов., Польща³⁸) (іл. 4: в). Незвичною для «варварського» середовища виглядає й загальна морфологія зображення на подібну погруддя³⁹. Натомість античність, зокрема на прикладі пам'яток тримірного образотворення Північної Надчорноморщини, Балканського півострова та римських провінцій Центральної Європи, демонструє типологічно споріднені скульптурні й графічні погрудні зображення (пор., напр., боспорські антропоморфні надгробки IV ст. до н. е. – II ст. н. е.⁴⁰, аналогічні херсонеські надгробки III–II ст. до н. е. – II–III ст. н. е.⁴¹; надгробну стелу на подібну зрізану піраміду з рельєфним погруддям чоловіка III–IV ст. із с. Рупкітне Старозагорського окр. Болгарії⁴²; чи бюст IV ст. з поселення Скарбантія, колишньої римської провінції Паннонія, нині м. Шопрон, Угорщина⁴³) (іл. 4: г; 8: а). Звісно, запропонований асоціативний ряд ще не дає підстав для остаточного й однозначного твердження. Утім, загаївська знахідка виглядає достатньо «перспективною» у руслі порушеної теми. Натомість цілком реально ставити питання про культурні зв'язки населення Середньої Наддністрянщини з античним світом дозволяють відомі скульптури з с. Іванківці та м. Муровані Курилівці Хмельницької обл., що

нині датуються в межах пізньоримського-ранньосередньовічного періодів ⁴⁴.

Більшість з існуючих публікацій цих творів не відзначаються повнотою й точністю, через що названі зображення лишаються без належного історико-культурного й мистецтвознавчого поцінування. А проте дві (з трьох) іванковецькі скульптури – ідол-півфігура та одноголова «герма», а також мурованокуріловецька одноголова «герма» – є одними з кращих за художніми якостями зразків давньослов'янського скульптурного мистецтва. Щодо зв'язку з античністю, то він простежується, насамперед, на рівні загальної морфології. Так, статуя-півфігура бородатого бога (висота – 1,92 м, ширина граней на рівні плечей – 0,52 м – 0,28/0,32 м) (іл. 5: а–в) однозначно перегукується з таким типом античних скульптурних зображень як напівгерма (герма-напівстатуя/напівфігура) ⁴⁵. Найближчим просторовим прикладом-відповідником (з досі відомих) виступає статуя-півфігура Геракла II ст. н. е. з Пантикапея, що є дещо спрощеною копією іншого античного зразка ⁴⁶ (іл. 6: а). Морфологічний паралелізм між названими зразками посилюється й деякими відповідностями іконографічного плану. Зокрема, не надто добре збережений рельєф довгастого предмета на чільному боці нижньої стовпової частини іванковецького ідола, який деякі дослідники визначають як зображення меча ⁴⁷, більше скидається на сукувату палицю – неодмінний атрибут Геракла/Геркулеса. Така атрибуція тим доречніша, що серед носіїв черняхівської культури були поширені рогові підвіски видовженої пірамідальної (призматичної) форми з циркульними колами-вічками ⁴⁸, які є місцевими спрощеними наслідуваннями підвісок-амулетів у вигляді палиці Геркулеса ⁴⁹ (іл. 6: г, д). В античному та антинізованому (романізованому) світах такі підвіски були виявом культу названого міфологічного сакралізованого персонажа; культу, що набув державного статусу в Римській імперії, особливо за часів правління Комода ⁵⁰. Показово, що шанування Геркулеса культивувалося не лише в центрі, а й доходило до далеких периферійних теренів римської держави (значною мірою,

якщо не головню, за рахунок переміщення військ). Подекуди, у давніх античних колоніях, як от у містах Північної Надчорноморщини, зокрема в Херсонесі, шанування цього героя-напівбога мало тривалу історію і набуло доволі розмаїтих значенневих, обрядових та образотворчих форм ⁵¹. Що більше, культ його поширювався певною мірою і в середовищі «варварських» суспільств суміжних з імперією земель. Свідченням останнього виступають і факти переносу характеристичних іконографічних рис, зокрема атрибутів, Геркулеса на образи місцевих богів. Наразі доречно згадати германського бога-громовержця Донара-Тора ⁵², чи кушанського Ваджрапані чи Геракла-Шиви-Ошо ⁵³, а чи вавилонського бога Неграла, скульптурне зображення II–III ст. н. е. якого на подобу Геркулеса виявлено в Хатрі ⁵⁴ (іл. 6: б). (Звісно, подібний симбіоз античної та «варварської» традицій витворювався переважно у випадках певного значенневого паралелізму між означеними та подібними образами сакральних персонажів). У світлі таких фактів, іванковецька статуя-півфігура бородатого персонажа, озброєного палицею, постає аналогічним випадком «варварсько»-античного симбіозу образних систем одного з місцевих богів та римського Геркулеса.

Стосовно решти стовпових ідолів, що увінчані головою з одним і трьома лицами, то вони однозначно перегукуються з поширеним в античному світі типом одно- й багатоголових/багатоликих герм ⁵⁵. Показові при цьому деякі іконографічні деталі й пропорційна будова одноголової іванковецької «герми» (висота – 2,92 м, ширина граней при основі – 0,44 м – 0,57 м) (іл. 7: а–в). На відміну від багатьох інших слов'янських (і не лише слов'янських) ідолів-«герм», у яких на вершині стовпа вирізьблено обличчя чи пророблено обриси голови, тут перед нами питоме погруддя: під головою відтворено верхню похилу площину грудей, що є характерним для багатьох античних взірців (пор., напр., герму з римської вілли, що виявлена поблизу Івайлограда, Болгарія ⁵⁶) (іл. 7: е–є). Незвичні для кола «варварських» зображень і пропорції. Вони видовженіші порівняно з присадкуватим виглядом біль-

шості зображень традиційних суспільств, у яких величина голови зазвичай збільшена стосовно величини тулуба.

Морфологічну та іконографічну картину одноголової герми доповнює виразна проробка рельєфу обличчя. Попри значну корозію матеріалу, очевидно, що різьба об'ємів лица цього образу є значно розвинутішою, рельєфнішою проти відповідного формотворення подоб інших відомих антропоморфів Середньої Наддністрянщини, у тому числі й решти скульптур іванковецької серії, особливо триличинної «герми». Воднораз риси обличчя мурованокурило-вещької «герми» (висота ~ 1, 62 м) та згаданої вже іванковецької статуї-півфігури бога-бороданя вимодельовано також достатньо виразно (іл. 5; 7: г). Що більше, останній образ наділений певною фізіогномічною характеристикою: його риси виражають стан напруженості й суворості. Наразі не зайве відзначити й доволі точно пророблену анатомічну форму уцілілого передпліччя правої руки персонажа (іл. 5).

Звісно, порівняно розвинутішу пластику окремих зразків аналізованих скульптур Середньої Наддністрянщини можна пояснювати самим лише хистом, умінням їхніх виконавців, а збіжності між давньослов'янськими й античними зразками на рівні іконографії та морфології – проявом, скажімо, конвергенції й не більше. Але беручи до уваги

а) типологічну сумірність формальних (головно морфологічних, іконографічних) ознак названих місцевих зразків тримірного образотворення із відповідними зразками пізньоантичної скульптури; а також належність їх назагал до одного русла художньої практики, зорієнтованої на реалістичне відтворення природи без виразних ознак стилізації форм (хоча, вочевидь, з різним рівнем професійності та технічної майстерності виконання);

б) часову й територіальну наближеність (суміжність) пам'яток порівнюваних сторін, зокрема локалізацію аналізованих черняхівських/ранньосередньовічних знахідок у басейні Дністра – знаної античному світові й частково освоєної, зокрема в пізньоримський час, водної артерії⁵⁷;

в) входження території Середньої Наддністрянщини в контактну зону з пізньоантичним світом (що зумовлювало, зокрема, крім обміну товарами, ще й переміщення певного числа населення по обидва боки кордону⁵⁸, а отже й появу в середовищі місцевих «варварів» людей так чи інакше обізнаних не лише з технічними знаннями та навичками⁵⁹, а й з характером античного мистецтва, зокрема тримірного образотворення),

тобто, – цілий комплекс ознак і передумов, реально (принаймні, імовірно) додати в останніх прояви саме зовнішнього впливу розвинутішої скульптурної традиції античної культури, а отже, вважати їх проявами слов'яно-античної культурної (мистецької) сув'язі. До такого висновку підводять і аналоги з периферійних і околичних теренів Римської імперії (пор., напр., згадане попереду чоловіче погруддя IV ст. з поселення Скарбантія, Угорщина; надгробну герму-погруддя II–III ст. із Херсонесу, Крим, Україна⁶⁰; ін.) (іл. 8: а–б). Вони, до речі, засвідчують типовість ситуації з адаптації античних художніх норм до місцевих запитів і смаків; адаптації, що виявлялася, зокрема, і в певній спрощеності, умовності, архаїзації («варваризації») тримірного формотворення зразків римської провінційної скульптури⁶¹.

Насамкінець зауважимо, що відзначений перегук формальних прикмет скульптур з Іванківців та Мурованих Курилівців і відповідних зразків античного (пізньоантичного) тримірного образотворення може слугувати додатковим доказом на користь приналежності аналізованих зображень Середньої Наддністрянщини до спадку саме носіїв черняхівської археологічної культури. Щоправда, ця констатація ставить під сумнів «давньослов'янськість» цих скульптур, принаймні зображень з Іванківців, адже черняхівське поселення в цьому селі належить, за спостереженням Б. Магомедова, до «типу Косанів», що віддзеркалює готську етнокультурну традицію⁶². Утім, той-таки автор, зважаючи на риси подібності черняхівських скульптурних зображень (серед них й іванковецьких) зі Збруцьким ідолом, слідом за деякими

іншими дослідниками, зокрібно Б. Рибаківим, не відкидає імовірності належності їх «слов'янському населенню черняхівської культури»⁶³. Така непевність етнокультурної інтерпретації названих пам'яток монументального образотворення в черговий раз засвідчує неоднозначність показників їхньої джерельної бази⁶⁴ й виказує необхідність проведення додаткових польових обстежень іванковецького поселення та продовження порівняльно-історичного (компаративістського) аналізу. Але будь-який кінцевий результат наукових студій у цьому керунку так чи інакше сприятиме об'єктивному висвітленню й обговорюваній теми.

¹ Козак Д. Н. Пшеворська культура у Верхньому Подністров'ї і Західному Побужжі. – К., 1984. – С. 46–69; [Його ж]. Пшеворська культура // Славяне и их соседи в конце I тысячелетия до н. э. – первой половине I тысячелетия н. э. – М., 1993. – С. 63–66; Русанова И. П. Этнический состав носителей пшеворской культуры // Раннеславянский мир. – М., 1990. – С. 119–135; Седов В. В. Происхождение и ранняя история славян. – М., 1979. – С. 53–74; Його ж. Славяне в древности. – М., 1994. – С. 166–200; ін.

² Баран В. Д. Черняхівська культура. За матеріалами Верхнього Дністра і Західного Бугу. – К., 1981. – С. 152–177; Седов В. В. Славяне в древности. – С. 233–286; Винокур І. С. Черняхівська культура: витоки і доля. – Кам'янець-Подільський, 2000. – С. 240–295; Магомедов Б. Черняховская культура. Проблема этноса. – Lublin, 2001. – С. 113–132, 147; ін.

³ Див., напр.: Седов В. В. Славяне в древности. – М., 1994; Магомедов Б. Черняховская культура. Проблема этноса. – С. 124.

⁴ Kraszewskij J. I. Sztuka u słowian, szczególnie w Polsce i Litwie przedchrześcijańskiej. – Wilno, 1860.

⁵ Там само. – С. 361. Мовиться про культові скульптури надбалтійських (поморських) слов'ян, згадані в перших житіях св. Оттона Бамберського, пера Ебона (1151–1152 рр.) і Херборда (1158 р.) (див.: [Котляревський А. А.] Книга о древностях и истории поморских славян в XII веке. Сказания об Оттоне Бамбергском в отношении славянской истории и древности // Сочинения А. А. Котляревского. – СПб., 1891. – С. 297–491; Łomiałński H. Religia słowian i jej upadek (w. VI–XII). – Warszawa, 1979. – S. 62, 167 i наступ.; ін.).

⁶ Див. примітки 23–27, а також: Макаренко М. Скульптура й різьбярство Київської Русі перед монгольських часів // Київський збірник історії та археології. – 1931. – I. – С. 95.

⁷ Majewski K. Importy rzymskie na ziemiach słowiańskich. – Wrocław, 1949; Його ж. Importy rzymskie w Polsce. – Warszawa; Wrocław, 1960; Gumowski M. Moneta rzymska w Polsce // Przegląd archeo-

logiczny. – 1954–1956 (1958). – Т. X. – S. 87–149; Брайчевський М. Ю. Римська монета на території України. – К., 1959; Кропоткин В. В. Клады римских монет на территории СССР. – М., 1961; Його ж. Римские импортные изделия в Восточной Европе (II в. до н. э. – V в. н. э.). – М., 1970; Wolagiewicz R. Napływ importow rzymskich do Europy na polnoc od srodkowego Dunaju // Archeologia Polski. – Warszawa; Wrocław, 1970. – Т. XV, z. 1. – S. 207–247; ін.

⁸ Симонович Э. А. Две статуэтки коня из Побужья // Краткие сообщения Института истории материальной культуры. – М., 1958. – Вып. 72. – С. 26–27; Рикман Э. А. О влиянии позднеантичной культуры на черняховскую в Днестро-Прутском междуречье // Краткие сообщения Института археологии СССР. – М., 1970. – Вып. 184. – С. 25–30; Його ж. Этническая история населения Поднестровья и прилегающего Подунавья в первых веках нашей эры. – М., 1975. – С. 243–253; Пивоваров С. В. Влияние античной цивилизации на процесс исторического развития черняховской культуры / Автореф. дисс. ... канд. истор. наук. – Черновцы, 1988. – С. 22–23; Його ж. Вплив пізноримського світу на стародавнє населення Східної Європи // Тези доповідей української делегації на VI Міжнародному конгресі слов'янської археології (Новгород, Росія, 1996 р.) – К., 1996. – С. 50–52; Шилов Д. Б. Античный мир и варвары Северного Причерноморья в первые века нашей эры // Античность и античные традиции в культуре и искусстве народов Советского Востока. – М., 1978. – С. 87–88; Кравченко Н. М. К вопросу о взаимосвязях позднеантичной Тиры и варварских племен (черняховская культура) // Краткие тезисы докладов к научной конференции: Античные города Северного Причерноморья и варварский мир. 19–21 ноябр. 1973 г. – Ленинград, 1973. – С. 19–21. Див. також: Wielowiejski J. Zycie codzienne na ziemiach polskich w okresie wplywow rzymskich (I–V w.). – Warszawa, 1976. – S. 233–234, 246–250; ін.

⁹ Див., напр.: Третьяков П. Н. Восточнославянские племена. – М., 1953. – С. 148–149; Брайчевський М. Ю. Культурное воздействие античного Причерноморья на племена восточноевропейской лесостепи от конца Галльштатта до римского периода // I Międzynarodowy kongres archeologii słowiańskiej. Warszawa 14–18. IX. 1965. – Wrocław; Warszawa; Kraków, 1969. – Т. 11. – S. 365–368.

¹⁰ Історіографію цього питання див.: Забашта Р. В. Бушанський рельєф: гіпотези і факти (до проблеми атрибуції) // Третя Академія пам'яті проф. Володимира Антоновича: 11–12 груд. 1995 р., м. Київ: Доп. та матеріали. – К., 1996. – С. 310–321.

¹¹ Відоме свідчення Тацита про те, що германці при розрахунках беруть «лише відомі з давніх пір гроші стародавнього карбування, ті, що із забувними краями, і такі, на яких зображена колісниця з парною запрягою [виділення наше. – Р. 3.]» (див.: [Тацит]. О происхождении германцев и местоположении Германии // Тацит. Сочинения: в 2-х тт. – Ленинград, 1969. – Т. 1. – С. 355).

¹² На думку С. Пивоварова про вплив монет (точніше медальєрного мистецтва) на розвиток естетичних

смаків («естетичної форми») носіїв черняхівської культури свідчить факт віднаходження монет у складі речових скарбів (коштовних предметів побуту та прикрас) (див.: *Пивоваров С. В.* Влияние античной цивилизации на процесс исторического развития черняховской культуры. – С. 22; *Його ж.* Римські монети в старожитностях черняхівської культури // Питання стародавньої та середньовічної історії, археології й етнографії. – Чернівці, 1999. – С. 28–29).

¹³ *Брайчевський М. Ю.* Римська монета на території України ... – С.30; *Wielowiejski J.* Uwagi o rozmieszczeniu znalezisk i funkcji rzymskich medalionow oraz monet adaptowanych do zawieszania // *Wiadomosci numizmatyczne.* – Warszawa, 1970. – 3. – С. 129–145; *Пивоваров С. В.* Влияние античной цивилизации на процесс исторического развития черняховской культуры. – С. 22; *Його ж.* Римські монети в старожитностях черняхівської культури. – С. 31–32; *Кравченко Н. М., Петраускас О. В., Шишкин Р. Г., Петраускас А. В.* Памятники археологии поздне-римского времени Правобережной Киевщины. – К., 2007. – С. 134, 147; ін.

¹⁴ *Пивоваров С. В.* Римські монети в старожитностях черняхівської культури. – С. 31.

¹⁵ *Бандрівський М., Бандровський О.* Поява пам'яток східносередземноморських культів на Придністровському Поділлі (I–III ст. н. е.) // Україна в минулому. – К.; Л., 1992. – Вип. II. – С. 5–22.

¹⁶ *Винокур І. С., Забашта Р. В.* Монументальна скульптура слов'ян // Археологія. – 1989. – 1. – С. 74–78. До речі, на поселенні в с. Іванківці, з якого походять три монументальні скульптури, виявлено також римські монети (другої половини II ст.) (див.: *Брайчевський М. Ю.* Древнеславянское святилище в селе Иванковцы на Днестре // Краткие сообщения Института истории материальной культуры. – М., 1953. Вып. 52. – С. 50. – Рис. 16).

¹⁷ *Брайчевський М. Ю.* До питання про так звані римські впливи в культурі древніх слов'ян // Археологія. – 1951. – Т. 5. – С. 83; *Кропоткин В. В.* Римские импортные изделия в Восточной Европе. – С. 38 і наступ.

¹⁸ *Szafranski W.* Znalezisko figurki lzydy jako wyraz mozliwosci penetracji chrzescijanstwa na ziemie Polskie w III wieku // *Archeologia Polski.* – Warszawa, Wrocław, 1976. – Т. XXI, з. 2. – С. 355–364.

¹⁹ *Бандрівський М., Бандровський О.* Зазнач. праця. – С. 5–22.

²⁰ *Сымонович Э. А.* Две статуэтки коня из Побужья // Краткие сообщения Института истории материальной культуры. – М., 1958. – Вып. 72. – С. 22–27. – Рис. 1: 1. Див. також: *Кропоткин В. В.* Римские импортные изделия в Восточной Европе. – С. 38, 123 (№1186). – Рис. 80: 1.

²¹ *Cumont Fr.* Les religions orientales dans le paganisme romain. – Paris, 1907; *Штаерман Е. М.* Социальные основы религии Древнего Рима. – М., 1987. – С. 233–235; ін.

²² *Сымонович Э. А.* Две статуэтки коня из Побужья. – С. 26–27.

²³ *Сымонович Э. А.* Зазнач. праця. За конкретний приклад може правити випадок із викорис-

тання статуетки пізнотрипільської культури носіями зубрицької групи пшеворської культури, яких ототожнюють з історичними венедами (див.: *Козак Д. Н.* Етнокультурна історія Волині (I ст. до н.е.– IV ст. н. е.). – К., 1992. – С. 43–44, 151; *Його ж.* Венеди. – К., 2008. – С. 138–141, 146).

²⁴ *Герасимов Т.* Сведение за един мраморен идол у българските славяни в Селунга // Езиковедско-етнографски изследования в памет на академик Стоян Рамански. – София, 1960. – С. 557–661. Типовість такої ситуації підтверджується іншими прикладами освоєння слов'янами античного мистецького спадку. При розкопках Средеца (Болгарія) було виявлено житло XII–XIII ст., устя пічки-кам'янки якого прикрашали фрагменти капітелей і карниза, взяті з руїн античної будівлі (див.: *Станчева М.* О городском устройстве и архитектуре средневекового Средеца. Его позднеантичное наследие // Труды V Международного конгресса славянской археологии. Киев 18–25 сент. 1985 г. – М., 1987. – III. – С. 123).

²⁵ *Петрушевич А.* Бронзовые памятники египетского культу Осириса и Изиды в Галичской Подолии // Слово. – 1877. – Ч. 82, вторник 26 июля (7 августа). – С. 1–2; *Сумцов Н. Ф.* Культурные переживания. – К., 1890. – С. 366–368; ін.

²⁶ *Королюк В. Д.* Славяне и восточные романцы в эпоху раннего средневековья (политическая и этническая история). – М., 1985. – С. 46–69. Див. також: *Бандровський О. Г.* Римська імперія і племена Карпатського регіону // Вісник Львівського університету. Серія історична. – 1968. – Вип. 24. – С. 26–36; *Бандровський А. Г.* Взаимоотношения римской империи с племенами Карпатского региона в I–III вв. н. э. / Автореф. дис. ... канд. ист. наук. – М., 1988. – С. 8–14; *Бандрівський М., Бандровський О.* Поява пам'яток східносередземноморських культів на Придністровському Поділлі... – С. 5–22; *Кропоткин В. В.* Римские импортные изделия в Восточной Европе. – С. 42; ін.

²⁷ *Королюк В. Д.* Зазнач. праця. – С. 47–48, 62.

²⁸ Див., напр.: *Пятышев Н. В.* Античное влияние на скульптуру Причерноморья // Вестник древней истории. – М., 1946. – № 3 (17). – С. 175–182; *Блаватский В. Д.* Воздействие античной культуры на страны Северного Причерноморья // Советская археология. – М., 1964. – № 2. – С. 13–26; № 4. – С. 25–35; [*Його ж.*] Иррадиация античной культуры в странах Северного Причерноморья // *Блаватский В. Д.* Античная археология и история. – М., 1985. – С. 173–182; *Раевский Д. С.* «Скифское» и «греческое» в сюжетных изображениях в скифских древностях (К проблеме антропоморфизации скифского пантеона) // Античность и античные традиции в культуре и искусстве народов Советского Востока. – М., 1978. – С. 63–71; ін.

²⁹ Славяне на Днестре і Дунає. – К., 1983. – С. 180–247; Ранні феодальні держави на Балканах VI–XII вв. – М., 1985. – С. 34–98; *Буданов В. П., Горський А. А., Ермолова І. Е.* Велике переселення народів. Етнополітичні та соціальні аспекти. – М., 1999. – С. 156–159; ін.

³⁰ Фаминцын А. С. Божества древних славян. – СПб., 1884. – С. 138 (примітка); *Hadaczek K. Swiatowit // Materiały antropologiczno-archeologiczne i etnograficzne. – Kraków, 1904. – Т. VII. – S. 115–119; Овчинников О.* Сонячні та хтонічне божества східно-хорватського пантеону // *Історія релігій в Україні: Тези доповідей IV круглого столу (Львів, 9–10 трав., 1994 р.)*. – К.; Л., 1991. – С. 126; ін.

³¹ Див.: *Leńczyk G. Światowid Zbruczański // Materiały archeologiczne. – Kraków, 1964. – V. – S. 47, 48. – Rys. 14.*

³² *Antoniewicz W. Pradzieje ziem Polski // Polska jej dzieje i kultura od czasów najdawniejszych do chwili obecnej. – Warszawa, [1927]. – S. 32; Йоого ж. Archeologia Polski. – Warszawa, 1928. – S. 222.*

³³ *Niederle L. Manuel de l'antiquité slave. – Paris, 1926. – Т. II. – P. 158–159; Йоого ж. Rucovet slovan-ske archeologie. – Praha, 1931. – S. 230.*

³⁴ *Leńczyk G. Światowid Zbruczański. – S. 53–54, 59, ін.*

³⁵ *Забашта Р.* До генези багатоголових/багатолицих сакральних зображень слов'ян-язичників // Третій Міжнародний конгрес українців. 26–29 серп. 1996 р. Філософія, історія культури, освіта: Доповіді та повідомлення. – Х., 1996. – С. 192–197.

³⁶ Якщо вірити атрибуції на підставу аналізу палаша/шаблі-меча, рогу-ритона (див.: *Weigel M. Bildwierke aus altslavischer Zeit // Archiv für Anthropologie. – Braunschweig, 1892. – Bd. XXI. – S. 61; Гуревич Ф. Д.* Збручський ідол // *Матеріали і дослідження по археології СРСР. – М.; Ленінград, 1941. – Вып. VI. – С. 283, 285; Рыбаков Б. А.* Рец.: *Матеріали і дослідження по археології СРСР, вып. VI. – Этногенез восточных славян, т. I. Под ред. М. И. Артемонова. М.; Л., 1941 // Вестник древней истории. – М., 1946. – № 1. – С. 129–130; ін.)* та прив'язці скульптури зі святилищем на горі Богит поблизу р. Збруч (див.: *Русанова И. П., Тимощук Б. А.* Збручское святилище (предварительное сообщение) // *Советская археология. – М., 1986. – № 4. – С. 90–98; Їх же.* Языческие святилища древних славян. – М., 1993. – С. 14–15, 32–37, 60, 96–97. – Рис. 17–26).

³⁷ *Козак Д. Н.* Етнокультурна історія Волині (I ст. до н. е. – IV ст. н. е.). – К., 1992. – С. 43, 151.

³⁸ *Majewski K. Importy rzymskie w Polsce. – S. 83–84. – Tabl. VII; XII: a; Йоого ж.* Importy rzymskie na ziemiach słowiańskich. – S. 9. – Tabl. VI, 1–3.

³⁹ Єдина віддалена (як за часом, так і стилістикою) аналогія, з відомих наразі нам, походить з Данії й належить до епохи вікінгів IX – першої половини XI ст. (див.: *Danish Prehistory at Moesgård. – [Moesgård, 1988]. – P. 79, [il].*)

⁴⁰ *Молева Н. В.* Очерки истории сакральной жизни Боспора. Избранные статьи. – Н.Новгород, 2002. – С. 24–69.

⁴¹ *Щеглов О. М.* Херсонеські антропоморфні стели з врізаними зображеннями // *Археологія. – 1968. – Т. XXI. – С. 214–220.*

⁴² *Цончева М.* Художественото наследство на тракийските земи. – София, 1971. – С. 282. – [Ил.] 230.

⁴³ *Róczy K. Pannoniai városok. – [Budapest, 1976]. – [Il.] 39.*

⁴⁴ *Довженок В. И.* Древнеславянские языческие идола из с. Иванковцы в Поднестровье // *КСИИМК. – М., 1952. – Вып. XLIII. – С. 136–142; Брайчевский М. Ю.* Древнеславянское святилище в селе Иванковцы на Днестре // *Краткие сообщения Института археологии СССР. – М., 1953. – Вып. 52. – С. 43–53; Брайчевский М. Ю., Довженок В. И.* Древнеславянское святилище в с. Иванковцы на Поднестровье // *Краткие сообщения Института археологии АН Украинской ССР. – 1953. – Вып. 2. – С. 23; Їх же.* Поселение и святилище в селе Иванковцы в Среднем Поднестровье // *Материалы и исследования по археологии СССР. – М., 1967. – № 139. – С. 238–262; Винокур I. С.* Історія та культура черняхівських племен Дністро-Дніпровського межиріччя II–V ст. н. е. – К., 1972. – С. 107–109; *Antoniewicz W. Posągi // Słownik starożytności słowiańskich. – Wrocław; Warszawa; Kraków, 1970. – Т. IV, cz. 1. – S. 241–242; Сымонович Э. А.* Хозяйство, торговые связи и общественный строй // *Славяне и их соседи в конце I тысячелетия до н. э. – первой половине I тысячелетия н. э. – М., 1993. – С. 162; Русанова И. П., Тимощук Б. А.* Языческие святилища древних славян. – М., 1993. – С. 13; *Седов В. В.* Славяне в древности. – М., 1994. – С. 243; *Забашта Р.* До питання атрибуції язичницької монументальної скульптури теренів Середньої Наддністрянщини (за архівними матеріалами) // *Медобори і духовна культура давніх, середньовічних слов'ян / Матеріали наук. конф. (8–9 жовт. 1998 р., Гримайлів).* – Л., 1998. – С. 134–139, 146.

⁴⁵ *Словарь античности / Пер. с нем. – М., 1989. – С. 131.* Подібність загальної композиції означеної скульптури до античних (давньогрецьких) герм була підмічена ще М. Брайчевським та В. Довженком (див.: *Брайчевский М. Ю., Довженок В. И.* Поселение и святилище в селе Иванковцы в Среднем Поднестровье. – С. 240).

⁴⁶ *Максимова М. И. и Наливкина М. А.* Скульптура // *Античные города Северного Причерноморья. Очерки истории и культуры. – М., Ленинград, 1955. – С. 315, 317.*

⁴⁷ *Брайчевский М. Ю., Довженок В. И.* Древнеславянское святилище в с. Иванковцы на Поднестровье. – С. 23; *Їх же.* Поселение и святилище в селе Иванковцы в Среднем Поднестровье. – С. 240; *Antoniewicz W. Posągi. – S. 245; Сымонович Э. А.* Зазнач. праця. – С. 162; *Седов В. В.* Зазнач. праця. – С. 243; ін.

⁴⁸ *Магомедов Б.* Черняховская культура. Проблема этноса. – Lublin, 2001. – С. 72. – Рис. 75: 5–6; *Голкало О. В.* Бусы и подвески черняховской культуры. – К., 2008. – С. 79–80, 227. – Рис. 30: 82–83. – Фото 8. Такі призматичні рогові підвіски з'явилися в IV ст. й побутовали в Європі до VII ст. (див.: *Магомедов Б.* Черняховская культура... – С. 72).

⁴⁹ *Werner J. Herkuleskeule und Donar-Amulett // Jahrbuch des Römisch-Germanischen Zentralmuseums Mainz. – 1966. – 11. – S. 176–199; Магомедов Б.* Черняховская культура. – С. 72. Див. також: *Дамм И. Г.* Римские ювелирные изделия из Кельна // *Римское искусство и культура: Выставка Римско-германского*

Музея города Кельна в Музее изобразительного искусства им. А. С. Пушкина, Москва; в Государственном Эрмитаже, Ленинград. – [Кельн, 1984]. – С. 54, 132 ([№]107).

⁵⁰ *Штаерман Е. М.* Социальные основы религии Древнего Рима. – М., 1987. – С. 287; *Рапопорт Ю. А.* Античный стеклянный медальон, найденный в Хорезме // Древние цивилизации Евразии. История и культура / Материалы Междунар. науч. конф., посвященной 75-летию... Б. Ф. Литвинского (Москва, 14–16 окт. 1998 г.). – М., 2001. – С. 413–415.

⁵¹ *Скржинская М. В.* Древнегреческие праздники в Элладе и Северином Причерноморье. – К., 2009. – С. 195–197; *Пятышева Н. В.* О культе Геракла в Херсонесе // Вестник древней истории. – М., 1948. – № 2. – С. 197–204; *Сапрыкин С. Ю.* О культе Геракла в Херсонесе и Геракле в эпоху Эллинизма // Советская археология. – М., 1978. – № 1. – С. 46–50; *Столба В. Ф.* Новое посвящение из Северо-Западного Крыма и аспекты культа Геракла в Херсонесском государстве // Вестник древней истории. – М., 1989. – № 4. – С. 55–70.; *Соколов Г.* Античное Причерноморье. Памятники архитектуры, скульптуры, живописи и прикладного искусства. – Ленинград, [1973]. – С. 38–39, 82–83, 130, 134–136, 166–167. – [Ил.] 17, 76, 136, 142, 144, 181; ил.

⁵² *Werner J.* Herkuleskeule und Donar-Amulett. – S. 176–199; *Магомедов Б.* Черняховская культура. – С. 72.

⁵³ *Пугаченкова Г. А.* Скульптура Халчаяна. – М., 1971. – С. 43; *Ї ж.* Геракл в Бактрии // Вестник древней истории. – М., 1977. – № 2. – С. 86, 90–92. – Рис. 6.

⁵⁴ *Ставиский Б. Я., Яценко С. А.* Искусство и культура древних иранцев. Великая степь, Иранское плато, Средняя и Центральная Азия. – М., 2002. – С. 204, 422. – Рис. 6: 5.

⁵⁵ *Власов В.* Новый энциклопедический словарь изобразительного искусства. – СПб., 2005. – Т. III. – С. 132.

⁵⁶ *Цончева М.* Художественото наследство на тракийските земи. – С. 280. – [Ил.] 200.

⁵⁷ *Бандрівський М., Бандровський О.* Поява пам'яток східносередземноморських культурів... – С. 17–22.

⁵⁸ *Рикман Э. А.* Этническая история населения

Поднестровья и прилегающего Подунавья в первые века нашей эры. – С. 205–214; *Бандровский А. Г.* Взаимоотношения римской империи с племенами Карпатского региона в I–III вв. н. э. – С. 9, 12.

⁵⁹ Див., напр.: *Рикман Э. А.* Зазнач. праця. – С. 243–252; *Пивоваров С. В.* Влияние античной цивилизации на процесс исторического развития племен черняховской культуры... – С. 6–23.

⁶⁰ *Róczy K.* Pannoniai városok. – [II.] 39; *Соколов Г.* Античное Причерноморье. Памятники архитектуры, скульптуры, живописи и прикладного искусства. – Ленинград, [1973]. – С. 173. – [Ил.] 187.

⁶¹ Виразними прикладами таких спрощень виступають, наприклад, надгробки перших століть нової ери т. зв. «варварського» стилю з Херсонеса (див.: Античная скульптура Херсонеса. Каталог. – К., 1976. – С. 129–134. – [Ил.] 168–174).

⁶² *Магомедов Б.* Черняховская культура... – С. 115–116, 147.

⁶³ Там само. – С. 103.

⁶⁴ Ситуація ускладнюється й тим, що на території названого поселення виявлено уламки кераміки другої половини I тис., а самі скульптури на час віднаходження перебували поза будь-яким культурним шаром (див.: *Брайчевский М. Ю.* Древнеславянское святилище в селе Иванковцы на Днестре. – С. 49–50; *Брайчевский М. Ю., Довженок В. И.* Древнеславянское святилище в с. Иванковцы на Поднестровье. – С. 24; *Ї ж.* Поселение и святилище в селе Иванковцы в Среднем Поднестровье. – С. 239–242; 253–255; *Antoniewicz Wł. Posągi.* – S. 241–242, 245; *Рыбаков Б. А.* Язычество древней Руси. – М., 1988. – С. 132; [*Сымонович Э. А.*] Хозяйство, торговые связи и общественный строй. – С. 162; ил.). Викликає великий сумнів припущення що триличинний стовп-«герма», виявлений in situ. Заледве аби він простояв незмінно на своєму початковому, первісному місці півтори тисячі років. Найвірогідніше він був використаний повторно в недалекому порівняно минулому як стовп огорожі чи межовий камінь, адже стояв на городі одного із селянських обійсть (пор.: *Рыбаков Б. А.* Зазнач. праця. – С. 130; *Русанова И. П., Тимощук Б. А.* Языческие святилища древних славян. – С. 13).

SUMMARY

The point of historic-cultural unity between Slav-paganish plastic tradition and antic world is not new for the Slav particularly archeological researches. It arose at the beginning of the systematic studies of Slav-paganish antiquities (near the middle of 19 century) and was stimulated by the first finds which were examples of Slav sculptures before Christian epoch. Many scientists were interested in this question since

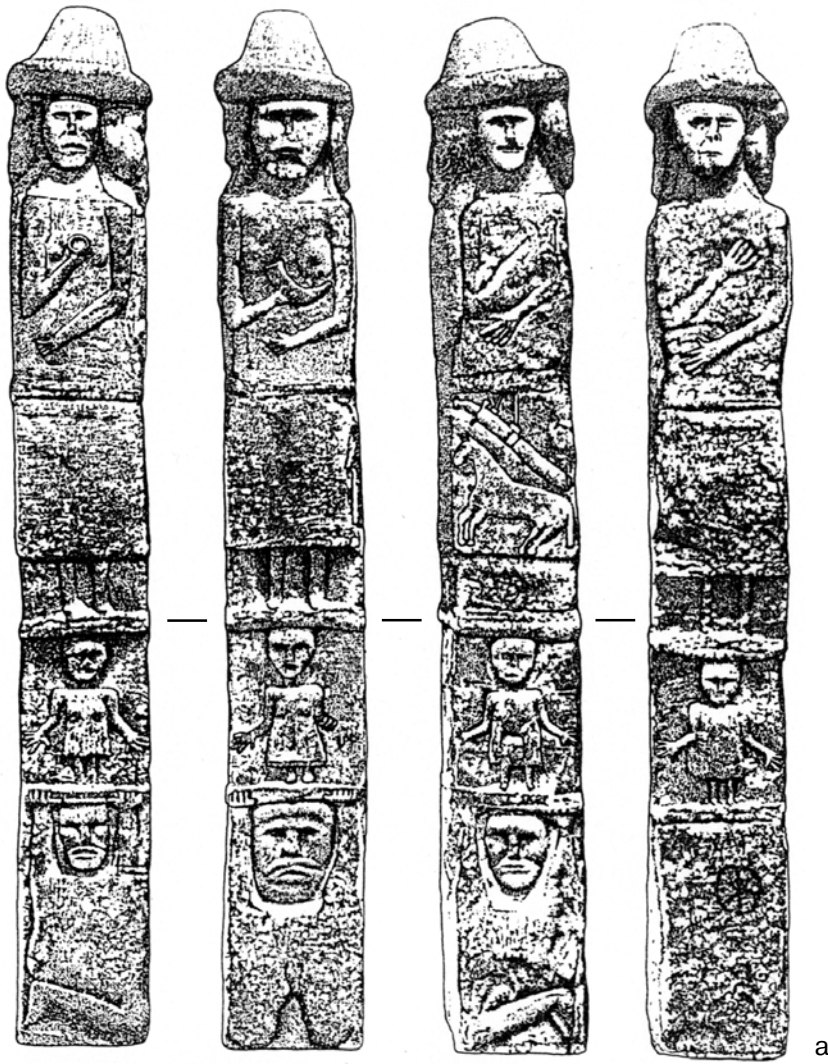
first analytic studies mainly from the Slav circle. Some observations, suggestions, theoretical studies linked with different antic things: coins, crafts founds on the territory of Slav settlements were made as well. But till nowadays they have not become the subject of deep systematic studies in Ukrainian science. The researchers touched these points from time to time in their articles dealing with relationship between Slav and antic worlds,



Іл. 1. Римські монети з території України: а – мідний сестерцій Коммода; б – мідний сестерцій Каракали; в – мідний сестерцій Дідія Юліана; г – срібний антоніан Філіпа Араба; д – срібний міліаресій Констанція II; е – срібний денарій Макріна



Іл. 2. Римські монети з території Польщі: а – мідний сестерцій Антоніна Піуса; б – мідний сестерцій Фаустини Молодшої



a



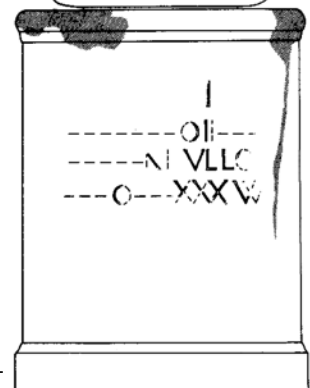
б

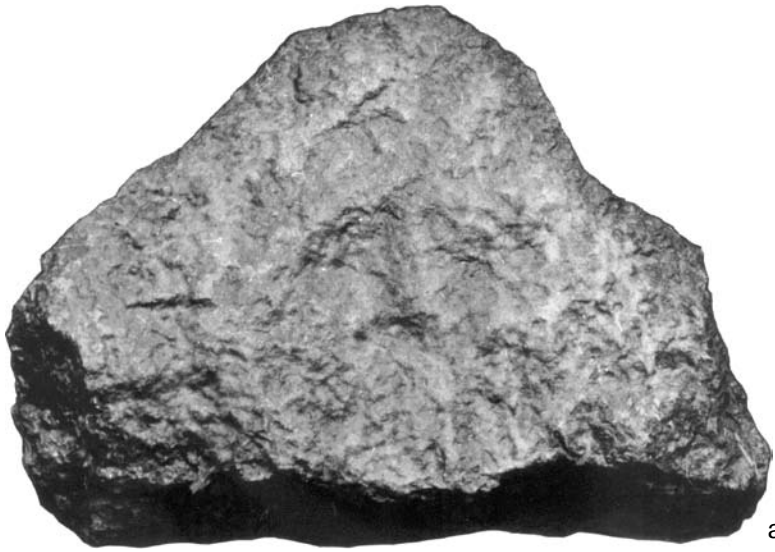


в

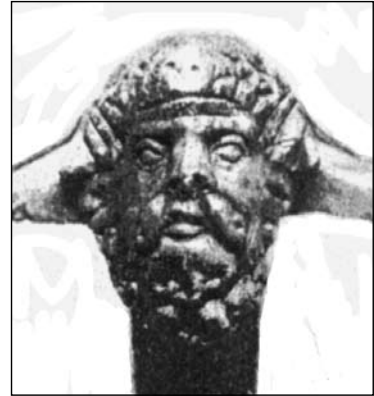


г





а



б



в



г

Іл. 4: а – антропоморф-ідол, друга половина I ст., пісковик, висота – 0,25 м, ширина – 0,35 м, околиці с. Загаї, Волинська обл. (світлина Д. Козака); б – маскарон римської посудини, бронза, Колоколин, Івано-Франківська обл.; в – фрагмент римської посудини (ручки) з маскаронем, бронза, довжина – 0,08 м, Гебултув, Краківський пов., Польща; г – надгробок із оплічним портретом покійного, II–III ст., околиці с. Рупкіне, Старозагорський округ, Болгарія

◁

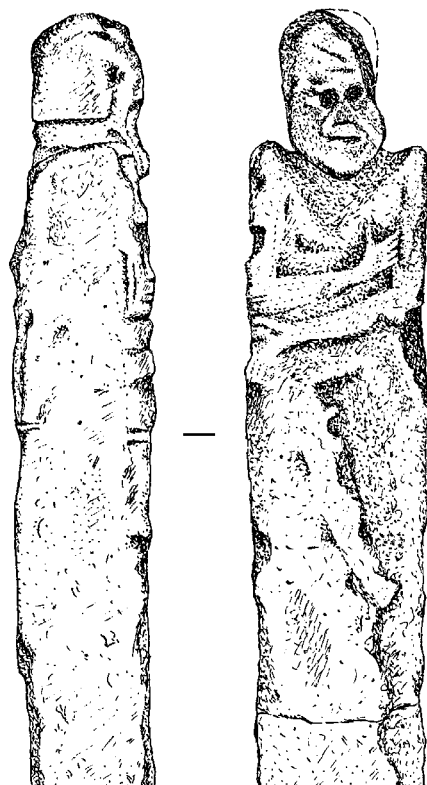
Іл. 3: а – Збруцький ідол, IX/X–XI/ перша половина XIII ст., вапняк, висота – 2,57 м, ширина граней – 0,29/0,32 м, Тернопільська обл. (рис. А. Мошчинського); б – трифігурна Геката (за Г. Леньчиком); в – стовп із рельєфами богів, присвячений Юпітеру, II ст., вапняк, висота – 1,18 м, Рейнська обл., Німеччина; г – колона Юпітера, II ст., вапняк, висота – 3,53 м, Рейнська обл., Німеччина



а



б



в

0 20

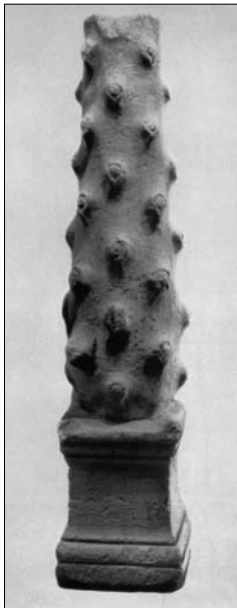
Іл. 5. Герма-півфігура. III–IV ст., вапняк, висота – 1,92 м, ширина граней на рівні плечей – 0,52 м – 0,28/0,32 м, поселення в с. Іванківці, Хмельницька обл.: а – чільний бік; б – фрагмент; в – прорисовка правого й чільного боків



а



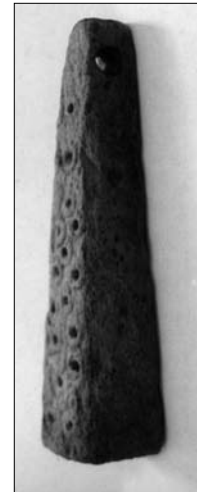
б



в

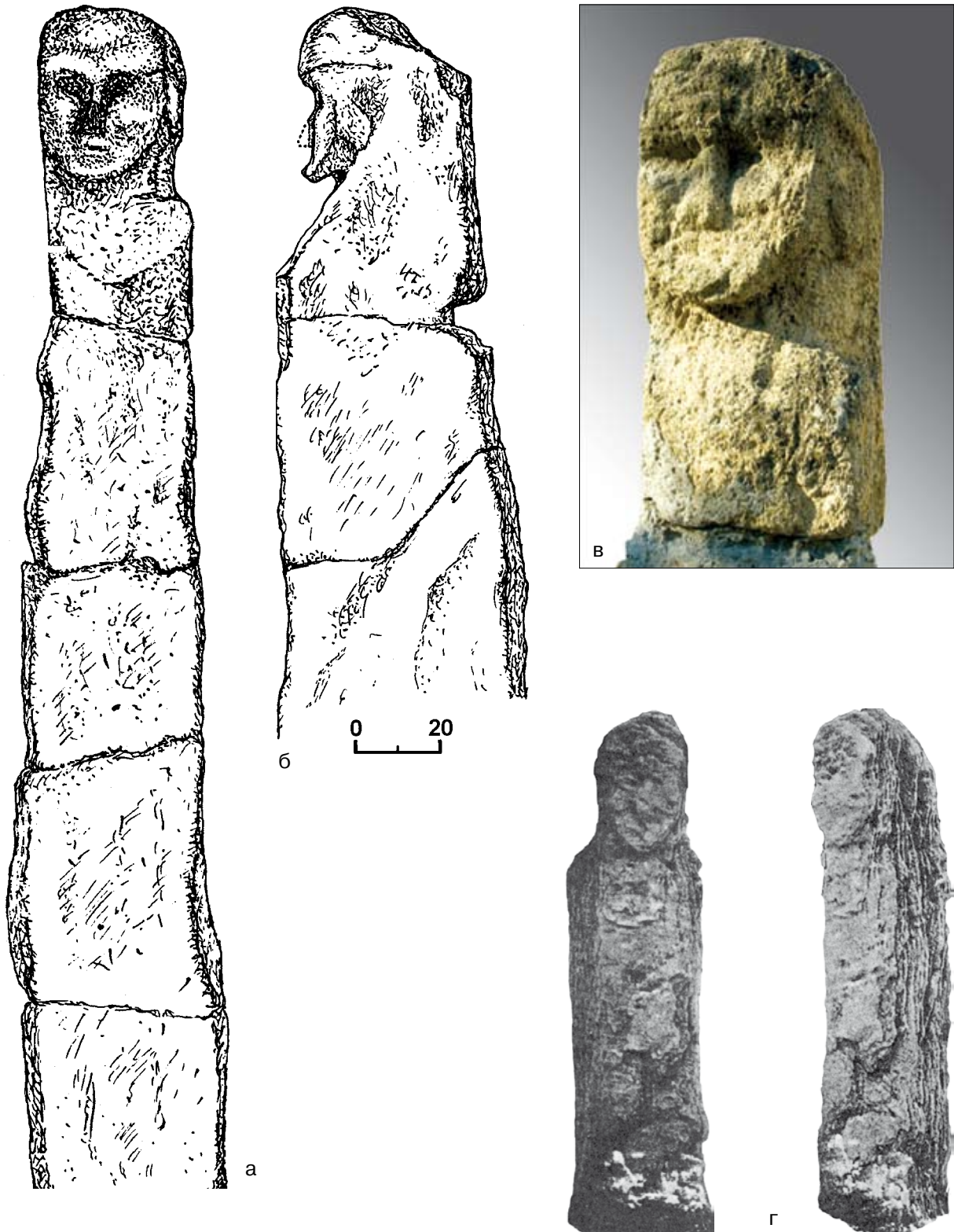


г



д

Іл. 6: а – герма-півфігура Геракла/Геркулеса, II ст., Пантикапей, Крим; б – статуя бога Неграла, II–III ст., Вавилон, Месопотамія; в – палиця Геракла/Геркулеса, перші століття н. е., мармур, висота – 0,8 м, Херсонес, Крим; г – підвіска-амулет у вигляді палиці Геракла/Геркулеса, III ст., Рейнська обл., Німеччина; д – підвіска-амулет у вигляді стилізованої палиці Геракла/Геркулеса, черняхівська культура, поховання 132 могильника Велика



Іл. 7: а-в – герма одногорова, III–IV ст., вапняк, висота – 2,92 м, ширина граней при основі – 0,44 м – 0,57 м, поселення в с. Іванківці, Хмельницька обл. (прорисовка чільного та лівого боків, світлина верхньої частини); г – герма одногорова, III–IV (?) ст., вапняк, висота ~ 1,62 м, ширина чільної грані ~ 0,30/0,40 м, околиці м. Муровані Курилівці, Вінницька обл.;



д – герма триличинна, III–IV ст., вапняк, висота – 2,5 м, ширина граней ~ 0,4 м, поселення в с. Іванківці, Хмельницька обл. (лівий бік); е – герма одногорова, перші століття н. е., римська вілла біля Івайлограда, Болгарія; є – герма одногорова, перші століття н. е., Августа-Траяна-Берея (Стара Загора), Болгарія



а



б



в



г

Іл. 8: а – надгробний (?) бюст, IV ст., Скарбантія, Угорщина; б – надгробний бюст, II–III ст., Херсонес, Крим; в – надгробок, перші століття н. е., Херсонес, Крим; г – надгробок з рельєфом двох фігур-герм, II–III ст., Херсонес, Крим

more often while attributing some sculpture and plastic examples of late Rome and early medieval epoch. In preceding literature the only monument had been considered under this point of view: idol pillar found in 1848 in the river Zbruch. Some authors in spite of different opinions in concrete points agreed that this sculpture has got some formal similarities with images of the antic pantheon sculptures. Such suggestion can be accepted at least in some degree. But they are mostly abstract in their formulation, not based on a comparative analyses of the all concrete characteristics of the monument. More over, they don't include any explication concerning the issue of Slav sculptors repetitions in morphological schemes and iconographical moments which could be caused by its late dating (9/10–11/13 centuries). To clear up the problem we have to look for some more examples of Slav-antic relationship, first of all among the works which are posed chronologically close.

The plastic monuments of the second half of the 1-st century settlements called Pshevor culture found near the village Zagai (Volyn), Tcerniakiv culture in the village Ivankivtsi, remains from the private collection of a little town Murovani Kurylivtsi (Chkmelnytski region) are considered and studied in the article. Taking attention on a) typological comparison of formal (morphological, iconographical, stylistic) features of three measure images with corresponding late antic sculpture items, b) closeness from the point of view of time and territory, in particular the localization of the monuments being analyzed in the field of the Dnister river – a water way well known in the antic world, at last the fact that the territory of the middle Dnister was included into a contact zone, neighbouring with antic world, we can observe in these monuments some exterior influences of the better developed antic sculpture tradition and so see them as an expression of mutual Slav-antic culture unity.

СТІНОПИС НАВИ ЦЕРКВИ СВ. ОНУФРІЯ В ПОСАДІ РИБОТИЦЬКІЙ (вступні зауваги)

Пйотр Лукаш Гротовський

Настінні розписи у колишній василіанській церкві св. Онуфрія в Посаді Риботицькій відкрито під час реставраційних робіт, які тривали в храмі впродовж 1966–1967 рр. Початкову реставрацію (що стосувалася лише розписів вітварної частини) розпочала Реставраційна майстерня Музею народного будівництва в Сяноку¹. Дослідження програми та стилю посадориботицьких фресок започаткувала стаття А. Ружицької-Бризек у ювілейній книжці на пошану професора Леха Калиновського. А. Ружицька-Бризек проаналізувала низку сцен, які на той час реставрували, визначивши серед них такі: *Тайна вечеря*, *Омовіння ніг апостолам* (на південній стіні), *Причащання апостолів* (на південній і східній стінах), *Христос Недремне Око* (*Anapeson*; на північній стіні), *Христос у гробі* (*Basileos tis doksis*; на східній стіні), а також *Поклоніння Жертві*, яке займає нижній регістр розпису. Одночасно авторка статті припустила можливість зв'язку стилю творів посадориботицької майстерні з Балканами, допускаючи датування фресок XV ст. (певно не раніше 1443 р.)². Її твердження знайшли відображення в екскурсійно-краєзнавчій літературі, яка, проте, не подає нових наукових тверджень³. Останнім часом до проблематики ідейної програми розписів вітваря храму звернулася А. Гронек. Вона, дослідивши композицію *Поклоніння Жертві*, визначила з-поміж складових елементів цієї теми Отців Церкви, зосібна Іоанна Златоустого, Василія Великого, Григорія та Кирила Олександрійського⁴. Принагідно можна також згадати спробу українського історика В. Александровича пов'язати медальйони із півфігурами пророків на склепінні вітварної (тріумфальної) арки храму із візантійсько-руськими фресками, виконаними на замовлення короля Владислава Ягайла у вітварях (презбітеріях) колегіат

Вісліци й Сандомира. Автор, ґрунтуючись на власній гіпотезі, передатував згадану частину розписів проміжком зламу XIV–XV ст. і пов'язав її, хоч і не мав для цього джерельних, стильових чи іконографічних підстав, з іменем перемишльського маляра Гайля, відомого лише з довільної копії королівського привілея⁵.

* * *

Будівля церкви зведена на невеликому, укріпленому колись муром пагорбі, що підноситься над селищем. Вона – тридільна, складається із прямокутного зміцненого ззовні на наріжних кутах ступінчастими контрфорсами вітваря (3,3 м × 4,3 м), ширшої й зміцненої подібним чином нави (6,4 м × 6,4 м) і прибудованої вежі-дзвіниці із притвором (2,12 м × 3,5 м). На нижньому поверсі вежі міститься бабінець (3 м × 3,6 м), а на верхньому – каплиця. Усі три частини церкви перекриті півциркульними склепіннями, над якими розміщені бійниці, які додатково підкреслюють оборонний характер споруди⁶.

Інтер'єр нави з південного боку освітлюють двоє вікон із глибокими розгліфованими скосами. Трохи нижче, у тій самій південній стіні є двері. Ще одні двері розміщені на осі західної стіни нави, спочатку вхідні, а в наш час – це двері, що ведуть у бабінець і притвор. Вітвар від нави відділяє кам'яний іконостас із двома дверима. Цю, на перший погляд архаїчну рису, належить пояснювати радше невеликим розміром внутрішнього простору та провінційним характером споруди⁷.

Дату *ante quem* для зведення об'єму нави визначає напис із датою 1504, яку відкрили під час реставраційного дослідження східної стіни притвору⁸. Частково вцілілий напис на стіні вітваря може містити (відтворений кириличними позначеннями цифр) рік 1401, що відноситься до посвяти храму.

Утім, поганий стан напису та його фрагментарність не дозволяють правильно й точно відчитати дату⁹.

Перша згадка про монастир *Honuffry*, розташованого поблизу Риботичів, Хувників і Серакосців, датується 1367 р. Під цим роком монастир разом із названими місцевостями, а також із сусідніми кляшторами Семенов і Трійця, згадується в грамоті Казимира Великого, виданій Стефану Сас Венгжину. У 1407 р. монастир був власністю православного єпископства Перемишля¹⁰. А. Ружицька-Бризек пов'язує зведення кам'яного храму на місці попереднього, імовірно дерев'яного, з іменем Вашки Риботичького, до якого селище відійшло в 1443 р.¹¹

Після переселення в 1945 р. місцевих жителів в Україну * опікування над храмом передано Національному музею Перемишльської Землі, філіалом якого він залишається й донині. Проте неврегульований правовий статус об'єкта перешкоджає ухваленню рішення про відновлення реставраційних робіт та нагромадження коштів, необхідних для їх проведення. Незахищені розписи швидко руйнуються. Упродовж останніх років можна було спостерігати за процесом розшарування їхньої поверхні¹².

* * *

Іконографічна програма сцен фресок нави залишається на сьогодні недостатньо дослідженою¹³. Незважаючи на те, що шар фарб дуже погано зберігся, усе ще можна розрізнити залишки монументальної композиції *Вознесіння* на склепінні й на верхній частині східної стіни. Нижче видно розписи, зазвичай розповідного характеру, згруповані в три почергові ряди вздовж стін. Відмінності кольорової гами, розмірів і техніки, а також видимі нашарування вказують неоднорідний характер розписів, належність зображень щонайменше до двох різних фаз. До ранньої фази могли належати погано збережені сцени в основі склепіння. Своєю точністю у відтворенні

геометричних елементів архітектури, як і пропорціями фігур, вони найближчі до стилю розписів вівтарної частини. Якщо припустити, що розписи вівтаря, частково прикриті стіною іконостасу (а отже, виникли раніше від нього)¹⁴, належать до першої фази, тоді релікти, що розміщені в наві, слід пов'язувати саме з ними. На жаль, поганий стан цих розписів не дає можливості визначити їхню тематику.

До другої фази, можливо, переписаної пізніше, належать композиції, що розташовані на стінах двома рядами. Руйнування тут також досить значні, проте визначення деяких сцен дає можливість реконструювати їхню тематику як цикл євангельських історій (т. зв. *dodekaorton*) із додаванням певних сюжетів. Початок оповіді, що розвивається зазвичай зліва направо, у розписах посадориботичької церкви слід додати на південній стороні, а не на східній, як заведено. На рівні верхнього регістру, у скосах східного вікна проглядається кілька фігур. З боку вівтаря видніється (на тлі архітектурних форм¹⁵) постать архангела Гавриїла в білій туніці й темно-голубому плащі (іл. 1), а на протилежній стіні – контури постаті Марії, убраної в темно-червоний мафорій. Обидві фігури творять композицію Благовіщення. У мистецькій традиції Східної Церкви її зазвичай поділяють на дві частини: на царських вратах іконостасу, у стінописах вівтарної частини, де зображення розміщені обабіч віконного отвору апсиди¹⁶. Подібним чином на двох протилежних полях віконного отвору храму ця сцена представлена і в Посаді¹⁷.

Простінок між вікнами займає монументальна сцена *Різдва Христового* (іл. 2). Навколо Богородиці, яка відпочиває на голубому матраці, та Немовляти, яке лежить у яслах, розміщено (згідно з традицією візантійської іконографії) групу фігур¹⁸. Над скелями печери можна розгледіти напівфігури ангелів у різнокольорових туніках. У нижній частині, при кутах, бачимо Йосипа в задумі та сцену звістування пастирів.

* Мовиться про примусове виселення корінного українського (лемківського) населення зі споконвічних українських земель Надсяння під час сумнозвісної операції «Вісла», організованої комуністичними режимами повоєнної Польщі та СРСР. – Ред.

Особливу увагу звертає на себе монументальна група трьох волхвів у руських шапках (які нагадують князівські ковпаки) із голубим чи жовтим верхом, облямованих по краях соболиним хутром¹⁹. Вони підходять до Богородиці, приносячи дари (іл. 2а). Їхні фігури займають усю площу правої частини сцени. Художник не зміг розмістити мотив купелі Немовляти в межах простору, наданого архітектурою, і переніс його на скіс сусіднього західного вікна. Таке рішення могло бути спричинене, згідно зі спостереженням М. Янох, еволюцією сюжету на польських територіях під впливом мистецтва епохи Відродження та закономірностей розвитку народної творчості. Симптомом прогресуючої деконструкції укладу православної композиції *Різдва* є цілковите ігнорування, починаючи з кінця XVI ст., мотиву купелі Немовляти; мотиву, корені якого сягають ще античності. Ця тенденція простежується на іконах із Радружа й Потелича (Святотроїцький храм)²⁰. Імовірно, посадориботицькі фрески є провісником цих змін.

Сцена на протилежному боці віконного скосу (іл. 3) примножує труднощі інтерпретації. Дотримуючись логіки оповіді, можна було б очікувати чергові сюжети із євангельського циклу: *Стрітєння*, *Убивство немовлят*, *Утеча до Єгипту або Христос проповідує в Храмі*. Однак побудова композиції та деталі вбрання персонажів суперечать такому трактуванню. У центрі сцени бачимо Богородицю з Немовлям, яка стоїть фронтально в товаристві двох мужів, що перебувають позаду й ліворуч від неї. Праворуч можна розгледіти контури голови іншого персонажа. Біля стоп Богоматері видніється обрис четвертої, укляклої, із піднятими руками фігури в довгому підперезаному світло-коричневому вбранні із рукавами (з розрізами), що вільно звисають уздовж плечей. Можна в ньому пізнати щось на зразок шуби, делії чи жупану²¹. Жупан може бути й на бородатому чоловікові, зображеному за плечима Богоматері. Такі деталі одягу відповідають реаліям польської моди, подібно як і шапка із конусатим верхом на голові укляклого²². Ці іконографічні прикмети, а також характер

розміщення решти фігур можуть свідчити, що наразі ми маємо справу з ктиторською сценою, уміщеною в цикл євангельських подій²³. На користь такої інтерпретації свідчить локалізація фрески поблизу дверей, у місці, що традиційно (в малярських програмах православних храмів) відводиться для зображень ктитора²⁴.

Слід також розглянути альтернативну інтерпретацію групи на скосі західного вікна. Розміщення фігур а також головний убір бородатого чоловіка на колінах, що формою нагадує фригійську шапку, можуть вказувати на те, що ми маємо справу із зображенням *Поклоніння волхвів*. Цей сюжет, схожий так само до свята *Богоявлення*, тісно пов'язаного із Різдвом у літургійному календарі Східної Церкви, є зазвичай елементом композиції *Різдва*²⁵. Стінописи в Посаді – яскравий тому приклад. Проте, зваживши на виокремленні купелі Немовляти, слід задатися питанням: чи не мав автор програми розписів наміру розвинути мотив *Утілення*, підсиливши його додатковою сценою?

Самостійно сюжет *Поклоніння* з'являється спорадично вже від III ст. у катакомбному стінописі, а в наступному столітті також і в саркофаговій скульптурі²⁶. Цілковитим сформованим є він у розписах древньої церкви Токалі в Корамі (тур. Гьореме) у Каппадокії, а також серед мініатюр псалтирів (в оздобленні полів) постіконоборського періоду, де він, згідно з тлумаченням св. Афанасія, ілюструє псалом 71(72), 11: *І впадуть перед ним усі царі, і будуть служити йому всі народи*²⁷. У споріднених цій групі рукописів євангеліях *Vaticanus qr.* 1156 (XI ст., фол. 279v) і *Vaticanus Laurentianus* VI 23 (XII ст., фол. 6v) волхви, які вклоняються Немовляті, складають один із епізодів, що детально ілюструють історію втілення за Євангелієм від Матвія (Мт. 2: 1–12)²⁸. Призначення сцени полягає в тому, аби підкреслити сам акт поклоніння Немовляті. Водночас цей сюжет усе частіше з'являється і в монументальному малярстві²⁹. Проте популярним стає лише в балканських фресках палеологівської епохи³⁰. Не був він чужим і для місцевих майстрів, про що свідчить датована серединою XVI ст. іко-

на *Поклоніння волхвів* із церкви Собору Пресвятої Богородиці в Бусовиських поблизу Старого Самбора (збірка Національного музею у Львові). З часом під впливом народної культури ця тема стала улюбленим сюжетом тутешніх художників³¹.

Проте у випадку із посадориботицькою фрескою такому визначенню сцени суперечить зображення волхвів у сусідній композиції *Різдва Христового*. Повтор тієї ж сцени не мав би, вочевидь, ні літургійного, ні історичного обґрунтування. Слід зазначити також, що лиця й одяг персонажів композиції, розміщеної на віконному скосі, суттєво різняться від зображень у сюжеті *Різдва*. Покінчити з цими домислами міг би кириличний напис, сліди якого проглядаються на склепінні над розписами. Імовірно він якимось чином стосується укляклого сивобородого чоловіка на передньому плані, можливо ктитора будови цього храму або його розписів. Та, на жаль, поганий стан напису утруднює його прочитання³².

По краях південної стіни розміщені монументальні, висотою в два ряди розповідних сцен, фігури святих чи пророків. При східному краю стіни збереглася лише нижня частина постаті, убраної в темно-червоний одяг, а при західному куті – голова й піднесені на рівень грудей (у положенні оранти) долоні персонажа, одягненого в білий плащ і кольору темно-жовтої охри туніку. Ці фрагменти фресок разом із погруддями в медальйонах, рештки яких видніються в замку віконних скосів, є єдиним видимим свідченнями існування однофігурних зображень³³.

Тема розписів має своє продовження на задній стіні. Чергова сцена, яка розміщена на її правому боці, частково знищена, а частково вкрита побілом, що унеможлиблює нині її однозначну ідентифікацію. Наявність жіночої постаті в темно-червоному мафорію (посеред композиційного поля) в оточенні трьох інших фігур дозволяє гадати, що перед нами один із сюжетів богородичної теми. Якщо уявити, що автор програми намагався в цьому місці відновити хід розповіді про євангельські події, то найімовірніше це сцена *Стрітіння*³⁴.

Точніше можна визначити сюжет сусідньої композиції, намальованої над входом у бабінець. Посередині поля видніється фігура, переперезана на стегнах. Незважаючи на те, що частина голови не збереглася, проте скупість вбрання, схрещені на грудях руки, а передовсім сліди світло-синього пігменту, застосованого для зображення течії річки на задньому плані, дозволяють ідентифікувати фігуру яко Христа, а всю сцену яко *Хрещення (Богоявлення)* (іл. 4). Правильність такого визначення підтверджує присутність праворуч від Спасителя Івана Предтечі в темно-жовтому плащі та ангела із червоними крилами й долонями, прикритими шатами на знак пошани. Труднощі в інтерпретації створює наступна група, яка стоїть ліворуч від Ісуса. У верхній частині композиції можна розгледіти ряд із чотирьох голів у німбах і ще одну голову, лише дуже потемнілу з часом, дещо нижче.

Сформована в ранньохристиянській період іконографія *Хрещення*, крім самого Ісуса передбачала (за приписами) серед учасників події ще Іоанна, ангелів, кількість яких могла коливатися від одного до дев'яти, а інколи ще елліністичних персонажіфікацій Мертвого моря та Йордану³⁵. Різномірний тип голів фігур у лівій частині посадориботицької сцени, а також і відсутність слідів крил, вказують на те, що це можуть бути свідки події із натовпу, який приймає хрещення, про яку згадує Євангеліє від Луки (Лк. 3: 21).

У візантійському мистецтві цей досить рідкісний мотив з'являється вже на розмальованій накривці релікварія із Санкта Санкторум у Ватикані (VI–VII ст.). Над Предтечею там зображені дві фігури в німбах, поза всяким сумнівом, апостолів. Приводом для включення учнів Спасителя, очевидно, був текст Євангелія від Іоанна (Ін. 1:35–43)³⁶. Багатший виклад цього сюжету знаходимо на мозаїці конхи північної апсиди коатлікону Неа Монія на о. Хіос (бл. 1049 р.). Візантійський майстер у верхній частині сцени представив двох бордатих чоловіків без німбів, які показують долонями на Іоанна, а дещо нижче – двох інших, які супроводжують плавця, який

скидає на берег свій одяг. Серед річкових нуртів видніється голова іншого юнака. Юного плавця зобразив на сцені *Хрещення* і майстер, який працював над розписами храму Спасителя на Нередиці поблизу Новгороду (1198 р.), а юнаки, що знімають одяг, присутні на сторінках *Євангелія Діонісія 587*, (фол. 13v / 137r.) 1059 року. Мотив групи спостерігачів, що походить напевно (на формальному рівні) від композиції *Іоанна, який хрестив євреїв*, присутній на мініатюрах *Проповідей Григорія Богослова (Athos Dionysion 61, фол. 77r.; XI ст.) Євангелія Діонісія 587*, (фол. 141v), тетраєвангелія, *Par. gr. 75* (1128 р.) і *Vat. Urbin. 2*. В останніх випадках їх представлено по троє; вони стоять серед скель на задньому плані³⁷. Проте посадориботицька фреска навіть на тлі наведених прикладів залишається винятковою з огляду на уклад і чисельність означеної групи, що врівноважує цілісність композиції. Варто підкреслити, що такий спосіб вирішення невластивий традиції іконописного малярства Червоної Русі, в якій надавали перевагу варіанту із обмеженою каноном кількістю осіб³⁸.

Сусідня ділянка стінопису відрізняється своєю тематикою від розповідей євангельського циклу. На ньому відтворено *Одигітрію*, яка тримає в лівій руці Немовля (іл. 5). Темно-червоний покрив Богородиці прикрашають зірки на чолі й на плечах, нагадуючи про Святу Тройцю. На задньому плані композиції (праворуч від фігури) видніються темно-жовті скелі, вимодельовані майстром у формі закручених, розміщених вертикально, виступів-лещат³⁹. Такий самий сюжет повторюється і в нижньому регістрі, з південного боку стіни (іл. 6). Фігура Богородиці тут значно менша, а домінантою композиції слугують скельні виступи, які її оточують.

Зображення *Одигітрії* з немовлям в оточенні скельного краєвиду у візантійському мистецтві трапляється досить рідко. На Русі [в Росії. – ред.], починаючи з XV ст., поширився іконографічний тип *Гора Нерукосічна*⁴⁰. Його початок пов'язаний із ілюстрацією старозавітного видіння Даниїла (Дн. 2: 34–35, 45), яке мало б з'ясувати перший із двох снів Навуходоносора.

Уперше ця сцена з'явилася в богородичному контексті мініатюр (на полях) псалтирів Хлюдовської (збірка Московського історичного музею, *Cod. gr. 129; фол. 64r.*), *Барберіні* (фол. 110v) і, датованого 1066 р., *Псалтиря Феодора* (фол. 64r.). У всіх трьох випадках художники, згідно з тлумаченням Феодора Кирського й патріарха Германа I, проілюстрували слова псалма (Пс. 67(68), 16–17) за допомогою композиції, в якій подано видіння пророка Даниїла. Пророк, лежачи на ложі (в нижній частині композиції), спрямовує свій погляд до намальованого в *clipeusie* на поверхні скелястої гори зображення *Богоматері Знамення (Нікопої)*. Біля підніжжя скелі стоїть персидський володар, який підносить руки в бік образу⁴¹. Проте статичне, фронтальне зображення фігури в посадориботицьких сценах указує на те, що тут маємо справу із символічною позачасовою композицією, близькою російській редакції на престольній *Одигітрії* з Ісусом на лівій руці. Заразом, слід зазначити, що в названих фресках відсутня значна частина подробиць, характерних для типу *Гора Нерукосічна*, а саме: хмари на мафорію, драбина, яку Богородиця тримає в правиці, скеля й одірваний від неї камінь, а інколи навіть неопалима купина або руно.

Саме із близькою до монастирських кіл темою *Богородиці Неопалимої Купини* пов'язана інша можливість інтерпретації. Сцена з об'єднаних елементів Старого й Нового Завіту виникає у візантійській іконографії відносно пізно. Попри те, що вже в період отців церкви існувала екзегеза, що пов'язувала неопалимий кущ із Марією (св. Григорій Ниський, Прокл), та на противагу попереднім висловлюванням дослідників, поєднання візії Мойсея із богородичною значеннєвістю відбулося лише в XII ст. під впливом *Другої проповіді про Різдва Якова Кокінабафоса*. Мотив неопалимої купини, що охоплює погруддя Ісуса як символ Марії, з'явився вперше в ілюстрованих кодексах із текстами *Проповідей Якова*, що датуються другою чвертю XII ст. (*Vat. gr. 1162, фол. 54v; Par. gr. 1208, фол. 73v*)⁴². Ще в кінці того самого століття було введено гірський пейзаж як алюзію до вершини Хорєб (Хорив) і зображення Богородиці, прикла-

дом чого є ікона в зібранні Православного Патріархату в Єрусалимі⁴³. Хоча цей іконографічний тип, спопуляризований у монастирі св. Катерини на г. Сінай у пізній і поствізантійський період, використовує зазвичай так, як попередній образ Богородиці на зразок *Nikopoi* або *Platytery*, проте допускає редагування із напрестольною Одигітрією, особливо в менш обмеженому поствізантійському мистецтві⁴⁴.

На жаль, у жодній із посадориботицьких богородичних сцен наразі неможливо віднайти сліди силуету Мойсея або племіні, що огортають Марію. Відмінність композицій та факт двічі повтореного в церкві св. Онуфрія зображення *Одигітрії* на тлі скельного пейзажу спонукають до обережності при розгляді обох висунутих гіпотез⁴⁵. Лише наступні іконографічно-компаративістичні дослідження зможуть допомогти пояснити справжній зміст цих сцен.

Найімовірніше до тієї самої фази належать і фрески, розміщені над сценою *Хрещення* та зображення Богородиці. Вони збереглися досить фрагментарно, аби можна було сьогодні напевно визначити їхню тематику. Тут могло міститися зображення *Страшного суду*⁴⁶, проте не можна відкинути вірогідності продовження сцен, присвячених Марії. Найімовірнішою є реконструкція на цьому місці композиції *Коїмесіс*⁴⁷. Розміщення сцени на західному боці нави, пов'язаної архетипічно з кінцем, відповідає традиції зображення сцени *Успіння Богородиці*, що завершує земну історію Спокутування⁴⁸.

* * *

Розписи на північній стіні (із простими обрамленнями, які спочатку були кольору темно-жовтої вохри, а з часом потемніли) повертають нас знову до христологічної тематики, а точніше, до її страсної частини. Таке розміщення сцен з історії Страстей Господніх характерне для традицій православного мистецтва, яке символічно пов'язує сторони світу із тематикою євангельських подій. У той час, як східна стіна зазвичай використовується для композицій *Благовіщення*, що починає цикл, півден-

на служить для зображень, пов'язаних із радісними моментами отроцтва Христа. Західна стіна часто слугує для композиції *Koimesis*. Похмура, позбавлена світла північна стіна зазвичай має зв'язок з історією страстей і смерті Спасителя⁴⁹. Серед багатьох прикладів такого розташування сцен з обширу Балкан і Русі можна назвати фрески монастирів Св. Георгія в Курбінові (1189–1192), у Грачаниці (1318–1321), а також новгородської церкви на Волотовому Полі⁵⁰. У Посаді оповідь розпочинає західна композиція вищого ряду (паса) зображень. Фрагментарність її збереження ускладнює ідентифікацію теми. Проте видима посередині голова Спасителя разом із фрагментами скель дещо вище, а також група людей у пов'язках-талесах на головах (на тлі архітектонічного пейзажу) праворуч від Спасителя дозволяють убачати в цьому місці *В'їзд до Єрусалима*⁵¹. Таке трактування підтверджує той факт, що Вербна неділя розпочинає містерію Пасхальної Тріоди, а сама тема в контексті *dodekaortonu* була пов'язана власне зі страсним циклом⁵².

Продовженням оповіді є розлога сцена Таємної вечері з Христом, який сидить за прямокутним столом посередині в оточенні апостолів (іл. 7). Цю композицію слід пов'язувати з образотворчою традицією, що склалася в епоху Палеологів, на заміну закоріненої в період пізньої античності редакції з напівлежачими бенкетуючими, які розміщені півколом. Тлом композицій слугують розфарбовані червоною барвою мури з увінчаною зубцями баштою над головою Ісуса й скелясний краєвид другого плану. Оборонні споруди, що схожі радше на укріплення Єрусалима, ніж на стіни покою Таємної вечері, а також інші елементи відкритого пейзажу, яких не знало візантійське мистецтво раннього періоду, почали впроваджувати в іконографію в постіконоборський період, а своє широке застосування отримали в палеологівську епоху. Серед прикладів, споріднених посадориботицькій сцені, можна назвати розписи Маркового Монастиря, Грачаниці, Раваниці, Монастиря Панагія Мавротиса в Касторії і католикону афонського монастиря Діохарію⁵³.

На сусідньому чотирикутному полі представлено *Омовіння ніг апостолам* (іл. 8). Ісуса зображено стоячим у правій частині композиції. Середню й праву – займає група із дванадцяти учнів, що сидять двома рядами. Апостол із першого ряду, який ближче за інших до Ісуса, піднімає хітон, показуючи литки. Праву ступню він занурює в миску, а правою долонею торкається голови. Місце, в якому зображено цю фігуру, жест правої руки й сиве волосся голови дозволяють ототожнювати її з особою св. Петра. Динамізм композиції посилюють двоє інших апостолів, які розв'язують ремінці своїх сандалій. Такі жести, які міцно укорінилися у візантійській іконографії⁵⁴, підкреслюють і з'ясовують сенс усієї сцени.

Слід підкреслити, що як *Таємна вечеря*, так і *Омовіння ніг* мають свої еквіваленти в малярській програмі розписів вітваря⁵⁵. Таке повторювання тем у внутрішньому просторі храму, незвичне для логічно впорядкованого мистецтва Східної Церкви, може вказувати на належність фресок у наві до іншої, пізнішої порівняно з вітварем фази розписів⁵⁶.

На останньому полі західної стіни видніється композиція *Поцілунок Іуди*, яка відносно добре збереглася (іл. 9). Праву частину вертикального прямокутника фрески заповнює скелястий краєвид. Посередині намальовано Ісуса в довгій червоній шаті разом із одягненим у світлий плащ Іудою, який його обнімає. Вище вицвілі букви роз'яснювального напису складають слово *молитва*. Друга частина напису, яка, ймовірно, означає слово Гетсиманія, прочитанню не піддається. Іуду супроводжує розміщена в лівій частині композиції група слуг. Позаяк східна іконописна традиція тяжіє до симетричного розташування апостолів і слуг навколо Іуди, який цілує Ісуса, то слід порушити питання про існування зв'язків посадориботицького зображення із вільнішою традицією готичного малярства таблицьового⁵⁷. Пишні вуса й шолом у формі кулястого дзвону із вивернутим ободом першого із них указують, так само як і розташування фігур, на сліди впливу в цій сцені західної іконографії.

З великою мірою імовірності можна при-

пустити, що в цьому місці розповідь переходить до нижнього ряду зображень. На жаль, західна частина стіни в теперішньому її стані не дозволяє визначити тематику початково розташованих тут зображень. Мабуть, це були інші епізоди Страстей: *Суд Синедріона*, *Суд Пілата*, *Бичування або Наруга*. Обмежений простір вказує на те, що автор програми змушений був вибрати один або два із перерахованих епізодів, що передують *Сходженню на Голгофу*, зображення якого подано під *Омовінням ніг та Взяттям під варту*.

Монументальна композиція *Сходження на Голгофу* складається із кількох епізодів. На західній її частині намальовано Ісуса, убраного в довгі червоні шати, переперезані в попереку. Художник представив Спасителя, який, зробивши широкий крок, згинається під тягарем хреста на плечах⁵⁸. На другому плані можна помітити голови трьох сумуючих Марій (іл. 10). Попереду групи йдуть п'ять озброєних воїнів, що прямують у бік вітварної (тріумфальної) арки. Вони в білих готичних обладунках із чітко відтвореними панцирними комірами, центральним ребром нагрудників і фартухами (іл. 10а). Обладунки такого типу, що характерні для західної рицарської культури пізнього Середньовіччя, від XV ст. починають на польських землях проникати в православну іконографію. Серед сцен Страстей прикладом цього може правити відповідна композиція в каплиці Чесного Хреста на Вавелі⁵⁹.

На початку ходи бачимо зображення двох розбійників у коротких білих сорочках із зв'язаними за спиною руками. Цей мотив, чужий візантійській традиції, також був запозичений із мистецтва латинського заходу. Прикладами подібного вирішення, яке могло надихнути посадориботицького маляра, можна назвати гравюри виданого 31 серпня 1476 року *Speculum humanae salvationis* анонімного німецького майстра, а також його послідовника, який працював біля 1481 р.⁶⁰ В обох випадках напівоголені розбійники замикають ходу, що унеможливає безпосереднє копіювання зразка посадориботицьким художником. У сере-

довищі місцевих іконописців копіювання зразка траплялося ще раніше, наслідком чого є одно із клейм ікони *Розп'яття* другої половини XV ст. із монастирської церкви Воздвиження Чесного Хреста в Здвижені поблизу Ліська (збірка Національного музею у Львові) ⁶¹. У написаній в її нижній частині низці сцен, що оточують групу розп'яття, зберігся (перед композицією *Зішестя в пекло*) фрагмент конвою на чолі з двома розбійниками, одягнутими в білі туніки, що сягають ліктів і колін. Їхні долоні, схрещені за спиною, важко розгледіти, проте розпізнати тему уможлиблює фрагмент напису, що видніється згори, зі словом *розбійник*. Приставлений до них воїн у білих обладунках, який дме в ріг, також виказує зміст сцени ⁶².

Спершу іконографічні зв'язки між посадориботицькою сценою *Сходження на Голгофу* з іконою зі Здвиження може здатися малопомітним. Проте інші посилання в наступній композиції дають можливість зрозуміти зв'язок між цими творами.

Сходження на Голгофу завершує цикл зображень на північній стіні й спрямовує наш погляд на *Розп'яття*, розміщене в незвичному для нього місці – обабіч вівтарної (тріумфальної) арки. Південну (геральдично праву) частину стіни, займають намальовані на тлі скель хрести Спасителя та доброго розбійника. Обриси фігур персонажів, що згруповані біля розп'ятих, дуже затерті; розпізнати їх в такому стані неможливо. Натомість виразно проглядається скісна лінія бордюру кольору темно-жовтої вохри. На північному боці тріумфальної арки намальований хрест із тілом злого розбійника (іл. 11). Біля його правого плеча видніється сатана із гротескними рисами личини (гачкуватий, довгий ніс), крилами нетопира та сидячою на ньому душею покійного, зображеною у вигляді голого немовляти (іл. 11а). У той час, коли зігнуті в конвульсіях посадориботицькі тіла розбійників знаходять свої аналогії у візантійській іконографії ⁶³, мотив диявола, що забирає душу-немовля, є винятковим явищем для православного мистецтва. Його джерела слід шукати, так само як у випадку розбійників зі зв'язаними руками, у традиції німець-

кої пізньоготичної графіки. Наразі можна визнати за джерело також цикли автора *Speculum* і його наслідувача, а за ближчу інспірацію вважати ікони, що походять із того самого культурного кола: *Розп'яття* зі Здвиження та написані на зламі XV і XV ст. *Страсті* із церкви Покрови Божої Матері в Трушовицях поблизу Добромиля (збірка Національного музею у Львові) ⁶⁴. Проте, якщо в усіх вищеназваних творах ангел і диявол хапають душі розбійників (до того ж на іконі вони представлені спеленатими туго немовлятами), то на посадориботицькій фресці «ініціатива» належить радше душі злого розбійника, яка «осідлала» демона. Що більше, диявол прямує, ніби супроти логіки образної ідеї, у бік хреста Ісуса. Ці риси можуть указувати на інше, невідоме на сьогодні іконографічне джерело, або ж на самостійність посадориботицького малюра у видозміні композиції ⁶⁵.

Будучи візуальною домінантою цілої художньої програми внутрішнього оздоблення церкви, композиція *Розп'яття* не завершує страсну тему. Продовження циклу знаходимо у нижньому регістрі південної стіни, нижче *Благовіщення й Різдва*. Художник подав у цьому місці почергово *Зняття з хреста* та *Оплакування*. Обидві композиції дуже погано збереглися, і тепер видно лише деякі їхні фрагменти. На першій з них (іл. 12) бачимо драбину, що прихилена під кутом до лівого рамена хреста. По ній піднімається людина в карміновому вбранні, поза сумнівом Никодим, який витягує цвях із правої долоні Спасителя. Цей мотив глибоко закорінений у візантійському мистецтві та з'являється ще в мініатюрах у грецьких євангеліях *Laurentianus Conv. Soppr.* 160, фол. 213v (X в.), *Laurentianus VI* 23, фол. 59v (XI в.), на фол. 90g, що зберігається в пармській бібліотеці *Codex Palatinus gr. 5* (XII ст.), і на північній стіні нави храму св. Георгія в Курбінові ⁶⁶. Особливо близькою до посадориботицької сцени, завдяки використанню мотиву драбини, видається мініатюра з коптського євангелія, що зберігається в Національній бібліотеці в Парижі (*Cod. Copte 13 фол. 85g*) ⁶⁷. Дещо нижче драбини, у західній частині композиції, добре збереглася фігура жінки, яка стоїть

у червоному мафорію й плащі, ймовірно, однієї з мироносиць.

Сильно вигнуте тіло Христа із ще прибитою цвяхом до хреста лівою долонею, обриси постаті Марії, яка стоїть нижче, із написом над її головою, і череп Адама біля підніжжя хреста сьогодні погано проглядаються через численні пошкодження поверхні фрески. Якщо припустити, що автор дотримувався традицій візантійської іконографії, то слід було б очікувати присутності інших персонажів: Йосипа Ариматейського та Івана Богослова, зображення яких на сьогодні цілковито втрачені.

Сусідній простір займає *Оплакування* (іл. 13). Тіло Спасителя лежить на кам'яному саркофазі. На його передній стінці збереглися фрагменти орнаментального оздоблення (кіматіон?), написані темнішою фарбою⁶⁸. Чоловік у червоному вбранні та шапкою із соболиною облямівкою, який стоїть із правого боку композиції, підтримує голову померлого. Позаду саркофага бачимо трьох наречених, які плачуть, а в ногах Христа можна вгадати обриси четвертої фігури. На задньому плані (над головами останніх персонажів) видніються, зображені за правилами перспективи, будови Єрусалима (іл. 13а)⁶⁹.

Тема *Оплакування Христа* з'явилася у візантійському мистецтві відносно пізно в процесі еволюції композиції *Покладення в гріб*. Найдревніші зображення обох епізодів датуються періодом після іконоборства (IX і X ст.)⁷⁰, проте сцена, що дозволяла передати інтимний зміст співчуття Марії, яка обіймала мертве тіло Сина, стала популярною лише в епоху т. зв. комненівського маньєризму. Вона з'являється в той час на фресках храмів св. Пантелеймона в Нарезі (116 р.), Анаргурів у Касторії (близько 1180 р.), Златоуста Кутсовендіс в Пафосі на Кіпрі та св. Георгія в Курбінові, а також на *фол.* 163г кодексу *Vat. Laurentianus VI 23* і на *фол.* 194v *Vat. gr.* 1156 р.⁷¹ Проте в цій редакції оголене тіло Спасителя спочиває на землі, а тлом служить скельний пейзаж із зазначеним темнішими фарбами входом у видовбану в скелі печеру-гріб. У випадку посадориботицької сцени присутність кам'яного саркофага вказує на запозичення

в іншій, пізнішій традиції. Зображення спочилого в гробі тіла Спасителя з'являється, ймовірно, під впливом західноєвропейської іконографії⁷². До раннього прикладу такої редакції слід віднести мініатюру на *фол.* 96г, написану в 1219 р. в нікейському скрипторії тетраєвангелія за авторства єгипетського диякона Абдул-Бадра (збірка Штатсбібліотеки в Берліні *Cod. Berol. gr. quardo* 66)⁷³. Через відсутність плащаниці посадориботицька сцена стає особливо близькою до зображення *Оплакування* в церкві Богородиці Періблептос (тепер св. Климентія) в Охриді, авторства Михаїла та Євтихіуса, так само як і до пізніших грецьких зображень, палеологівських (зокрема, у храмах: св. Миколая в Касторії, Успіння Богородиці в Кучевиште біля Скоп'є, близько 1330 р. авторства маляра Григорія; у Протатоні в Карієсі; у монастирі Ватопедії на Афоні; храмі св. Трійці поблизу Рефимніону на Криті, початку XV ст.; у Святій Софії в Трапезунті) і постпалеологівських (наприклад, фреска в каталіконі монастиря Мега Метеорон)⁷⁴.

Остання сцена нижньої ділянки південної стіни нині вже цілком нечитабельна. Послідовність євангельської оповіді спонукає очікувати в цьому місці сюжету на тему *Явлення Христа святим жінкам* або *Зішестя в пекло*, що відтворюють правду про воскресіння Христа⁷⁵. Посеред верхньої частини композиції видніється обрис мигдалуватої мандоли з фігурою, голову якої оточує німб. Це свідчить на користь присутності другого з них. Проте фрагмент розпису біля дверей, що представляє групу сплячих рицарів (іл. 15), вказує на те, що живописець скористався запозиченою із латинської традиції композицією *Воскресіння*, де Христос, стоячи на віці саркофага, поборює сторожу гробу. Через брак євангельського опису цієї події⁷⁶, візантійські майстри зображали її неохоче. Серед винятків ілюстрації до слів псалма 30(31),5,7 мініатюри на полях псалтирів, що створені безпосередньо після закінчення періоду іконоборства: *Хлудова* (*фол.* 26v), *Пантократор* 61 (*фол.* 30v і 109г) та пізніші іконографічні відповідники в псалтирях Феодора (*фол.* 32v) і *Барберіні*

(фол. 49v)⁷⁷. Лише після падіння Візантії внаслідок послаблення традиційних образотворчих формул у православне мистецтво стали проникати вирішення, характерні для іконографії латинського Заходу. Ілюстрацією цього процесу може слугувати італійсько-критська ікона *I(esus) H(ominem) S(alvator)* пензля Андреаса Ритзоса. Іконописець розмістив на ній поруч дві сцени – постале зі східної традиції *Зішестя в пекло* та запозичене з італійського малярства *Воскресіння*⁷⁸. У випадку посадориботицької фрески можемо гіпотетично реконструювати композицію, що уподібнюється композиції ікони *Воскресіння* кінця XVI ст. із Рави Руської (збірка Національного музею у Львові)⁷⁹. Опис такого типу зображення є також у Негменеїа Діонісія Фурнського, у тексті якої є також згадка про фігури жінок, що несуть пахощі⁸⁰.

Доповнює й завершує цикл *додекаортна* розлога композиція *Вознесіння*. Більша частина фрески цілком утрачена через те, що величезний шмат тиньку склепіння відірвався. Попри це, на збережених фрагментах ще видно обриси вбраної в голубий плащ постаті в круглястій мандорлі в оточенні херувимів і архангелів із довгими тонкими ногами. Мотив цей, що є також серед розписів склепіння вітваря⁸¹, належить до винятків у візантійській іконографії. Натрапляємо на нього, зокрема, й у зовнішніх розписах верхнього регістру апсиди церкви св. Георгія в буковинському Арборі (1502 р.)⁸².

Архангели тримають кришталеві сфери з літерами АΓΣ (святий), що стосуються *Trishagionu*, оспіваного сонмом небесним (іл.16)⁸³. Таким чином, автор програми вводить у оповідну сцену елемент позачасового доксологічного сюжету. Цей момент заслуговує на увагу, позаяк творець програми вкотре повертається до загального змісту розписів у вітварі, на склепінні якого мусило бути зображення, що прославляє Бога⁸⁴. Обведена чорним, трохи незграбним контуром, десниця Бога складається в жест благословення (іл. 14). Доповнення композиції створює група Марії в оточенні апостолів у верхній частині східної стіни (іл. 17).

Композиція *Вознесіння* (зр. *Analipsis*), яка

походить від зображень імператорського апофеозу, сформувалася в доіконоборчий період. Хоча в тексті *Біблії* (Мк. 16: 19–20; Лк. 24: 50–53; Дії. 1: 9–12) не згадується про участь Марії в цій події, її особа разом зі св. Павлом з'являється в колі апостолів уже в найдавніших (з відомих) іконографічних зразках⁸⁵. *Вознесіння* зазвичай представлено в програмі розписів православних храмів у куполі або на склепінні нави ближче до вітваря. Така локалізація сцени дає можливість, з одного боку, сприймати його сенс у контексті євангельського циклу, а з другого – символічно через посередництво асоціації склепіння зі сферою Небес. Відразу після припинення переслідувань іконоборчих, композиція *Вознесіння* була відновлена в куполі фессалонійського кафедрального собору св. Софії, де художник помістив нижче від Христа цитату із *Діянь Апостолів* (Дії. 1: 11)⁸⁶. У церкві Святої Софії в Охриді (1059 р.) відповідна монументальна композиція заповнює величезне циліндричне склепіння нави⁸⁷. Серед прикладів, ближчих за часом посадориботицьким розписам, можна назвати фрески склепіння церкви Періблептос в Охриді, пареклесіону церкви Хора (тур. Кахріє – джамі) в Константинополі (1320 р.) і нави церкви Пантанасса в Містрі (1428 р.)⁸⁸.

Посадориботицька сцена, яка не виходить за рамки іконописних формул, що застосовують місцеві майстри⁸⁹, завдяки читабельній партії фресок на східній стіні уможливорює також проведення формального аналізу. Також постать Богородиці (іл. 18) в позі оранти, і вбрання апостолів (іл. 19) збереглися досить добре, аби дати уявлення про стиль розписів у наві посадориботицької церкви. Різнобарвні хітони і гіматії апостолів укладені дещо жорстко (сухо) намальованими згеометризованими складками. Ефект кубізму та твердості підсилюють також і тіні, широко покладені паралельно до заломлень світла. Подекуди художник намагався змодельювати плащі й туніки світлотінню, відтворюючи заломлення за допомогою різних відтінків одного й того ж кольору. Проте в багатьох місцях контури ореслені чорною лінією. Також лице і мафорій Марії вимодельовано

з використанням обмеженої палітри коричневих і чорного кольорів. Пропорції та неприродні пози фігур вказують недостатню майстерність виконавця.

Посилення процесу геометризації та поступової «кристалізації» складок одягу можна спостерігати в західноруському іконописі на зламі XV і XVI ст. Серединою століття датується група ікон із околиць навколишніх церков, що характеризуються схожою твердістю моделювання й близькою кольористикою (темні червоні, вохрові, кармінові, тоновані голубі й зелені барви). Поміж цих образів назвемо *Успіння* 1547 р. майстра Олексія із церкви Архангела Михаїла в Смольнику над Сяном, *Поклоніння трьох волхвів* із Бусовиськ, *св. Параскеви П'ятниці й Варвари* із церкви Воздвиження Чесного Хреста в Дрогобичі, *Спаса в Силах* із церкви св. Миколая в Шклярах, *Різдво* із Трушовиць, *Різдво Марії* із церкви в Потеличі (усі ікони зі збірки Національного музею у Львові), *Стрітення* із церкви св. Симона Стовпника с. Звертов біля Куликова (збірка Національного художнього музею, Київ), *Одигітрія* з пророками із церкви св. Параскеви Тирновської в Паніщеві (збірка Історичного музею, Сянок) і *Різдво* та *Успіння Богородиці* із церкви Різдва Богородиці в Терлі (збірка Національного музею, Краків)⁹⁰. Виразні формальні зв'язки посадориботицької фрески із однорідною групою ікон, що походять із навколишніх храмів у басейні рік Вигора і Стрв'яжа, вказують на місцеве походження художньої майстерні, представники якої були задіяні для створення розписів другої фази.

Зібрані вище зауваження на тему фресок нави церкви св. Онуфрія в Посаді Риботицькій лише відкривають дискусію і не вичерпують розлогу її проблематику. Ще чекають свого дослідження фрески верхньої частини нави. Уже побіжний їх огляд дає можливість виділити по три сцени на південній і північній стінах. На першій із них постає композиція із сидячим посередині підлітком, імовірно, *Христом, що повчає в храмі*, а також група виразно написаних старців у білому вбранні (частина *Зішестя в пекло?*). Із протилежного боку видно си-

луети архітектури і групи святих. Чимало питань щодо зображень на темплоні (серед яких видно образ Христа, написаний вохрою), так само проблем, пов'язаних із вищеобговорюваним циклом фресок, що потребує детального аналізу й подолання двозначності тлумачень. Більшість відповідей може дати лише комплексна реставрація розписів.

Утім, можна відважитися на висування перших обережних гіпотез стосовно часу появи ансамблю розписів. Присутність західних готично-ренесансних елементів вбрання й озброєння, а також виразні композиційні впливи мистецтва Західної Церкви вказують на відносно пізню дату створення останнього шару розписів. Воднораз слід підкреслити сильну закоріненість означених елементів і впливи в місцевій художній традиції. Проявляється це як у спільних із місцевою школою іконопису іконографічних вирішеннях (на зразок диявола, який чарує душу злого розбійника), так і в мотивах, запозичених із фресок (на зразок довгих ніг серафимів)⁹¹. Низка композицій презентує й надалі уклад, що відповідає традиції Східної Церкви. Стиль придатних до відповідного аналізу фрагментів розпису (наприклад, нижня частина *Вознесіння*) виявляє близькість до стилю ікон першої половини XVI ст. Співвідносячи вищевикладені зауваження з контекстом історичних подій, можна припустити, що фрески другої фази є результатом робіт із ліквідації збитків, завданих наїздом татар у 1524 р.⁹² Найімовірніше, вони здійснювалися ще в першій половині століття. Відновлення розписів може пояснювати існування двох живописних шарів (початкового, непорушного у віттарі й верхній частині нави, а також значно пізнішого, що займає частину стін нави).

Насамкінець варто підкреслити, що розписи нави церкви Посади Риботицької, виконані місцевою художньою майстернею, підтверджують існування локального мистецького осередку задовго до перших задокументованих історичними джерелами звісток активності художників, що заснували на зламі XVI і XVII ст. т. зв. риботицьку школу іконопису⁹³.

¹ *Kurpiak W.* Dalsze prace nad odkryciem malowideł ściennych i napisów w cerkwi w Posadzie Rybotyckiej // *Materiały Muzeum Budownictwa Ludowego w Sanoku.* – 1968. – 7. – S. 53–56. Чергові реставраційно-рятувальні роботи були проведені в 1982–1983 рр. Техніку малярства під час реставрації визначено як фреску, виконану водяними фарбами по мокрому тиньку з деякими доповненнями темперою. Про архітектурно-археологічні дослідження див.: *Kunysz A.* Badania archeologiczne architektoniczne przy cerkwi w Posadzie Rybotyckiej, pow. Przemyśl // *Materiały Muzeum Budownictwa Ludowego w Sanoku.* – 1967. – 5. – S. 40–42; *Frazik J. T.* Obronna cerkiew w Posadzie Rybotyckiej // *Sprawozdania z posiedzeń komisji naukowych PAN.* – 1967. – 11/1. – S. 841–843; *Idem.* Wstępne badania architektoniczne cerkwi w Posadzie Rybotyckiej pow. Przemyśl // *Materiały i Sprawozdania Rzeszowskiego Ośrodka Archeologicznego za rok 1966.* – Rzeszów, 1968. – S. 243–247; *Pudelko E.* Badania wykopaliskowe w Posadzie Rybotyckiej pow. Przemyśl // *Materiały i Sprawozdania Rzeszowskiego Ośrodka Archeologicznego za rok 1966.* – Rzeszów, 1968. – S. 238–243; *Malinowski A.* Badania antropologiczne smentarzyska w Posadzie Rybotyckiej pow. Przemyśl // *Materiały i Sprawozdania Rzeszowskiego Ośrodka Archeologicznego za rok 1966.* – Rzeszów, 1968. – S. 247–248.

² *Różycka-Bryzek A.* Program ikonograficzny malowideł cerkwi w Posadzie Rybotyckiej // *Symbolae Historiae Artium: studia z historii sztuki Lechowi Kalinowskiemu dedykowane.* – Warszawa, 1986. – S. 349–365. Авторка статті акцентувала увагу на взаємній схожості стилю живопису посадориботицького вітваря із провінційними майстернями, що працювали за дорученням короля Владислава Ягайла в люблінській замковій каплиці св. Трійці (т. зв. III манера) і колегіати у Віслиці.

³ *Wielocha A.* Cerkiew w Posadzie Rybotyckiej // *Połoniny* 85. – Warszawa, 1985. – S. 6–16; *Kryciński S.* Pogórze Przemyskie. Słownik krajoznawczo historyczny. – Warszawa, 1992. – S. 125–126.

⁴ *Groněk A.* The Officiating Bishops of the Fresco Cycle in St. Onuphrios Church, Posada Rybotycka: Problem of their Identification (реферат, виголошений на міжнародному симпозиумі «Towards Rewriting? New Approaches to Byzantine Art and Archaeology, 9. 09. 2008». – у друці).

⁵ [Александрович В.] Священик Гайль – маляр короля Владислава II Ягайла – і перемиське малярство XI–XV ст. // *Александрович В.* Студії з історії мистецтва. – Л., 1995. – Т. 1: *Українське малярство XIII–XV ст.* – С. 97 (поклик 63); *Idem.* Przemyski ośrodek malarstwa tradycji bizantyjskiej w końcu XIV i pierwszej połowie XV wieku // *Zachodnioukraińska sztuka cerkiewna.* – Łańcut, 2004. – Cz. 2: *Materiały z międzynarodowej konferencji naukowej Łańcut – Kotań 17–18 kwietnia 2008 roku.* – S. 272. – II. 1.

⁶ Архітектуру церкви аналізує З. Б'єрсдорф (див.: *Beiersdorf Z.* Cerkiew obronna w Posadzie Rybotyckiej // *Kwartalnik Architektury i Urbanistyki.* – 1968. – 13. – S. 5–13). Є. Фразік подає дещо відмінні розміри

вітваря: 3,36 м × 4,34 м, і нави: 6,3 м × 6,4 м (див.: *Frazik J. T.* Wstępne badania architektoniczne ... – S. 243).

⁷ Існування північних дверей іконостаса, що ведуть в *prothesis* (на відміну від доданих лише для збереження симетрії дяконських воріт з південного боку), має в церкві певне літургійне значення (Великий і Малий вхід) (див.: *Mathews T. F.* The Early Churches of Constantinople: Architecture and Liturgy. – London, 1971. – P. 155–171). Хоча в розвинутій формі іконостаса традиційно застосовується симетрична тристулкова модель, проте в менш значних храмах, аж до поствізантійських часів, існує асиметрична двостулкова перегородка (див., напр.: перегородки в храмах Чесного Хреста і св. Афанасія в Палеохорі на о. Єгіна. – *Hetherington P.* The Greek Islands, Guide to the Byzantine and Medieval Buildings and their Art. – London, 2001. – P. 5, 9).

⁸ Серед відчитаних на сьогодні сімдесяти п'яти написів з'являються чергові дати 1506 і 1514 рр. (див.: *Kurpiak W.* Op. cit. – S. 55. – II. 3). Дату 1506 як *ante quem* для виникнення споруди вказує також А. Волоха (див.: *Wielocha A.* Op. cit. – S. 14).

⁹ *Kurpiak W.* Op. cit. – S. 56. Автор пропонує гіпотетичне прочитання рядка: [в]еликого м(у)[че]ника стратілата, що могло вказувати на день освячення храму.

¹⁰ *Beiersdorf Z.* Op. cit. – S. 8. Автор на основі зібраного архівного матеріалу пропонує датувати корпус нави першою половиною XV ст.

¹¹ *Różycka-Bryzek A.* Program ikonograficzny ... – S. 349.

¹² Зміни, що відбувалися у фарбах, автор статті спостерігав під час своїх візитів у Посаду навесні 1993, восени 2007 і влітку 2008 рр.

¹³ Розлогу монографію про посадориботицькі фрески готує д-р Агнешка Гронек із кафедри Українознавства на факультеті Міжнародних і політичних наук Ягеллонського університету.

¹⁴ *Beiersdorf Z.* Op. cit. – S. 6.

¹⁵ Ф. Шміт на основі апокрифічної літератури визначає будівлі в сцені Благовіщення як Єрусалимський храм (див.: *Шміт Ф. И.* Благовіщення // *Извѣстія русского археологического института въ Константинополѣ.* – 1911. – 15. – С. 35–36), а А. Ружицька-Бризек пов'язує архітектурне тло із церквою, збудованою пізніше на місці цієї події (див.: *Różycka-Bryzek A.* Bizantyńsko-ruskie malowidła w kaplicy zamku lubelskiego. – Warszawa, 1983. – S. 59).

¹⁶ Про розміщення цієї сцени в інтер'єрі храму див.: *Dufrenne S.* Les programmes iconographiques des églises byzantines de Mistra (Bibliothèque des Cahiers Archeologiques 4). – Paris, 1970. – P. 28, 29, 55. Близькими прикладами в культурному й географічному плані можуть слугувати мозаїка на триумфальній арці собору св. Софії в Києві та фреска в каплиці люблінського замку (див.: *Лазарев В. Н.*, Мозаїки Софії Київської. – М., 1960. – С. 123–125. – Ил. 60–63; *Różycka-Bryzek A.* Bizantyńsko-ruskie malowidła ... – S. 59. – II. 55).

¹⁷ Натомість сліди круглого медальйона в замку ніші, так само як і аналогічна форма в сусідньому вікні, в якій можна розгледіти погруддя святого, можливо варто пов'язувати з агіографічним мотивом.

¹⁸ Про сформований ще в доіконоборську епоху іконографічний сюжет Різдва Христового і його складові див.: Покровській Н. Евангеліе въ памятникахъ иконографіи преимущественно византійскихъ и русскихъ. – СПб., 1892. – С. 48–98; Millet G. Recherches sur l'iconographie de l'Évangile aux XIV^e, XV^e et XVI^e siècles d'après les monuments de Mistra, de la Macédoine et du Mont-Athos. – Paris, 1916 (репринт 1960). – Р. 93–169; Καλοῦρη Κ. Δ. Ἡ γεννησις τοῦ Χριστοῦ εἰς τὴν Βυζαντινὴν τεχνὴν τῆς Ἑλλάδος. – Αθήναι, 1956. – Σ. 22–69; Drobot P. G. Icône de la Nativité. Un corollaire et un moyen de formulation du dogme de l'Incarnation (Spiritualité orientale 15). – Paris, 1980. – Р. 162–308.

¹⁹ Про руські головні убори див.: Rychlewska M. Historia ubiorów. – Wrocław; Warszawa; Kraków, 1968. – С. 120–121. Особливо приклади в руському мистецтві XII–XIV ст. (Там само. – II. 132 a–d, h–l). М. Яноха відзначає, що головні убори цього зразка починають у XVI ст. поступатися золотистим митрам і коронам (див.: Janocha M. Ukraińskie i białoruskie ikony świąteczne w dawnej Rzeczypospolitej. Problem kaponu. – Warszawa, 2001. – С. 230. – II. 69–71). Таку заміну можна пояснити зростаючою популярністю західної іконографії серед місцевих іконописців.

²⁰ Janocha M. Op. cit. – С. 231. – II. 72–73. Про ренезу цієї сцени та її зв'язки з античною композицією народження Діоніса див.: Nordhagen P. J. The Origin of the Washing of the Child in the Nativity Scene // Byzantinische Zeitschrift. – 1961. – 54. – Р. 333–337; Καλοῦρη Κ. Δ. Op. cit. – С. 54–60.

²¹ Приклади польського та європейського вбрання першої половини XVI ст. подає М. Рухлевська (див.: Rychlewska M. Op. cit. – С. 120–121, 315. – II. 134, 452 с, 468 а, 478–482). Особливо порівняй обшитий польський одяг із висячими на жупані рукавами, початку XVI ст. і прошиту вертикальними борознами шубу з висячими на кафтані рукавами (Там само. – II. 484 a–d, 485–486, 494 а, 498 а).

²² Приклади російських конусуватих верхів шапок, які з'являються в давньоруській іконографії, див.: Rychlewska M. Op. cit. – II. 132 e–g.

²³ З-поміж прикладів складних ктиторських сцен аналогією для посадорботицької композиції може слугувати датована XIV ст. синайська ікона Одігітрія із Йоакимом і Анною та монахом-ктитором у рясі, який молиться на колінах біля їхніх ніг (див.: Patterson-Ševčenko N. The Representation of Donors and Holy Figures on Four Byzantine Icons, Δελτίου τῆς Χριστιανικῆς Ἀρχαιολογικῆς Ἑταιρείας τ. Δ ΙΖ – 1993. – 45. – Σ. 157–164. – Е. 6.

²⁴ Про ктиторські портрети в балканських, грецьких і кіпрських храмах див.: Tatić-Djurić M. Iconographie de la donation dans l'ancien art serbe // Actes du XIV^e Congrès International des études byzantines. – Bucarest, 1971. – Т. 3. – Р. 311–322; Василуев А. Ктиторски портрета. – София, 1960; Velmans T. Le portrait dans l'art des Paléologues // Art et société à Byzance sous les Paléologues. – Venise, 1971. – Р. 93–148; Kalopissi-

Verti S. Dedicatory Inscriptions and Donor Portraits in Thirteenth-Century Churches of Greece. – Vienna, 1992; Stylianou J. i A. Donors and Dedicatory Inscriptions, Supplicants and Supplications in the Painted Churches of Cyprus // Jahrbuch der Österreichischen Byzantinistik Gesellschaft. – 1960. – 9. – Р. 97–128; Deluga W. Malarstwo i grafika cerkiewna w dawnej Rzeczypospolitej. – Gdańsk, 2000. – С. 81–85. Автору не вдалося ознайомитися з дисертацією, присвячену ктиторським портретам на території середньовічної Русі: Преображенский А. С. Ктиторские портреты средневековой Руси и их воздействие на русскую иконографию (XI–XV вв.). – М., 2004.

²⁵ М. Яноха звертає увагу на значення для формування іконографії Різдва Христового слів кондака Романа Сладкопівця: Дева днесь Пресущественнаго раждает, и земля вертеп Неприступному приносит. Ангелы с пастырьми славословят, волхвы же со звездою путешествуют (див.: Janocha M. Op. cit. – С. 220–221, 223). Про іконографію див.: Καλοῦρη Κ. Δ. Op. cit. – С. 48–54.

²⁶ М. Яноха і К. Калоупсре вказують на існування ранньої форми Поклону вже в малярстві катакомб Калікста і Доміцілли (III/IV ст.) та в мозаїці Сан Аполінаре Нуово (VI ст.) у Равенні (див.: Janocha M. Op. cit. – С. 227–228; Καλοῦρη Κ. Δ. Op. cit. – С. 68). Прикладом ранньої редакції сюжету в скульптурі може бути пластинка із слонової кістки в колекції Музею Blandin у Невері (див.: Gaborit-Chopin D. Les trios fragments d'ivoire de Berlin, Paris et Nevers // Byzantine East, Latin West. Art-historical Studies in Honor of Kurt Weitzmann. – Princeton, 1995. – Р. 49–56. – II. 5).

²⁷ Epstein A. Wahrton. Tokali Kilise. Tenth-Century Metropolitan Art in Byzantine Cappadocia. (Dumbarton Oaks Studies 22). – Washington, 1986. – Р. 62. – II. 20. Псалтирі: Брустольський, British Add. 40731, фол. 115v; Teodora, British Add. 19352, фол. 92r; Barberini, Vat. gr. 372, фол. 120r див.: Walter Ch. Christological Themes in the Byzantine Marginal Psalters from the Ninth to the Eleventh Century // Revue des Études Byzantines. – 1987. – 45. – Р. 269–287 [репринт: Idem. Prayer and Power in Byzantine and Papal Imagery. – Aldershot, 1993. – Р. 286]. Цитата за: Psalterz Biblii greckiej/przełżyłwg wersji Septuaginty, wprowadzeniem i komentarzem opatrzył ks. Antoni Tronina. – Lublin, 1996.

²⁸ Millet G. Op. cit. – С. 140–143, 152. – II. 86, 94, 103. Див. інший приклад у вірменському рукописі 1260 р. з колекції Єрусалимського Патріархату.

²⁹ Наприклад, у мозаїках монастиря Дафні поблизу Афін (близько 1100 р.) і в Капелла Палатина в Палермо (близько 1160–1170 рр.) (див.: Καλοῦρη Κ. Δ. Op. cit. – С. 64–69).

³⁰ Наприклад, у фресках церкви св. Миколая Орфаноса (близько 1310–1320 рр.) у Фессалоніках і в сербських монастирях у Матеїчу, Раваніці (близько 1378 р.) і Каленічу (1413 р.) (див.: Mavropoulou-Tsioumi Ch. The Church of St. Nicholas Orphanos. – Thessaloniki, 1986. – II. 14; Millet G. Op. cit. – II. 105–106, 121).

³¹ Miliaeva L. Le icone dal IX all' XVIII secolo. Dalle fonti bizantine al Barocco. – Rimini, 1997. –

II. 115; *Janocha M.* Op. cit. – S. 235–247. – II. 76. Див. також пізніші приклади, датовані XVII ст. із церкви в Раковій поблизу Трави Волоської, Гломчі, Угерцах, Перекопані, Скваряві, Сколе та багатьох інших невідомого походження (Там само. – II. 77–94).

³² Із укладених двома рядами букв можна розпізнати: у верхньому – <...> МТР... , у нижньому: ЦЕ...

³³ Відсутність чину пророків у іконографічній програмі вітаря відзначає А. Ружицька-Бризек (див.: *Różycka-Bryzek A.* Program ikonograficzny ... – S. 352).

³⁴ Загально про означений сюжет у православному мистецтві див.: *Покровський Н.* Знач. праця. – С. 49–112; *Shorr D. C.* The Iconographic Development of the Presentation in the Temple // *The Art Bulletin.* – 1946. – 28. – P. 17–27; *Afpatow W. M.* Ikona «Ofiarowanie Chrystusa w świątyni» z Ławy Troicko-Siergiejewskiej. Ze studiów nad formą artystyczną w malarstwie ruskim // *O sztuce ruskiej i rosyjskiej.* – Warszawa, 1975. – S. 100–108.

³⁵ Про іконографію сюжету в православному мистецтві див.: *Шмит Ф. И.* Одинъ изъ иконографическихъ вариантовъ Крещенія Спасителя // *Извѣстія русскаго археологическаго института въ Константинополѣ.* – 1911. – 15. – С. 73–89; *Покровскій Н.* Знач. праця. – С. 159–194. Про персоніфікації див.: *Różycka-Bryzek A.* Echa tradycji antycznej w bizantyńsko – ruskich malowidłach ściennych Sandomierza i Lublina // *Ars auro prior: studia Ioanni Białostocki sexagenario dicata.* – Warszawa, 1981. – S. 115–120. До ранніх прикладів сюжету належать *Хрещення* в баптистеріях православних і аріян у Равенні.

³⁶ Див.: *Konstantin der Grosse, Ausstellungskatalog / red. A. Demandt, J. Engemann.* – Mainz, 2007. – № II 2. 27 (із вичерпною літературою).

³⁷ *Mouriki D.* The Mosaics of Nea Moni on Chios. – Athens, 1985. – Т. 1. – P. 55, 124–125. – II. 16–17, 22–23; *Millet G.* Op. cit. – S. 179, 208–209. – II. 138–139; *Οί θησαυροί του Αγίου Όρους. Είκονογραφησμένα χειρόγραφα. τ. Α. “Προτάτον, Μ. Διονυσίου. Μ. Κουτλουμουσίου. Μ. Ξηροτόταου. Μ. Γρηγορίου”.* – 1973. – Ε. 112, 198, 253, 255. На увагу заслуговує також пізня редакція сюжету, яку можна побачити, між іншим, і на фресці в афонському монастирі Діонісія (Ibidem. – II. 147), на якій за принципом оповіді на задньому плані зображено зустріч Христа з Іваном Предтечею. Мотив жанрової групи, що виводиться із *Хрещення євреїв*, аналізує Д. Маурікі (див.: *Mouriki D.* Revival Themes with Elements of Daily Life in Two Paleologian Frescoes Depicting the Baptism // *Okeanos. Essays presented to Ihor Ševčenko on his Sixtieth Birthday (Harvard Ukrainian Studies VII).* – Cambridge Mass, 1983. – P. 464–465). Автор вказує на формальні зв'язки зі звичними в елліністичному малярстві ніловими сценами, а також мариністичними композиціями, що належать до циклу історії Афродіти.

³⁸ *Janocha M.* Op. cit. – S. 278–293. – II. 113–129.

³⁹ Намальовані в такий самий спосіб скелі можна побачити також у сцені *Розп'яття* (див. нижче).

⁴⁰ *Pokorzyna E.* Słownik terminologiczny wyposażenia świątyni Obrządku Wschodniego z przydatkiem ikon maryjnych (Biblioteka Muzealnictwa i Ochrony Zabytków, seria B, tom CIII). – Warszawa, 2001. –

S. 113. – Rys. 19; *Prasał A.* Mały słownik ikon maryjnych. – Warszawa, 1996. – S. 61. – II. 28.

⁴¹ *Walter Ch.* Op. cit. – S. 275–276 (див. посилання 29–31 із патріотичною бібліографією); *Ševčenko N.* The Mother of God in Illuminated Manuscripts // *Mother of God. Representations of the Virgin in Byzantine Art.* – Milan, 2000. – P. 156. – II. 100. Див. також факсимілії московського й лондонського кодексів: *Щепкина М. В.* Миниатюры Хлудовской Псалтыри. Греческий иллюстрированный кодекс IX века. – М., 1977; *Theodore Psalter. Electronic facsimile / red. Ch. Barber.* – University of Illinois. – London, 2000.

⁴² Гіпотезу про появу сюжету у візантійському мистецтві IX або X ст. висунув К. Ветзман (див.: *Weitzmann K.* Icon Painting in the Crusader Kingdom // *Dumbarton Oaks Papers.* – 1966. – 20. – P. 67; *Idem.* The Monastery of Saint Catherine at Mount Sinai. – Princeton, 1976. – Т. 1: The Icons from the Sixth to Fourteenth Century. – S. 71. Про походження сцени див.: *Collins K. M.* Visual Piety and Institutional Identity at Sinai // *Icons from Sinai. Holy Image, Hallowed Ground.* – Los Angeles, 2007. – S. 108–113. – II. 91.

⁴³ *Collins K. M.* Op. cit. – II. 88.

⁴⁴ Ibidem. – S. 85–87, 96–97. Приклади *Богородиці Неопалимої Купини* в образі Одигітрії див. каталог: *Icons from Sinai. Holy Image, Hallowed Ground ...* – № 58–59 (обидві ікони з о. Крит із XVI і кінця XVII ст., майстерня Михайла Дамаскіноса); *Οί θησαυροί του Αγίου Όρους. Είκονογραφησμένα χειρόγραφα. τ. Α. “Προτάτον, Μ. Διονυσίου. Μ. Κουτλουμουσίου. Μ. Ξηροτόταου. Μ. Γρηγορίου”.* – Σ. 135. – Ε. 39 (див. *Богородицю Знамення* в монастирі Архистратига Михаїла у Фарі на о. Родос). Мотив *Богородиці Неопалимої Купини*, що присутній в акафістних циклах монументального живопису Буковини (Молдовіца, 1537 р.; Сучавіца 1596 р.), поширився в іконографічному живопису Русі упродовж XVII ст. за допомогою графіки й брошур (див.: *Deluga W.* Op. cit. – S. 139–140. – II. 55).

⁴⁵ Пов'язування однієї із посадориботицьких сцен із зображенням афонської гори, над якою підноситься ікона Одигітрії, слід відкинути з огляду на хронологію. Найдавніші афонські графічні зображення із цим сюжетом походять із XVIII ст. Наприклад, графіка із монастиря Симонопетра датується близько 1770 р. (див.: *Treasures of Mount Athos / Red. A. A. Karakatsanis.* – Thessaloniki, 1997. – № 4. 2).

⁴⁶ *Dufrenne S.* Op. cit. – S. 60. Прикладом такої локалізації сюжету, усталеного в XI ст., може слугувати мозаїка в соборі на Торчелло (XII і XIII ст.) (див.: *Niero A.* The Basilica of Torcello and Santa Fosca's. – Venezia; Milano, [b. d.]. – II. 24–36). У сучасній традиції ікону Страшного суду в західноруських храмах розміщують зазвичай у притворі (на північній або західній стіні) (див.: *Himka J.-P.* The Icon of the Last Judgment in the Village of Roztocka, Transcarpathia // *Zachpodnioukraińska sztuka cerkiewna.* – Łańcut, 2004. – Cz. 2: Materiały z międzynarodowej konferencji naukowej Łańcut – Kotań 17–18 kwietnia 2008 roku. – S. 363–380 (див. особливо с. 363). З-поміж провінційних прикладів стінописів із розташуванням *Успіння* на західній стіні можна згадати фрески в храмах на

Родосі: св. Хоми біля Месанагрос (XIV ст.); Богородиці в Каттавії (XV ст.?) і св. Миколая в Фунтуклі, а також у північному храмі Богородиці та св. Василя на Китирі (середина XIII ст.) (див.: *Corpus de la Peintre Monumentale Byzantine de la Grèce // L'île de Cythère / Red. M. Chatzidakis, I. Bitha.* – Athènes, 1997. – P. 128. – II. 26–27). У загальному про храми на Родосі див.: *Hetherington P.* Op. cit. – S. 271, 273–274.

⁴⁷ Позаяк Новий Заповіт не згадує про Успіння, основою для формування уявлень про цю подію та її іконографію були апокрифічні тексти, починаючи від найбільш раннього *Transitus R.* Легенда, а за нею й іконографія сюжету, доповнювалися новими історіями, збагачуючи сюжет додатковими деталями (див.: *Апокрыфы Нового Testametu. Ewangelie apokryficzne / Red. M. Starowyski.* – Kraków, 2003. – Cz. 2: *Św. Józef i św. Jan Chrzciel, Męka i zmartwychwstanie Jezusa, wniebowzięcie Maryi.* – S. 782–826). Грецький текст апокрифів див.: *Wenger A.* L'assomption de la T. S. Vierge dans la tradition byzantine du VIe au Xe siecle: Etudes et documents. – Paris, 1955. Про іконографію сюжету див.: *Wratislav-Mitrovic L., Okunev N.* La Dormition de la Sainte Vierge dans la peinture médiévale orthodoxe // *Byzantinoslavica.* – 1931. – 3. – P. 131–180; *Jugie M.* La mort et l'Assomption de la Sainte Vierge. – Città del Vaticano, 1944; а в контексті західноруського мистецтва див.: *Różycka-Bryzek A.* Bizantyńsko-ruskie malowidła ściennie w kolegiacie wiślickiej // *Folia Historiae Artium.* 1965. – 2. – S. 74–81. – II. 70; *Idem.* Bizantyńsko-ruskie malowidła ... – S. 83. – II. 99; *Kruk M. P.* Ikona Zaśnięcia Bogurodzicy z Żukotyńa // *Zachodnioukraińska sztuka cerkiewna. Dzieła – twórcy – ośrodki techniki. Materiały z międzynarodowej konferencji naukowej 10–11 maja 2003 roku.* – Łańcut, 2003. – S. 156–171; *Janocha M.* Op. cit. – S. 438. – II. 246–248; *Idem.* Zachodnioukraińskie ikony Zaśnięcia Matki Boskiej // *Zachodnioukraińska sztuka cerkiewna ...* – S. 106–131.

⁴⁸ На західну частину стіни, як на місце, призначене для богородичної тематики, вказує С. Дюфрене (див.: *Dufrenne S.* Op. cit. – S. 57–58). Серед різних прикладів розташування сцени *Koimesis* на західній стіні над входом у наву можна згадати фрески в храмах: Сопчанського монастиря (близько 1265 р.), Христа у Верії грецької Македонії (1315 р.), св. Миколая Орфаноса у Фессалоніках, Христа Спасителя в Полях (гр. Хорач, тур. Кахрієджами) у Константинополі (бл. 1316–1320 р.) (див.: *Ђурић Б. Ј.* Сопћани. – Београд, 1991. – Ил. 76; *Г. Γούναρης.* Χριστός Βεροίας. Θεσσαλονίκη. – 1991. – Ε. 5; *Μανρουλι-Τσιουμι Ч.* Op. cit. – II. 19 та ще одна на кольоровій вклейці).

⁴⁹ Про розташування сюжетів *dodekaortonu* в іконографічній програмі православного храму див.: *Dufrenne S.* Op. cit. – S. 29–31, 62–63 (разом із посланнями на праці Космаса Індікоплеустеса, що пов'язує *Різдво Господнє* та Анастасіс зі сторонами світу; Максима Ісповідника, Феодора Андідського та Сімеона Фесалонійського).

⁵⁰ *Тодић Б.* Грачаница. – Приштина; Београд, 1999. – Т. 2: Сликаство. – С. 83; *Вздорнов Г. И.* Волоотово. Фрески церкви Успения на Волоотовом поле близ Новгорода. – М., 1989. – С. 42–44. – Ил. 42, 46.

⁵¹ Про головні убори в іконографії *Вибраного народу* див.: *Revel-Neher E.* The Image of Jew in Byzantine Art. – Oxford; New York; Seoul; Tokyo, 1992. – P. 55–71. Загалом про іконографію *В'їзд до Єрусалима* див.: *Millet G.* Op. cit. – S. 255–284; *Покровський Н.* Зазнач. праця. – С. 258–266. Визначення посадороботицької сцени як *Воскресіння Лазаря* (епізод, який часто передує образу тріумфального в'їзду в святий город у циклі *dodekaortonu*) слід відкинути, позаяк немає жодних слідів гробу і двох Марій біля ніг Спасителя.

⁵² З-поміж руських розписів, що збереглися на польській території, аналогічне розміщення сцени *В'їзду до Єрусалима* знаходимо в інтер'єрі колегіати Пречистої Діви Марії у Віслиці (див.: *Różycka-Bryzek A.* Bizantyńsko-ruskie malowidła ściennie w kolegiacie wiślickiej ... – S. 58–59. – II. 16).

⁵³ *Millet G.* Op. cit. – S. 300–305. – II. 287, 289, 293–294; *Покровський Н.* Op. cit. – S. 267–276; *Γούναρης Г.* Ἡ Παναγία Μαυρωτισσα της Καστοριάς. Θεσσαλονίκη, 1993. – Σ. 32; *Љубинковић М.* Ravanica. – Beograd, 1966. – Ил. 28.

⁵⁴ *Millet G.* Op. cit. – S. 310–325. – II. 296–315. Автор розрізняє типи композицій: елліністичний і каппадокійський.

⁵⁵ *Różycka-Bryzek A.* Program ikonograficzny ... – S. 352–353.

⁵⁶ Про утвердження принципу неповторності сцен та однофігурних зображень у візантійському мистецтві після іконоборства див.: *Maguire H.* The Icons of Their Bodies. Saints and Their Images in Byzantium. – Princeton, 1996. – P. 138–139.

⁵⁷ Типове для Візантії симетричне розташування фігур демонструє, наприклад, мозаїка в католицькому монастиря Дафні поблизу Афин (бл. 1100 р.) (див.: *Lazarides P.* The Monastery of Daphni // *Brief Illustrated Archaeological Guide.* – Athens, [b. d.]. – II. 10; а також: *Millet G.* Op. cit. – S. 326–344. – II. 326–361 (із введенням відмінності на елліністичний та східний типи). Серед місцевих прикладів – на фресках вітарної частини каплиці св. Трійці в Любліні (1418 р.) і колегіати в Сандомирі (див.: *Różycka-Bryzek A.* Bizantyńsko-ruskie malowidła ... – S. 73. – II. 15, 79). Про вплив готичного малярства й графіки на композицію *Взяття під варту Ісуса* в палеологівському візантійському малярстві див.: *Grotowski P. Ł.* On the Margin of Meaning: Some remarks on gesture as depicted in the Orthodox frescoes of Roman Catholic churches in Poland // *Biuletyn Historii Sztuki.* – 2008. – 70. – № 1–2. – P. 173 (і поклик 32). – II. 9.

⁵⁸ У візантійській іконографічній традиції широко використовували редакцію, яка точно відображає переказ синоптичних Євангелій, згідно з яким хрест несе Симон Киренейський. Проте в палеологівському мистецтві поширився запозичений, безсумнівно на Заході, варіант з Ісусом, який несе свій хрест (див.: *Κατσλακη Α.* Ο Χριστός Ελκόμενος επί σταυρού. Εικονογραφία και τυπολογία της παράστασης στη βυζαντινή τέχνη (4ος αι. – 15ος αι.). Δελτίον της Χριστιανικής Αρχαιολογικής Εταιρείας, пер. Δ. τόμος ΙΘ. – 1996–1997. – Σ. 167–199.

⁵⁹ Див.: *Różycka-Bryzek A.* Bizantyńsko-ruskie malowidła ściennie w kaplicy Świętokrzyskiej na Wawelu // *Studia do dziejów Wawelu.* – 1968. – 3. – S. 271 (po-

клик 49). – Tabl. 1. – II. 23–25, 27. Ширше про процеси окциденталізації західноруського малярства на прикладі західних елементів військового озброєння див.: *Grotowski P. Ł. Motywy gotyckie w małopolskim malarstwie ikonowym XV wieku na przykładzie uzbrojenia świętych wojowników // Artifex doctus. Studia ofiarowane Jerzemu Gadomskiemu w siedemdziesiątą rocznicę urodzin.* – Kraków, 2007. – Т. 2: Malarstwo. – S. 47–56. Схожий процес окциденталізації військового озброєння в страсних сценах можна спостерігати в поствізантійському малярстві на території Греції, прикладом чого є ікона *Сходження на Голгофу*, що виникла при кінці XV ст. в майстерні Ніколаса Тзафуріса в Кандії на о. Крит (див.: *Byzantium, Faith and Power (1261–1557).* – New York, 2004. – № 308).

⁶⁰ *The Illustrated Bartsch.* – New York, 1981. – Т. 81: *German Book Illustration before 1500: Anonymous Artists, 1476–1477.* – № 8176.1476/162; *Op. cit.* – New York, 1982. – Т. 83: *German Book Illustration before 1500: Anonymous Artists, 1481–1482.* – № 8381.1481/142.

⁶¹ *Miliaeva L. Op. cit.* – II. 100; *Свенцицкая В. И. Мастер икон XV века из сел Вановка и Здвизень // Древнерусское искусство. Проблемы атрибуции.* – М., 1977. – С. 282–284. Запропоноване останньою авторкою датування ікони – початок XV ст., видається занадто раннім. Але й інша дата – кінець XVI ст., яку пропонує В. Делюга (див.: *Deluge W. Op. cit.* – S. 119. – II. 28), видається надто пізньою, зважаючи на архаїзований лінеарний стиль роботи, типовий для другої половини XV ст.

⁶² Сцену цю визначає як *Сходження на Голгофу* також і В. Свенцицкая (див.: *Свенцицкая В. И. Знач. праця.* – С. 284).

⁶³ Наприклад, на плакетці зі слонової кістки в колекції Лувру й на критській іконі Розп'яття Костянтина Палеокаппаса (див.: *Millet G. Op. cit.* – II. 449 і 480).

⁶⁴ *The Illustrated Bartsch ...* – Т. 81. – №. 8176.1476/171–2; Т. 83. – № 8381.1481/151–2; *Miliaeva L. Op. cit.* – II. 100, 110–111. Слід зазначити, що Трушовичі, що належать до складу Старосамбірського району, розташовані біля самого кордону (нинішнього) з Польщею, приблизно за 10 км від Посади Риботицької, а в XVI ст. обидві місцевості зв'язував тракт, що пролягав долиною Вігора із Бірчі до Добромила.

⁶⁵ Нечіткий слід одягнутої в темну туніку невеликої фігури (диявола?) над головою злого розбійника можна помітити в композиції *Розп'яття* на західній стіні храму св. Теодора на Егіні. Підтвердження присутності цього мотиву на грецькій фресці могло б слугувати доказом паралельності явищ, що відбуваються у візантійському мистецтві на двох різних полюсах православної ойкумени. Цікавою інтерпретацією теми є композиція (з ангелами, які тримають душі, і демонами, які несуть згортки з гріхами), що намальована по краю ікони *Страшного суду* із Ганкович поблизу Мостиська (кінець XVI ст.; збірка Національного музею, Краків) (див.: *Kłosińska J. Ikony.* – Kraków, 1973. – № 161). Б. Гумінська інтерпретує цей незвичайний мотив у контексті видіння блаженної Феодори, описаного Кирилом Олександрійським (див.: *Gumińska B. Galeria «Sztuka cerkiewna dawnej Rzeczypospolitej».* – Kraków, 2008. – S. 45). Згідно з

видінням очищення душ від мирських гріхів відбувається в кілька етапів, кожен з яких уподібнюється у вигляді келії, т. зв. *teloniami* (рос. мытарства). У поствізантійський період мотив представлення душ праведників і грішників у вигляді немовлят, яких забирають ангели й демони, поширився на Балканах (див.: *Malec Ł. Śmierć Sprawiedliwego i Grzesznika w zachodnioruskich ikonach Sądu Ostatecznego z XV–XVII wieku (машиністична праця, написана під керівництвом А. Ружицької-Бризек).* – *Archiwum Instytutu Historii Sztuki Uniwersytetu Jagiellońskiego*).

⁶⁶ *Millet G. Op. cit.* – S. 471–472. – II. 494–496.

⁶⁷ *Ibidem.* – S. 469. – II. 493. А. Ружицька-Бризек зазначає, що в поствізантійському мистецтві іконографія сюжету зазнала еволюції в бік представлення пізніших моментів зняття з хреста, таких як виймання цвяхів зі стоп Христа, якого підтримував Йосип Арimateйський (*Różycka-Bryzek A. Bizantyńsko-ruskie malowidła ...* – S. 80). Формулу, застосовану в Посаді Риботицькій, слід було б, зважаючи на таку примітку, вважати архаїчним нюансом.

⁶⁸ *Millet G. Op. cit.* – S. 461–466.

⁶⁹ Серед зображених будівель не вдається розпізнати центральну ротонду, яку за місцевою традицією іконопису пов'язували з храмом Гробу Господнього (пор.: *Kruk M. P. Motyw świątyni w tłach Złożenia Świętego do Grobu w ikonach diecezji przemyskiej // Polska–Ukraina. 1000 lat sąsiedztwa.* – Przemysł, 2000. – Т. 5. – S. 191–208; *Idem. Motifs of the Rotunda in Scenes of the Deposition of Saints into the Tomb on Ruthenian icons // Series Byzantina.* – 2005. – 3. – P. 63–87).

⁷⁰ *Покладення в гріб* як самостійний сюжет з'являється на сторінках псалтирів Хлудова (фол. 87r), Pantokrator 61 (фол. 122r), Teodora (фол. 116r) і Проповедей Григорія Богослова (Par. gr. 510, фол. 30v), що датуються 879–883 рр. (див.: *Schiller G. Ikonographie der Christlichen Kunst.* – Gütersloh, 1966. – Т. 1. – S. 164–165; *Weitzmann K. The Origin of the Threnos // De Artibus Opuscula XL. Essays in Honor of Erwin Panofsky.* – New York, 1961. – Т. 1. – P. 476–490; Т. 2. – II. 161–168 [репринт: *Idem. Byzantine Book Illumination and Ivories.* – London, 1980. – P. 477–480. – II. 1–5]; *Покровський Н. Op. cit.* – С. 391–423). У цьому контексті варто також згадати мотив закутаного в плащаницю тіла Ісуса, покладеного в гріб, що входить до композиції *Зняття з хреста*. З'являється він на фресках першої фази розписів у Токалі Кілісе в Корами, а також на середній плитці триптиха зі слонової кістки, що був виконаний у Константинополі (обидва твори X ст.) (див.: *Epstein A. Wahrton. Op. cit.* – S. 64–65. – II. 38; *Rom und Byzanz. Schatzkammerstücke aus bayerischen Sammlungen / Red. R. Baumstark.* – München, 1999. – № 53).

⁷¹ *Σωτηρίου Μ. Γ. Εὐταφιασμὸς – θρήνος. Δελτίον τῆς Χριστιανικῆς Αρχαιολογικῆς Ἐταιρείας, π. Δ. τ. Ζ (1973–74).* – Σ. 142–145. – Ε. 48.3, 49.1–4 (див. також с. 141, де автор вказує на слова VIII проповіді Григорія Нікомедійського як на інспірацію композиції); *Hadermann-Misguich L. Les Temps des Anges. Recueil d'études sur la peinture byzantine du XIIe siècle, ses antécédents, son rayonnement // Bruxelles.* – 2005. –

P. 53–56. – II. 4–6. Кольорові репродукції фресок див.: *Pelekanidis S., Chatzidakis M.* Kastoria (Byzantine Art in Greece). – Athens, 1985. – II. 12; *Cutler A., Spieser J.-M.* Byzance médiévale 700–1204 (Collection l'univers des formes). – Paris, 1996. – II. 241.

⁷² Г. Міллет звертає увагу на те, що вже в X ст. можна спостерігати у візантійській іконографії розділення на окремі сцени, що зображують *Покладення в гріб* і *Оплакування* (див.: *Millet G.* Op. cit. – P. 262. – II. 485). Приклади композиції із саркофагом взяті з італійського живопису (див.: *Ibidem.* – P. 496–511. – II. 538–542, 546–547, 549, 553–557).

⁷³ *Ibidem.* – S. 465. – II. 487. Див. також кольорову репродукцію: *Cutler A., Spieser J.-M.* Op. cit. – P. 397. – II. 311. Зразком для мініатюриста міг послужити рукопис із середовища латинської культури Святої Землі на подобу створеного близько 1135 р. Псалтиря королеви Мелісанди (див.: *British Library Cod. Egerton 1139* (мініатюра на фол. 9r) (див.: *Millet G.* Op. cit. – P. 494. – II. 534).

⁷⁴ *Grozdanov C.* Crkva Sv. Kliment. – Ohrid; Zagreb, 1991. – II. 6; *Sofianos D. Z.* Meteora. Itinerary. – Salonica, 1991. – S. 126. – II; *Millet G.* Op. cit. – P. 544, 550, 552, 559; *Σωτηρίου Μ. Γ.* Op. cit. – S. 146. – II. 50.2–3; *Spatharakis I.* The Influence of the Lithos in the Development of the Iconography of the Threnos // *Byzantine East, Latin West. Art-historical Studies in Honor of Kurt Weitzmann.* – Princeton, 1995. – P. 439–440. – II. 7, 11.

⁷⁵ Про євангельську та богословську хронологію див.: *Janocha M.* Op. cit. – S. 346–350.

⁷⁶ Про біблійні історії та джерела сюжету Воскресіння див.: *Ibidem.* – S. 341–345; *Quenot M.* The Resurrection and the Icon. – New York, 1997. – P. 32–41, 69–112.

⁷⁷ *Millet G.* Op. cit. – P. 462. – II. 484; *Walter Ch.* Op. cit. – P. 278. – II. 5–6; Οί θησαυροί του Αγίου Όρους, τ. Γ. “Μ. Μεγίστης Λαύρας. Μ. Παντοκράτορος. Μ. Δοχειαρίου. Μ. Κιρακα΄Χου. Μ. Φιλόθεου. Μ/Αγίου Παύλου”, ред. Σ. Πελεκάνιδης. Σ. Τσι’ού’ύ’ς. Αθήνα. – 1979. – Ε. 186, 216.

⁷⁸ *Acheimastou-Potamianou M.* Icons of the Byzantine Museum of Athens. – Athens, 1998. – № 37.

⁷⁹ Див.: *Miliaeva L.* Op. cit. – II. 135. М. Яноха зазначає присутність композиції *Basileos tis doksis* на одному із клейм ікони *Розп’яття* зі *Здвиження*, що має засвідчувати поступову еволюцію сюжету (див.: *Janocha M.* Op. cit. – S. 364. – II. 188).

⁸⁰ *Dionizjusz z Furny.* Hermeneia czyli objaśnienie sztuki malarskiej / Tł. I. Kania. – Kraków, 2003. – S. 134.

⁸¹ *Rózycka-Bryzek A.* Program ikonograficzny ... – S. 352.

⁸² *Nicolescu C., Milcea I.* Arbore, Historisches und Kunstdenkmal. – Bukarest, 1977. – S. 25–26 (II).

⁸³ Присутність напису зі словами гімну *Epinikios*, співаного архангелами в розписах єгипетських (каплиця 17 у Бавіті), каппадокійських (Токалі Кіліце) і грецьких (монастир Влатадон у Фессалоніці), відзначає в контексті *Пояснення Божественної Літургії* Миколи Квасиди С. Дуффрен (див.: *Duffrenne S.* Op. cit. – P. 51).

⁸⁴ А. Ружицька-Бризек висуває гіпотезу про при-

сутність Христа в образі Пантократора, Одвічного Демни або Відцвіства в середині фрагмента мандорли, що зберігся (див.: *Rózycka-Bryzek A.* Program ikonograficzny ... – S. 350–352). На вітар як на місце для співу *Trishagionu* звертає увагу Симеон Фессалонійський (див.: *Symeon z Tessaloniki.* O Świątyni Bożej / Przekł. A. Maciejewska. – Kraków, 2007. – S. 62 [rozdział LX]).

⁸⁵ До найдревніших пам’яток належать ампулка із Монзи (№ 10) і барельєф на дверях римської церкви Св. Сабіни, мініатюра на фол. 13 V Євангелія із Россано та пластинки із слонової кістки (зокрема в соборі в Мадіолані, VI ст.), (див.: *Dewald E. T.* The Iconography of the Ascension // *American Journal of Archaeology.* – 1915. – 19. – P. 277–319; *Breck J.* Two Early Christian Ivories of the Ascension // *The Metropolitan Museum of Art Bulletin.* – 1919. – 14. – P. 242–244; *Volbach W. F.* Early Christian Art: The Late Roman and Byzantine Empires from the Third to the Seventh Centuries. – London, 1961. – II. 93. На тему іконографії епохи Палеологів див.: *Gouma-Peterson T.* A Palaeologian Ascension Icon in the Menil Collection // *θυμίαμα μ στη μνήμη της Λαοκαρίνας Μπούρας*. – 1994. – Σ. 107–114.

⁸⁶ Див., напр.: *Grabar A.* L’iconoclasme byzantin. – Paris, 1998. – P. 355–356. – II. 121, 124–135.

⁸⁷ *Hamann-MacLean R., Hallensleben H.* Die Monumentalmalerei in Serbien und Makedonien vom 11. bis zum frühen Jahrhundert. – Giessen, 1963. – S. 14–18; *Grozdanov C.* Sveta Sofija. – Ohrid; Zagreb, 1991. – II. 7–10.

⁸⁸ *Mouriki D.* The Wall Paintings of the Pantanassa at Mistra: Models of a Painters’ Workshop in the Fifteenth Century // *The Twilight of Byzantium. Aspects of Cultural and Religious History in the Late Byzantine Empire. Papers from the Colloquium Held at Princeton University 8–9 May 1989.* – Princeton, 1991. – P. 219. – II. 2–3; *Gouma-Peterson T.* Op. cit. – II. 7, 14–15.

⁸⁹ Див.: *Rózycka-Bryzek A.* Bizantyńsko-ruskie malowidła ... – S. 82; *Janocha M.* Op. cit. – S. 384–387. – II. 203–206.

⁹⁰ *Miliaeva L.* Op. cit. – II. 114–116, 123, 131; *Свеніцька В. І., Сидор О. Ф.* Спадщина віків. Українське малярство XIV–XVIII століть у музейних колекціях Львова. – Л., 1990. – Іл. 33–40, 45–48; *Biskupski R.* Ikony ze zbiorów Muzeum Historycznego w Sanoku. – Warszawa, 1991. – II. 35–37; *Kłosińska J.* Ikony. – Kraków, 1973. – № 10, 21.

⁹¹ Нові знахідки, такі як композиція *Христос Недремне Око*, що відкрита на північній стіні каплиці Чесного Христа на Вавелі під час реставраційних робіт групою проф. В. Залевського в 1997–2001 рр., також вказують на спорідненість сюжетів, які спершу вважались чужими малярству іконному в королівстві Ягеллонів (див.: *Rózycka-Bryzek A.* Program ikonograficzny ... – S. 360; *Idem.* Obraz Czuwającego Emmanuela w malowidłach Kaplicy Świętokrzyskiej na Wawelu // *Modus.* – 2006. – 7. – S. 53–58. – II. 1–2).

⁹² *Beiersdorf Z.* Op. cit. – S. 10; *Rózycka-Bryzek A.* Program ikonograficzny ... – S. 349.

⁹³ Критичні дослідження проблематики подав В. Александрович (див.: *Aleksandrowycz W.* Rybotycki ośrodek malarski w drugiej połowie XVII // *Polska* –



Стінопис церкви св. Онуфрія, Посада Риботицька

57 Іл. 1. Архангел Гавриїл (фрагмент Благовіщення). Скіс східного вікна на південній стіні



Іл. 2. Різдво Христове. Південна стіна



Іл. 2а. Три Волхви (фрагмент Різдва Христового)



Іл. 4. Хрещення Спасителя. Західна стіна

Іл. 3. Ктиторська сцена(?). Західний скіс
західного вікна на південній стіні





Іл. 6. Одигірія. Західна стіна, нижній реєстр



Іл. 7. Тайна Вечеря. Південна стіна



Іл. 8. Омовіння ніг апостолам. Західна стіна

Іл. 9. Поцілунок Іуди.
Західна стіна



Іл. 10. Сходження на Голгофу
(фрагмент). Західна стіна

Іл. 10а. Сходження на Голгофу
(фрагмент). Західна стіна







Іл. 11а. Сатана несе душу злого разбійника (фрагмент Розп'яття). Східна стіна



Іл. 12. Зняття з Хреста (фрагмент). Південна стіна, нижній регістр



Іл. 13. Оплакування (фрагмент). Південна стіна, нижній регістр



65 Іл. 13а. Стіни Єрусалима (фрагмент Оплакування). Південна стіна, нижній регістр



Іл. 14. Божа рука, що благословляє (фрагмент Воскресіння)



Іл. 15. Сплячі воїни (фрагмент Воскресіння)



Іл. 16. Архангел. Склепіння





Іл. 18. Богородиця (фрагмент Вознесіння). Східна стіна



Іл. 19. Апостоли (фрагмент Вознесіння). Східна стіна

SUMMARY

Frescoes in the post-Basilian church in Posada Rybotycka were discovered between 1966–1967 during the opening conservation (only in the altar) attempted by the Conservation Services of the Sanok Open Air Museum. The research of the style of those paintings was begun by A. Różycka Bryzek, who recognised scenes in the sanctuary. She also put forward hypothesis considering the Balkans style connected with the local workshop and suggesting the possibility of paintings' date after 1443. It also should be mentioned an attempt made by V. Alexandrovich to connect the medallions showing busts of prophets on triumphal arch with the Byzantine-Ruthenian frescoes founded by Ladislaus Jagiello in Wiślica and Sandomierz.

The church consists of a rectangle, altar, wider nave and a tower with marthex housing also women's gallery. Interior of the nave is lightened from the South with two windows with deep, embrasure jambs. Doors are situated on the same wall and other one on the axis of the West wall. The sanctuary is separated from the nave by the two-doors, stone iconostasis, what should be explained by the relatively small size of the interior and provincial character of the building. The date *ante quem* of the construction of the nave is given by the *graffiti* with the year 1504 discovered during the conservatory works.

The iconographic program in the nave has not been yet researched. Even though the bad state of the paintings, it can still be distinguished, from the parts remaining – the traces of the monumental composition of *Ascension* on the ceiling and in the upper part of the East wall. Below are situated Evangelical scenes, grouped in three succeeding rows surrounding interior. The beginning of the narration is on the South wall, and taking direction from left to right. It contains: *Annunciation*, *The Nativity* with separated *The Washing of Child*, and unrecognised scene (*Founders portrait?*) on the S wall; *Presentation to the Temple (?)*, *Baptism of Christ*, *Koimesis(?)* and *Hodegetria between rocks* on the W wall and *Entrance to the Jerusalem*, *Last Supper Christ washing the feet of the Apostles* and *The Kiss of Judas* with inscribed word *moilitwa (Prayer)* on the N wall. The second part of the inscription, most likely contains the words *in Gethsemane*, remains illegible.

With high probability it can be assumed, that in this place the narration moves on to the lowest zone. Unfortunately, the Western part of the wall, in the current state, makes it impossi-

ble to recognise the topic of the paintings. Most likely there were the episodes of the Suffering: *Sanhedrin Trial*, *Christ before Pilate*, *Flagellation* or *Mocking*. Limited surface point to the fact that the author had to pick one or two of the listed episodes, preceding monumental *Ascent to Golgotha*, which was painted below *Foot washing* and *The Kiss of Judas*. The scene includes some motifs uncommon to Byzantine traditions, which were borrowed from the Western engravings such as *Speculum humanae salvationis* (ca. 1481) and present also on some local icons (e. g. *Crucifixion* from Zdvizhen; Lviv National Museum). *Ascent to Golgotha* finishes the narration on the North wall, but also leads the viewer towards *Crucifixion*, unusually located on the sides of the triumphal arch. Again a western origin motif seems to be a demon with mounted on him soul of the Bad Thief.

Being optical dominant of the whole program, the composition of *Crucifixion* does not commence the narration. It continues to the bottom zone of the South wall, below *Annunciation* and *Nativity*. The artist has presented in this place subsequently the *Deposition from the Cross*, *Lamentation* and the hardly visible scene (*Chairete* or *Anastasis*), which closes the cycle.

* * *

Formal relationship of the Posada frescoes with the homogenous group of icons (dated from the end of the 15th to the mid of 16th C.) from the surrounding temples, in the basin of rivers Viar and Strviaz, points towards that the workshop, used to make the murals of the second phase was local. Placing the above comments in the context of historical events, it can be assumed that the frescoes of the nave belonged to the second layer of paintings could be an effect of the works carried out in the first half of the 16th C., most likely repairing the damages caused by a Tatars invasion, in 1524. The renewal of the paintings could explain the presence of two layers (original, untouched in the sanctuary and the higher part of the nave along with later to which we can include lover parties of the walls).

It should be underlined that made by the local workshops paintings in the nave of the church in Posada Rybotycka, confirm the presence of a local painting center, long before the first recorded sources of the activity of artists, who on the break of the 16th and the 17th centuries have formed the so called Rybotycze's school.

АРХІТЕКТУРНА МАЙОЛІКА ЛЬВІВСЬКОЇ СЕЦЕСІЇ. АНАЛІЗ ТИПОЛОГІЇ, СТИЛІСТИКИ ТА КОМПОЗИЦІЇ НА БАЗІ НАТУРНИХ ДОСЛІДЖЕНЬ

Тетяна Казанцева

Мода на оздоблення фасадів майоліковими елементами поширилася у Львові з кінця 80-х років XIX ст., коли майоліка стала своєрідною візитною карточкою стилю «піттореск»¹. Це захоплення, щоправда зі значними відмінностями від попереднього стилю, перейшло в архітектуру першої третини XX ст. У спеціальній літературі, присвяченій львівській архітектурі², автори відзначали застосування майоліки на сецесійних фасадах, подекуди вказуючи на авторство проекту та фабрику, де виготовляли майоліку. Проте типологія, композиція та стилістика сецесійної майоліки лишалися поза увагою дослідників. Проведені автором натурні дослідження львівських споруд названого періоду дозволили виявити 63 фасади, оздоблені майолікою. Опрацювання матеріалів натурних досліджень, викладених у таблицях 1, 2 та ілюстраціях³, дало можливість розробити типологію сецесійної майоліки, а також проаналізувати її композицію, стилістику та особливості застосування. Слід зауважити, що керамічні плитки на фасадах української сецесії не включені до цієї роботи, оскільки мають бути темою окремого дослідження.

Якщо до багатого асортименту майоліки «піттореск» входили монолітні елементи, що наслідують форми історичного ліпного декору (картуші, герби, зірки, арабески та медальйони), то в сецесії з цього переліку використовували хіба що останні, і то зрідка. Так, на фасадах орнаментальної сецесії спорадично з'являлися керамічні *медальйони* синього та жовтого кольорів, які могли бути випуклими (вул. Дорошенка, 15) чи плоскими (пр. Свободи, 29). На відміну від «піттореск» медальйони орнаментальної сецесії мають тільки круглу форму аналогічно круглим формам ліпного декору (іл. 1). І лише в раціональній сецесії

під впливом неокласицизму були одноразово використані овальні медальйони зі стилізованим егейським орнаментом (вул. Бандери, 22).

Домінуючими майоліковими елементами на сецесійних фасадах є *квадратні керамічні плитки*, які також були поширені в стилі «піттореск». Форма плиток якнайкраще відповідає пропорційному поділу сецесійного декору та узгоджується з одним із визначень сецесії як мистецтва квадрату. Розмір тих плиток не був типовим. Траплялося так, що навіть для двох типів панно на одному фасаді застосовували різнорозмірні плитки (вул. Личаківська, 70). Зрідка використовували прямокутні плитки, якими обрамовували панно з квадратних плиток (вул. Коперника, 3) або оздоблювали віконні перемички (вул. Дорошенка, 15).

Найчастіше плитки розташовували в одній площині зі стіною (вул. Глибока, 21) або були ледь заглиблені (вул. Донцова, 14), проте деколи вони виступають на дуже незначну товщину (вул. Вишенського, 7-а). Характерною для сецесії є делікатна гра площинами, коли плитки водночас є трохи заглибленими відносно основної стіни фасаду, є в рівні з фактурним тиньком з боків та ледь виступають над гладеньким тинькованим дзеркалом знизу (вул. акад. Павлова, 4). Обличковані плитками площини зазвичай не мають спеціальних обрамлень, лише де-не-де (особливо на спорудах арх. Т. Обмінського) обмежені ліпним профілем (вул. Богуна, 5, 7; вул. Франка, 69; вул. Наливайка, 9; вул. Архітекторська, 3; вул. Дорошенка, 15).

Переважно плитки розміщували на гладкій тинькованій поверхні. Деколи плитки сусідили з фактурними площинами (вул. акад. Павлова, 4; вул. Хотинська, 1–3; вул. Донцова, 12) або розташовували

на різноманітних фактурах тиньку: «під пір'я» (вул. Менделєєва, 6), сльозоподібній фактурі (вул. Франка, 69), горизонтальній рифленці (вул. Лисенка, 57) чи фактурі «під шубу» (вул. Шептицьких, 41).

На відміну від стилю «піттореск» *поверхня сецесійної майоліки* здебільшого є гладенькою. Виняток становлять рельєфні медальйони та вставки зі стилізованим егейським орнаментом (вул. Бандери, 24; 1912–1913 рр.), а також панно з виноградною лозою, виконане в техніці барельєфу (дворові фасади на вул. Галицькій, 21; 1908–1910 рр.) (іл. 2). Незначним рельєфом зрідка виділялися деякі елементи орнаменту, як маргаритки в панно на вул. Бр. Рогатинців, 39. Також малу рельєфність має тоненький білий контур у панно-рапортах раціональної сецесії (вул. Вишенського, 15; Тарнавського, 6–8; Шептицьких, 19). Ще одним декоративним прийомом було покриття кракелюрами суцільної поверхні плитки (вул. Котляревського, 25) або частини орнаменту (вул. Шептицьких, 19). Подекуди плитки, однотонно забарвлені у фіолетовий (пл. Григоренка, 4), синій та голубий (вул. акад. Богомольця, 8) чи зелений колір (вул. Хотинська, 1–3), покривали *люстром*, що надавало поверхні характерного металевого полиску та зміни кольорових та тональних відтінків. В орнаментальних композиціях могли поєднуватися люстрована та нелюстрована поверхні (вул. Вишенського, 15; вул. акад. Павлова, 1). Зокрема люстрована поверхня виноградного листа в майоліковому панно на вул. Тарнавського, 6–8 створює ефект природного неоднорідного забарвлення з переходами від зеленого до іржаво-бордового.

На однотонних та двоколірних майолікових метричних композиціях у місцях стику плиток нерідко влаштовували декоративні *керамічні заклепки*⁴. Вперше у Львові заклепки використані при оздобленні фасадів вілли на вул. Самчука, 5, вирішеної у стилі «піттореск». Там ці елементи на рівних правах з плитками вставлені в ромбічну композицію, об'єднану цегляною рамкою. Натомість у сецесії заклепки використовували тільки на стиках між плитками⁵.

Заклепки візуально зміцнюють обличковувану плитками поверхню, збагачують її фактуру та колористику. Ці елементи мають форму усіченої піраміди золотого чи чорного кольору, що асоціюється з мініатюрним діамантовим рустом. Лише одноразово були використані торусовидні заклепки, наближені за формою до цвяшків (вул. Котляревського, 25). Зазвичай заклепки кріпилися так, щоб їх сторони були паралельні сторонам плитки, але зрідка їх встановлювали ромбічно, візуально змінюючи форму плитки з квадрата на правильний восьмикутник (вул. Богуна, 5; вул. ген. Чупринки, 77). Найчастіше заклепки розташовували в усіх місцях стиків плиток, але деколи їх вставляли у складному ритмічному порядку (вул. Нижанківського, 3–5), а також через дві плитки квадратно-гніздовим способом (вул. Кубійовича, 49) чи у шаховому порядку (вул. Хотинська, 1–3) (іл. 3).

Розташування плиток на сецесійних фасадах у Львові значною мірою відповідало традиційному декоруванню площини стіни, хоча було розроблено декілька принципово нових варіантів. Основною відмінністю від «піттореск» було те, що плитки в сецесії не розташовували ромбічно (за чотирма винятками⁶). Від стилю «піттореск» було запозичене *поодинокі розташування плиток* (іл. 4). Такі плитки оздоблювали дзеркала грецького русту (вул. Вишенського, 20), утворювали своєрідні вушка віконного обрамлення (вул. Франка, 59), імітували спрощені кронштейни та замкові камені (вул. акад. Богомольця, 4). Окрім того з поодиноких плиток викладали композиції, які були своєрідною стилізацією фризів (вул. Левицького, 60), ряду тригліфів над вікнами (вул. Піскова, 5), віконних обрамлень (вул. Донцова, 14), лопаток (вул. Хмельницького, 171), а також формували своєрідні дзеркала (вул. Глибока, 21). Нерідко поодинокі плитки розташовували метрично в один ряд, який зазвичай був прямолінійним (вул. акад. Богомольця, 8), але міг бути й увігнутим (вул. Менделєєва, 6). Розташування поодиноких плиток у декілька рядів практикували двома способами: у квадратно-гніздовому (вул. Франка, 59) або

у шаховому порядку (вул. Кубійовича, 49). Проміжок між плитками у таких композиціях часом дорівнював ширині однієї плитки, але переважно був менший (вул. Донцова, 14) або більший за неї (вул. Франка, 59). Подекуди плитки в одному ряді чергували з ліпними елементами квадратної форми (вул. акад. Богомольця, 5) або вставляли у серединки ліпних сецесійних квіток (вул. акад. Богомольця, 3). При поодинокому розташуванні сецесійні плитки переважно мали однотонне забарвлення, в якому найчастіше вживався синій колір. Досить часто такі плитки також забарвлювали у голубий, бордовий та фіолетовий кольори. Подекуди поодинокі плитки прикрашали рослинним (вул. Бандери, 33) чи геометричним (вул. Вишенського, 7-а) орнаментом (іл. 5).

Значного поширення в сецесії набуло розташування плиток *на дзеркалах*, які традиційно розміщували під вікнами (вул. ген. Чупринки, 77) або над вікнами (вул. Хотинська, 1–3), а також між кронштейнами фризу (вул. Богуна, 5). Окрім цього було створено багато варіантів, що стилізують історичний підхід. Площинами, облицьованими плитками, оздоблювали фризи над вікнами (вул. Архітекторська, 3) та під вінчальним карнизом (вул. Богуна, 7), а також стилізовані архивольти (пл. Григоренка, 4). Суто сецесійним винаходом було розташування майолікових горизонтальних дзеркал між вікнами (вул. акад. Богомольця, 3). Такого типу дзеркала деколи захоплювали площину над вікнами, утворюючи суцільну горизонтальну смугу на весь фасад (вул. Франка, 69).

Новітнім було *суцільне облицьовання частини фасаду*, наприклад аттика (вул. Донцова, 12) або верхніх поверхів ⁷. Так, площина другого-четвертого поверху фасаду на вул. Курбаса, 5 оздоблена майоліковими плитками із сецесійним орнаментом, що підкреслює композиційні осі фасаду. Орнаментальні смуги розташовані на тлі ясно-бежевих плиток, укладених у перев'язку аналогічно цегляному муруванню. Проте консервативність львівської архітектурної школи вплинула на те, що плитками оздоблювали площини стін, тільки

починаючи з другого поверху. Нижній ярус зазвичай вирішували класично – прорізкою гладенького грецького чи дощатого русту.

На межі XIX–XX ст. у Львові виник прийом суцільного *облицьовання цоколів* плитками одного-двох кольорів, що протиставляли традиційному облицьованню кам'яними плитами. Особливого поширення цей прийом набув у період функціоналізму (вул. Лисенка, 35) ⁸. Нерідко разом із цоколем облицьовували й портал входу (вул. Глібова, 7). Так оздоблювали не тільки сецесійні фасади, але й подекуди реконструювали цоколи фасадів у стилі історизму (вул. Лисенка, 3), що створювало певний дисонанс з опорядженням верхніх поверхів. Крім звичної квадратної форми ці плитки часто мали прямокутну форму аналогічно цеглі (вул. Бандери, 59). При горизонтальному розташуванні плитками облицьовували в перев'язку відповідно до цегляного мурування, а при вертикальному – плитки розміщували одна над одною квадратно-гніздовим способом (вул. Стрийська, 3). Використовували плитки синього, зеленого, білого та чорного кольорів із білою розшивкою швів.

Форма майолікових дзеркал на сецесійних фасадах була дуже різноманітною – від прямокутної та квадратної до п-подібної, сходинокчасті та криволінійної ⁹ (іл. 6). Зрозуміло, що два останні типи утворювали механічним обрізанням плиток. Хоча зрідка навіть до панно прямокутної форми крім цілих плиток включали половинки та дещо вужчі за цілі плитки (вул. Котляревського, 19; вул. Богуна, 5). Таке обрізання плиток було зумовлено параметрами дзеркала, куди вставляли майолікове панно. При проектуванні майолікових дзеркал використовували ілюзії сприйняття, які практикували ще стародавні греки. Наприклад, майоліковий фриз під вінчальним карнизом ледь помітно нахилений вперед для корекції висоти рядів у панно (вул. Богуна, 7). Також враховували розміри дзеркала порівняно з сусіднім декором, а також співвідношення сторін дзеркала. Так, дзеркала квадратної форми візуально сприймаються як окремі плитки, особливо якщо вони розташовані на верхніх поверхах (вул. Долинського,

10, 11). Дзеркала традиційної прямокутної форми виглядають як фризи, якщо мають достатню довжину при ширині у дві (вул. Шептицьких, 19, 41) чи три плитки (вул. акад. Богомольця, 3).

Дзеркала або площини стін, облицьовані плитками, могли бути *однотонними*, *двоколірними* («в шахівницю»), а також *декорованими орнаментальним панно*. Якщо однотонною майолікою декорували дзеркала різноманітної форми, то для панно «в шахівницю» була характерна тільки форма дзеркала у вигляді видовженого прямокутника. Часто дзеркала «в шахівницю» розташовували над або між вікнами верхніх поверхів. Орнаментальні панно також переважно вписувалися в прямокутні дзеркала, хоча зрідка уживалися квадратна та криволінійна форма дзеркала.

Асортимент кольорів в одно- та двоколірних панно був доволі різноманітним. Найчастіше використовували сині, бордові, фіолетові та голубі кольори плиток, рідше – зелені, оранжеві та жовті. Очевидно, що неабияке значення для сприйняття кольору окремих плиток у панно відіграють кольори сусідніх плиток. Наприклад, плитка того самого синього кольору сприймається по-різному в поєднанні з голубим (вул. акад. Богомольця, 8) або з фіолетовим і зеленим (вул. Донцова, 12). Також іншим здаватиметься забарвлення однотонного синього панно (вул. Франка, 59). Таким чином, різні комбінації тих самих трьох-чотирьох кольорів дають ефект дуже багатой колористичної палітри в сецесійній майоліці.

Сприйняття одно- та двоколірних панно у різноманітнювалося притаманними майоліці технологічними особливостями, а саме неоднорідним забарвленням у межах однієї плитки (вул. Руставелі, 18) та нюансними відмінностями в забарвленні сусідніх плиток (вул. Руставелі, 44). Нерідко до панно «в шахівницю» зумисне добирали не два, а більше кольорів, споріднених за відтінками (наприклад, голубий, кобальт, світло- та темно-зелений, як на вул. акад. Богомольця, 5). Такий мальовничий прийом наближав поверхню майолікового панно до живописного твору та дозволяв уникнути монотонності через чергування кольорів.

Плитки в панно «в шахівницю» поєднували за принципом контрасту та нюансу кольорів і насиченості забарвлення (табл. 3). Найрізкіший з використаних контрастів за кольором – це поєднання оранжевих та бордових плиток (вул. Донцова, 12). Також контрастною (але тільки за насиченістю забарвлення) є колористика шахівниці, складеної зі світло-голубих та синіх плиток (вул. Богуна, 7). Протилежність цьому – майже непомітне для ока нюансне співвідношення голубого та світло-голубого (вул. Руставелі, 44) або голубого та світло-зеленого (вул. ген. Чупринки, 77). В останньому випадку стики між плитками декоровано заклепками, що робить різницю між кольорами майже непомітною. Посередині між тими крайніми станами є сусідство зеленого та фіолетового, кобальту та голубого, світло-голубого та синього. Більшість панно «в шахівницю» виконано на фасадах авторства Т. Обмінського в 1906–1908 рр. (іл. 7).

Плитки в орнаментальних панно об'єднували двома способами. До *першого способу* належать *тематичні панно* (іл. 8, 9), де малюнок кожної плитки є складовою спільної теми (табл. 4). Провідною темою були природні мотиви, найчастіше рослинні (кущі троянд чи півоній, маки, іпомея, грона винограду, гілля з апельсинами) і рідше зооморфні (метелики, бабки та грифони). Багатоколірні елементи розташовували на однотонному тлі, яке подекуди пожвалювалося неоднорідністю забарвлення (вул. Богуна, 5). Зазвичай композиція таких панно була довільною, проте центричною. Рідше використовували композиції з вертикальною віссю симетрії (вул. акад. Павлова, 4; вул. Наливайка, 9; вул. Личаківська, 70). Одноразово було використано цікавий метод – панно, розбите на квадрати, які разом утворюють витончений сецесійний орнамент (вул. акад. Богомольця, 6).

Окрім тематичних панно з довільною композицією було розроблено *другий спосіб* – панно з метрично повторюваними елементами орнаменту (або *панно-рапорти*) (іл. 10, 11). Кожна одиниця такого орнаменту могла складатися з декількох плиток або, у спрощеному варіанті, лише з однієї плитки (табл. 5). У деяких панно

Таблиця 1 – Натурні дослідження використання майоліки на фасадах львівських споруд у стилі орнаментальної сецесії

№	Адреса	Відомості про призначення та спорудження	Особливості розташування майоліки ¹	Опис майоліки ²
1	Вул. акад. Богомольця, 3	Будинок Я. Паппе, триповерховий, орнаментальна сецесія, арх. бюро І. Левинського, арх. Т. Обмінський, 1906 рр.	Фриз над вікнами III пов. (в 1 ряд)	Плитка ³ : 2 бежеві вертикальні смужки на фіолетовому тлі
			Фриз над вікнами II пов. (в 1 ряд)	Плитка: фіолетова з люстром. На стиках між плитками золоті пірамідальні заклепки
			Квіти над вікном III пов. наріжника	
			Дзеркала ⁴ між вікнами III пов. (у 5 рядів)	
2	Вул. акад. Богомольця, 4	Чиншовий будинок, триповерховий, орнаментальна сецесія, арх. Т. Обмінський	3 окремі плитки на фризах вікон I пов.	Плитка: бірюзова
			Дзеркала над вікнами III пов. (у 3 ряди)	Панно-рапорт: стилізовані квіти (білий, вишневий, бірюзовий, рожевий, чорний)
3	Вул. акад. Богомольця, 5	Чиншовий будинок, триповерховий, орнаментальна сецесія	Над вікнами I пов. (в 1 ряд з проміжками)	Плитка: голуба (частково затинькована)
			Дзеркала над вікнами III пов. (у 3 ряди)	Панно «в шахівницю»: голуба та зелена (де-не-де темно-зелена)
4	Вул. акад. Богомольця, 6	Будинок Л. Стаубера, триповерховий, орнаментальна сецесія, 1906 р.	Над вікнами III пов. (у 2 ряди з проміжками)	Тематичне панно: сецесійний орнамент (червоний з білим контуром на зеленому тлі)
5	Вул. акад. Богомольця, 8	Чиншовий будинок, триповерховий, орнаментальна сецесія	Під вікнами III пов., під карнизом (в 1 ряд з проміжками)	Плитка: синя з люстром
			Між вікнами III пов. (у 4 ряди)	Панно «в шахівницю»: голуба (з люстром) та синя (з люстром)
6	Вул. акад. Павлова, 1	Будинок Ельстерів, триповерховий, орнаментальна сецесія, арх. Т. Обмінський, 1906 р.	Під нижніми кутами вікон II пов. (окремі плитки)	Тематичне панно: червоні ягідки брусниці із смарагдовими листочками; білий контур на чорному з люстром тлі
			Над вікнами III пов. (в 1 ряд з проміжками)	
7	Вул. акад. Павлова, 3	Будинок Ельстерів, триповерховий, орнаментальна сецесія, арх. Т. Обмінський, 1906 р.	Дзеркала між віконечками фризу (у 2 ряди)	Тематичне панно: квіти білого маку на тлі горизонтальних смужок (кобальт, білі, чорні)
8	Вул. акад. Павлова, 4	Будинок А. Піллера, триповерховий, орнаментальна сецесія, 1906 р.	Дзеркала під вікнами II пов. <i>Майоліка фабрики І. Левинського, проект Т. Обмінського або А. і П. Піллерів</i> ⁵	Тематичне панно: коричневі гілки апельсинового дерева з жовтими плодами та зеленим листям; білий контур на чорному та сірому тлі
9	Вул. Бандери, 31	Чиншовий будинок, триповерховий, орнаментальна сецесія, арх. Ю. Піонтковський, 1908 р.	Окремі плитки над вікнами II пов. та під вікнами III пов. (з проміжками)	Плитка (по краях): кобальт з люстром. Плитка (посередині): бордова
			Плитка над вікнами II пов. (ромбом)	Плитка: бордова

№	Адреса	Відомості про призначення та спорудження	Особливості розташування майоліки ¹	Опис майоліки ²
10	Вул. Бандери, 33	Чиншовий будинок, триповерховий, орнаментальна сецесія, арх. Ю. Піонтковський, 1908 р.	Окремі плиткі під вікнами II пов. (ромбами)	Плитка: бордова (<i>затинькована</i>)
			Окремі плиткі над вікнами II пов. та під вікнами III пов. (ромбами, з проміжками)	Плитка (по краях): стилізоване дерево (синій, голубий, зелений, оранжевий). Плитка (посередині): темно-зелений хрест з вишневим центром на охристому тлі
11	Вул. Бандери, 59	Будинок К. Драневича, триповерховий, орнаментальна сецесія, арх. І. Вінярж, К. Драневич, 1905-1907 рр.	Суцільне обличкування цоколю «під цегляне мурування»	Плитка (прямокутна): зелена
12	Вул. Богуна, 5	Чиншовий будинок, триповерховий, орнаментальна сецесія, арх. бюро І. Левинського, проект Т. Обмінського, 1906 р.	Дзеркала між вікнами III пов. (у 4 ряди)	Тематичне панно: листя і пуп'янки півонії (відтінки зеленого, чорний, фіолетовий, білий на зеленому з люстром тлі). <i>Панно частково замазано цементом</i>
			Дзеркала між кронштейнами фризу (у 2 ряди), дзеркала на аттику (у 4 ряди)	Панно «в шахівницю»: кобальт та світло-зелена. На стиках між плитками золоті пірамідальні заклепки. <i>Плитки частково відпали, на фризі майже суцільно затиньковані</i>
13	Вул. Богуна, 7	Чиншовий будинок, триповерховий, орнаментальна сецесія, арх. бюро І. Левинського, проект Т. Обмінського, 1906 р.	Дзеркала під вікнами III пов. (у 3 ряди)	Панно «в шахівницю»: голуба та синя з люстром
			Фриз під вінцевим карнизом (у 4 ряди)	
14	Вул. Бр. Рогатинців, 39	Житловий будинок, триповерховий, реконструкція історизму в стилі орнаментальної сецесії	Дзеркала під вікнами III пов. (у 2 ряди)	Панно-рапорт з окремими рельєфними елементами: маргаритки (білий, жовтий, відтінки зеленого). Одна плитка: розетка в ромбі (рельєфна, коричнева)
15	Вул. Вишеньського, 3	Житловий будинок, двоповерховий, орнаментальна сецесія	Дзеркала між вікнами II пов. (у 2 ряди)	Плитка: відтінки голубого
16	Вул. Вишеньського, 20	Житловий будинок, двоповерховий, орнаментальна сецесія	Над вікнами II пов. (як дзеркала грецького русту)	Плитка: голуба
17	Вул. Григоренка, 4	Торговий дім Я. Строменґера, чотириповерховий, орнаментальна сецесія, арх. Т. Обмінський, 1906 р.	Дзеркала під вікнами IV пов. ризалітів (у 4 ряди)	Панно «в шахівницю»: оранжева та бордова з люстром
			Плитки над верхніми кутами вікон IV пов.	Плитка: бордова з люстром
			Дзеркало архівольту над вікном IV пов. ризалітів	Плитка: бордова з люстром

№	Адреса	Відомості про призначення та спорудження	Особливості розташування майоліки ¹	Опис майоліки ²
18	Вул. Долинського, 10–11	Чиншовий будинок, чотириповерховий, орнаментальна сецесія	Квадратні дзеркала (у 4 плитки) над вікнами III пов.	Панно-рапорт: рослинний орнамент (червоний, білий, блідо-зелений, жовтогарячий) на синьому тлі
19	Вул. Донцова, 6	Чиншовий будинок, триповерховий, орнаментальна сецесія	Вертикальні дзеркала з проміжками – над входом, окремі плитки (в 1 ряд з проміжками) – над вікнами I пов.	Плитка: бордова
			Архівольти вікон III пов. ризалітів	Плитка: фіолетова
20	Вул. Донцова, 8–10-а	Чиншовий будинок, триповерховий, орнаментальна сецесія, арх. бюро І. Левинського, 1906–1907 рр.	Дзеркала між вікнами III пов. (у 3 ряди)	Плитка: бордова з люстром
			Вертикальні дзеркала (в 1 ряд) з проміжками – над вікнами III пов.	Плитка: фіолетова, зелена, відтінки голубого, червона (в проміжках між дзеркалами)
			Півкругле дзеркало над вікном III пов. ризалітів	Плитка: голуба, зелена
			Дзеркало на аттику	Плитка: зелена (<i>верхній шар майже цілковито зруйнований</i>)
21	Вул. Донцова, 12	Чиншовий будинок, триповерховий, орнаментальна сецесія, арх. бюро І. Левинського, проект Т. Обмінського, 1906–1908 рр.	Над вікнами II пов.	Плитка: бордова з люстром
			Дзеркала між вікнами III пов. (у 3 ряди)	Плитка центрального ряду: чергується синя та голуба. Плитка верхнього та нижнього ряду: чергуються бордова з люстром та зелена
			Над вікнами III пов. (в 1 ряд з проміжками)	Плитка: червона (<i>частково затинькована</i>)
			Фриз III пов. ризаліту (в 1 ряд з проміжками)	Плитка: синя (<i>частково затинькована</i>)
			Трапецієвидне дзеркало на аттику ризаліту	Панно «в шахівницю»: оранжева та бордова з люстром. <i>Верхній шар багатьох плиток відлущився, деякі плитки відпали</i>
22	Вул. Донцова, 14	Чиншовий будинок, триповерховий, орнаментальна сецесія	П-подібне (з проміжками) розташування плиток над вікнами III пов.	Плитка: голуба (<i>частково затинькована</i>)
23	Вул. Дорошенка, 15	Чиншовий будинок Ю. Гаусмана, чотириповерховий, орнаментальна сецесія, арх. бюро М. Уляма, З. Кендзерського, арх. Обмінський, 1907 р.	Над вікнами I пов.	Медальйон: охристий
			Перемички вікон II пов.	Плитка: охриста
			Фризи між вікнами IV пов. (у 2 ряди)	Плитка: синя
			На дзеркалах фризу та лопатках аттика	Медальйон: синій, випуклий <i>Верхній шар частково відлущився</i>
24	Вул. Коновальця, 108	Вілла, двоповерхова, орнаментальна сецесія (часткова сучасна перебудова)	Квадратні дзеркала над вікнами I пов. (по 4 плитки)	Панно-рапорт: сецесійний геометричний орнамент (вишневий, блакитний, жовтий, оранжевий)
25	Вул. Коновальця, 110	Вілла, двоповерхова, орнаментальна сецесія	Квадратні дзеркала над вікнами I пов. (по 4 плитки)	Панно-рапорт: сецесійний рослинний орнамент (блакитний, вишневий на білому тлі)

№	Адреса	Відомості про призна-чення та спорудження	Особливості розташування майоліки ¹	Опис майоліки ²
26	Вул. Кур-баса, 5	Чиншовий будинок, орнаментальна сецесія, чотириповерховий, арх. С. Рімер, 1907 р.	Суцільне облич-кування II–IV пов. Майоліка майстерні братів Мунд ⁶ .	Панно-рапорт: сецесійний орнамент (голубий, білий, відтінки коричневого, чорний на бежевому тлі)
27	Вул. Ку-бійовича, 49	Художньо-промислова школа, триповерхова, орнаментальна сецесія, арх. В. Садловський, 1907–1909 рр.	Фризи над вікнами II пов. (у 2 ряди з про-міжками в шаховому порядку)	Плитка: бордова
			Дзеркала (сходінчастої форми) на наріжниках під вінцевим карнизом	Плитка: бордова. Через 2 плитки на стиках між плитками золоті пірамідальні заклепки
28	Вул. Ле-вицького, 60	Чиншові будинки Ель-стерів, триповерховий, орнаментальна сецесія, арх. Т. Обмінський, 1906–1908 рр.	Фриз між I та II пов. (в 1 ряд з проміжками)	Плитка: синя
29	Вул. Ли-сенка, 57	Вілла, одноповерхова, орнаментальна сецесія	Окремі плитки під і між вікнами I пов. (в 1 ряд)	Плитка: голуба
30	Вул. Ли-чаківська, 70	Будинок Е. Ридля, триповерховий, орнаментальна сецесія, арх. бюро І. Ле-винського, проект Т. Об-мінського, 1906 р.	Дзеркала під вікнами III пов. (у 4 ряди)	Тематичне панно: трояндіві кущі (червоний, зелений, коричневий) на бежевому тлі
			Дзеркала над вікнами III пов. (у 2 ряди)	Панно-рапорт: червоні троянди на зелених хвильках, бежеве тло. <i>Плитка частково відвалилась</i>
31	Вул. На-ливайка, 9	Чиншовий будинок Я. Гюбеля, триповер-ховий, орнаментальна сецесія, арх. бюро І. Ле-винського, проект Т. Об-мінського, 1907 р.	Квадратні дзеркала (у 4 плитки) по верхніх кутах вікон II пов. та в замку вікон III пов.	Тематичне панно: фіолетовий бузок із зеленими галузками на білому тлі
			Квадратні дзеркала (у 4 плитки) по верхніх кутах вікон II пов.	Тематичне панно: метелик (темно-синій, голубий, оранжевий на білому тлі)
32	Вул. Не-чуя-Ле-вицького, 11-а	Чиншовий будинок, триповерховий, орна-ментальна сецесія, арх. С. Рімер, К. Драневич, 1906–1907 рр.	Вставки над вікнами III пов. та на аттиках	Медальйон: синій
33	Вул. Піскова, 5	Чиншовий будинок, триповерховий, орнаментальна сецесія	Окремі плитки в нижніх вушках обрамувань вікон II пов. та над вік-нами III пов. (як тригліфи)	Плитка: вишнева розетка на оранжевому тлі. <i>Плитки майже суцільно затиньковані</i>
34	Вул. Ра-попорта, 7	Чиншовий будинок, триповерховий, орна-ментальна сецесія	Плитки на фризах вікон II пов.	Плитка: зелена, деяка з люстром. <i>Плитки II пов. затиньковані</i>
35	Вул. Рус-тавелі, 8–8-а	Будинок М. Стоффа, триповерховий, орнаментальна сецесія, проект В. Садловського, буд. фірми Є. Жиховича, 1908 р.	Дзеркала під вікнами III пов. (у 5 рядів)	Панно-рапорт: рослинний орнамент (кобальт, темно-сірий, червоний) на ясно-бежевому тлі
			Дзеркала під балконами III пов. (у 2 ряди)	

№	Адреса	Відомості про призна-чення та спорудження	Особливості розташування майоліки ¹	Опис майоліки ²
36	Вул. Рус-тавелі, 18	Чиншовий будинок, триповерховий, орнаментальна сецесія, арх. А. Захарієвич, 1906 р.	Дзеркала над вікнами III пов. (у 3 ряди)	Плитка: синя
37	Вул. Рус-тавелі, 42	Чиншовий будинок, триповерховий, орнаментальна сецесія, арх. бюро І. Левинського, проект Т. Обмінського, 1907 р.	Дзеркала між вікнами III пов. (у 5 рядів)	Плитка: фіолетова. На стиках між плитками золоті пірамідальні заклепки
38	Вул. Рус-тавелі, 44	Чиншовий будинок, триповерховий, орнаментальна сецесія, арх. бюро І. Левинського, проект Т. Обмінського, 1907 р.	Фризи над вікнами III пов. (у 2 ряди)	Панно «в шахівницю»: голуба та блакитна (або світло-фіолетова)
39	Пр. Сво-боди, 29	Чиншовий будинок, чотириповерховий, орнаментальна сецесія	Вставки у верхній частині IV пов.	Медальйон: голубий
40	Вул. Стрийська, 3	Чиншовий будинок, триповерховий, орнаментальна сецесія (з елементами історизму)	Суцільне обличкування цоколю «під цегляне мурування»	Плитка (прямокутна): зелена
			Дзеркала над вікнами III пов.	Панно-рапорт: стилізований рослинний орнамент (білий, сірий, кобальт)
41	Вул. Франка, 59	Власна кам'яниця архітекторів Рімерів (батька і сина), чотириповерхова, арх. Рімери, орнаментальна сецесія, 1907 р.	Дзеркала під вікнами II пов. (у 3 ряди)	Плитка: синя
			Плитки на вушках вікон II пов. ризалітів	
			Над вікнами III пов., над і між вікнами IV пов. (у 2 ряди з проміжками)	Плитка: голуба. <i>На рівні IV пов. частково відпала разом з тиньком</i>
42	Вул. Хмельницького, 171	Чиншовий будинок, триповерховий, орнаментальна сецесія, 1909 р. (дата на аттику)	Окремі плитки на лопатках II–III пов., над вікнами II, III пов.	Плитка: темно-фіолетова (<i>тут і далі сильно забруднена</i>)
			Композиції з плиток (поставлених ромбами) та цвяшків на аттику	Плитка: темно-фіолетова. Над та під плитками, а також окремо – темно-фіолетові пірамідальні заклепки
			Вставка на аттику	Монограма МС: темно-фіолетова
43	Вул. Шептицьких, 19	Чиншовий будинок, триповерховий, орнаментальна сецесія, арх. Й. Делькевич, 1910 р.	Фриз між вікнами III пов. (у 2 ряди)	Панно-рапорт з окремими рельєфними елементами: рослинно-геометричний орнамент (вишневий, білий, жовтий, рожевий, світло-смарагдовий, зелений з люстром)
44	Вул. Шептицьких, 41	Чиншовий будинок, триповерховий, орнаментальна сецесія, арх. Й. Делькевич, 1910 р.	Фриз між вікнами III пов. (у 2 ряди)	Панно-рапорт: листя та плоди каштану (чорний, зелений, білий)

Таблиця 2 – Натурні дослідження використання майоліки на фасадах львівських споруд у стилі раціональної сецесії

№	Адреса	Відомості про призначення та спорудження	Особливості розташування майоліки ¹	Опис майоліки ²
1	Вул. Архітекторська, 3	Чиншовий будинок, триповерховий, раціональна сецесія	Фризи над вікнами III пов. (у 2 ряди) Дзеркала ⁴ між вікнами III пов. (у 3 ряди)	Панно «в шахівницю»: світло-зелена та кобальтова (з люстром)
2	Вул. Бандери, 24	Будинок Б. Фінклера, п'ятиповерховий, раціональна сецесія, арх. Ф. Касслер, 1912–1913 рр.	Дзеркала під вікнами III пов. Медальйони під вікнами IV пов.	Барельєф (егейський орнамент): синій, сірий, золотий. <i>Верхній шар частково відлущився; барельєфи де-не-де затиньковані</i>
3	Вул. Вишенського, 3	Житловий будинок, двоповерховий, раціональна сецесія	Фриз між вікнами II пов. (у 2 ряди)	Панно «в шахівницю»: голуба та зелена (деколи синя чи кобальт). <i>Плитка де-не-де відпала</i>
4	Вул. Вишенського, 7-а	Житловий будинок, двоповерховий, раціональна сецесія	3 окремі плитки над вікнами I пов.	Плитка: рослинно-геометричний орнамент (білий, синій)
			3 окремі плитки над вікнами II пов. (ромбами)	Плитка: рослинно-геометричний орнамент (білий, сірий, чорний, голубий)
5	Вул. Вишенського, 15	Житловий будинок, чотириповерховий, раціональна сецесія	Обрамуння дзеркал під вікнами III пов.	Панно-рапорт з окремими рельєфними елементами: рослинно-геометричний орнамент (вишневий, білий, жовтий, рожевий, світло-смагдодвий, зелений з люстром)
6	Вул. Вишенського, 30	Житловий будинок, двоповерховий, раціональна сецесія	Фриз між вікнами II пов. (в 1 ряд)	Плитка: геометричний орнамент (білий, бежевий, синій, червоний)
7	Вул. Галицька, 21 (подвір'я)	Будинок страхової фірми Т. Балабана, п'ятиповерховий, раціональна сецесія, арх. А. Захаревич, Ю. Сосновський, 1908–1910 рр.	Вертикальні вставки в облицюванні I–V пов.	Панно-рапорт (сіре, рельєфне): пагони та листя винограду
8	Вул. ген. Чупринки, 77	Житловий будинок, двоповерховий, раціональна сецесія	Дзеркала під вікнами II пов. (у 4 ряди)	Плитка: відтінки зеленого. На стиках між плитками золоті пірамідальні заклепки
			Плитка-ромб на рівні II пов.	Плитка: рельєфна (<i>затинькована</i>)
9	Вул. Глибока, 21	Чиншовий будинок, триповерховий, раціональна сецесія	Під вікнами II пов. (окремі плитки в 2 ряди в шаховому порядку)	Плитка: кобальт. Плитка (в центрі верхнього ряду): червоні стрілки та білі смужки на кобальтовому тлі
10	Вул. Коновальця, 43	Чиншовий будинок, триповерховий, раціональна сецесія	Плитки на лопатках аттика, дзеркало вгорі аттика (в 1 ряд)	Плитка: синя. <i>Верхній шар плиток частково відлущився</i>

№	Адреса	Відомості про призначення та спорудження	Особливості розташування майоліки ¹	Опис майоліки ²
11	Вул. Коперника, 3	Будинок італійської страхової компанії, чотириповерховий, раціональна сецесія, арх. А. Захаревич, 1909 р.	П-подібні спарені дзеркала над вікнами IV пов.	Панно-рапорт: геометричний орнамент із розбивкою на дзеркала (синій, золотий, зелений, бордовий на ясно-сірому тлі). На тлі майоліки – ліпнина (гірлянди з лавру)
12	Вул. Котляревського, 17–19	Чиншовий будинок, чотириповерховий, раціональна сецесія, арх. Ю. Горнунг, 1911 р.	Півкруглі дзеркала на аттиках	Тематичне панно: грифон і бабка серед іпомеї (зелений, рожевий, білий, жовтий на охристому тлі)
			Дзеркала над вікнами II пов. (у 3 ряди)	Тематичне панно: іпомея (зелений, рожевий, білий, коричневий на охристому тлі)
13	Вул. Котляревського, 25	Чиншовий будинок, чотириповерховий, раціональна сецесія, арх. бюро І. Левинського, 1909 р.	Квадратні дзеркала над порталом	Плитка: зелена (окись хрому). На стиках між плитками золоті торусовидні заклепки (<i>частково втрачені</i>)
			Вертикальні дзеркала над вікнами I, II пов.	
			Фриз III пов. (у 2 ряди)	
14	Вул. Ліста, 3	Чиншовий будинок, чотириповерховий, Ар Деко	Плитки (ромбами) в обрамленнях вікон II-IV пов. та сходової клітки	Плитка: англійська червона
15	Вул. Менделєєва, 6	Чиншовий будинок, триповерховий, раціональна сецесія	Поодинокі плитки в 1 ряд під вікнами III пов.	Плитка: жовта
			Поодинокі плитки, розташовані дугою на фризі	Плитка: синя
16	Вул. Нижанківського, 5	Технологічний інститут, триповерховий, раціональна сецесія, проект Т. Обмінського, арх. А. Захаревич, 1907–1909 рр.	Дзеркала над вікнами III пов. (по 6 рядів). <i>Майоліка фабрики І. Левинського</i> ⁷	Плитка: голуба. Через 2 плитки на стиках між плитками чорні пірамідальні заклепки.
17	Вул. Тарнавського, 6–8	Чиншовий будинок, чотириповерховий, раціональна сецесія	Т-подібні дзеркала під вікнами II пов.	Плитка: синьо-зелена з люстром
				Панно-рапорт: фіолетове гроно винограду, синьо-зелений лист з люстром, волюти (білі, бежеві) на синьому тлі
18	Вул. Франка, 69	Чиншовий будинок, раціональна сецесія, триповерховий	Фриз над вікнами IV пов. (у 4 ряди)	Плитка: голуба
19	Вул. Хотинська, 1–3	Чиншовий будинок, чотириповерховий, раціональна сецесія, арх. бюро І. Левинського, проект Т. Обмінського, 1906–1908 рр.	Дзеркала над вікнами IV пов. (у 4 ряди)	Плитка: зелена з люстром. Через 2 плитки в шаховому порядку на стиках між плитками золоті заклепки

¹ У стовпці «Особливості розташування майоліки» курсивом виділені відомості стосовно авторства проекту та фабрики, що виготовляла майоліку.

² У стовпці «Опис майоліки» курсивом виділені зауваження стосовно стану збереження майоліки.

³ Якщо в описі майоліки спеціально не зазначено «рельєфна», значить майоліка є гладкою, що і є характерною особливістю сецесії.

⁴ Тут і далі, якщо нема спеціальних зауважень, під терміном «дзеркало» розуміємо дзеркало у формі горизонтально видовженого прямокутника.

⁵ Бірюльов Ю. Мистецтво львівської сецесії. – Л., 2005. – С. 78.

⁶ Там само. – С. 77.

⁷ Там само. – С. 98.

Таблиця 3 – Натурні дослідження майолікових панно «в шахівницю»

№	Пара кольорів	Принцип поєднання ¹	Адреса
1	Голубий та світло-зелений (із золотими заклепками на стиках)	Нюанс	Вул. Богуна, 5 (арх. Т. Обмінський, 1906 р.); вул. ген. Чупринки, 77
2	Світло-голубий та голубий (або блакитний)	Нюанс	Вул. Руставелі, 44 (арх. Т. Обмінський, 1907 р.)
3	Кобальт та світло-зелений	Наближено до нюансу	Вул. Архітекторська, 3
4	Голубий з люстром та синій з люстром	Наближено до нюансу	Вул. акад. Богомольця, 8
5	Кобальт та голубий	Наближено до нюансу	Вул. акад. Богомольця, 5
6	Зелена та бордова	Наближено до контрасту за кольором	Вул. Донцова, 12 (арх. Т. Обмінський, 1906–1908 рр.)
7	Світло-голубий та синій з люстром	Контраст за насиченістю	Вул. Богуна, 7 (арх. Т. Обмінський, 1906 р.)
8	Оранжевий та бордовий з люстром	Контраст за кольором	Пл. Григоренка, 4 (арх. Т. Обмінський, 1906 р.); вул. Донцова, 12 (арх. Т. Обмінський, 1906–1908 рр.)

¹ Якщо не вказано детальніше, то нюанс (або контраст) є як за кольором, так і за насиченістю.

Таблиця 4 – Натурні дослідження майолікових тематичних панно

№	Адреса, автор	Тема панно	Форма панно	Кількість плиток у панно
1	Вул. акад. Богомольця, 6, 1906 р.	Сецесійний орнамент	Прямокутна (з 3-х квадратів з проміжками)	2×6 (з 3-х квадратів по 2×2)
2	Вул. акад. Павлова, 1, арх. Т. Обмінський, 1906 р.	Ягідки брусниці	Квадратна	2×2
3	Вул. акад. Павлова, 3, арх. Т. Обмінський, 1906 р.	Квіти білого маку	Прямокутна	2×3
4	Вул. акад. Павлова, 4, арх. Т. Обмінський (можливо майоліка А. і П. Піллерів), 1906 р.	Листя та плоди апельсина	Прямокутна	5×6
5	Вул. Богуна, 5, арх. Т. Обмінський, 1906 р.	Листя та пуп'янки півонії	Прямокутна	4×5,5; 4×7
6	Вул. Коперника, 3, арх. А. Захаревич, 1909 р.	Класичний орнамент з розбивкою на дзеркала	П-подібна спарена	–
7	Вул. Котляревського, 19–21, арх. Ю. Горнунг, 1911 р.	Грифон та бабка	Півциркульна	7×10
		Квіти іпомеї	Прямокутна	3×5; 3×8
8	Вул. Личаківська, 70, арх. Т. Обмінський, 1906 р.	Трояндові кущі	Прямокутна	4×8
9	Вул. Наливайка, 9, арх. Т. Обмінський, 1907 р.	Метелик	Прямокутна	2×2
		Гроно винограду	Прямокутна	

Таблиця 5 – Натурні дослідження майолікових панно-рапортів

№	Адреса	Умовна назва орнаменту	Форма та назва оздоблюваного елемента	Параметри одиниці рапорту
1	Вул. акад. Богомольця, 4, арх. Т. Обмінський	Метелики-квіти	Фриз	3×5 плиток з поворотом на 180°
2	Вул. Вишенського, 15	Вінок з квітів	Обрамлення дзеркала	1 плитка
3	Вул. Долинського, 10—11	Пір'я павича	Квадратне дзеркало	1 плитка з поворотом на 90°
4	Вул. Коновальця, 108	Геометричний	Квадратне дзеркало	1 плитка
5	Вул. Коновальця, 110	Орнамент з розетами	Квадратне дзеркало	1 плитка
6	Вул. Курбаса, 5, арх. С. Рімер, майоліка майстерні братів Мунд, 1907 р.	Сецесійний орнамент	Площина фасаду	–
7	Вул. Личаківська, 70, арх. Т. Обмінський, 1906 р.	Троянди на хвильках	Прямокутне дзеркало	1×2 плитки
8	Вул. Рогатинців, 39	Маргаритки	Дзеркало-фриз	1 плитка з поворотом на 180°
9	Вул. Руставелі, 8–8-а, проект В. Садловського, буд. фірми Є. Жиховича, 1908 р.	Рослинний орнамент	Верхня частина дзеркала під вікнами та балконами	1 плитка
			Нижня частина того самого дзеркала	2×2 плитки
10	Вул. Стрийська, 3	Квітковий орнамент	Криволінійні та прямокутні дзеркала	1 плитка
11	Вул. Тарнавського, 6–8	Виноградні грона	Сходинчасте дзеркало	1 плитка
12	Вул. Шептицьких, 19, арх. Й. Делькевич, 1910 р.	Рослинний орнамент	Фриз між вікнами	1×2 плитки
13	Вул. Шептицьких, 41, арх. Й. Делькевич, 1910 р.	Листя та плоди каштану	Фриз між вікнами	2×2 плитки

однакові плитки укладені з поворотом на 90° (вул. Долинського, 10–11) або на 180° (вул. Рогатинців, 18), що створювало композиції з відповідно осьовою чи дзеркальною симетрією. Деколи змінювалася кольорова розкладка рапортної одиниці, що створювало додатковий ритм в орнаменті (вул. Шептицьких, 41). Панно-рапорти розташовували лінійно (вул. Шептицьких, 19, 41), килимово заповнювали дзеркала різної форми (вул. Руставелі, 8–8-а) або площину фасаду (вул. Курбаса, 5), а також правили за обрамлення дзеркала (вул. Вишенського, 15).

Фасади 22-х львівських споруд оздоблені орнаментальними панно, серед яких

немає однакових, усі вони були унікальні. Проте можна виділити композиції, подібні за виконанням та тематикою, проекти яких належать тим самим художникам. Так, за одним винятком, усі тематичні панно оздоблюють фасади, збудовані за проектом арх. Т. Обмінського в 1906–1907 рр. Ці панно зазвичай мають форму горизонтального прямокутника. Подекуди композиція рисунку панно підпорядкована членуванням фасаду (вул. акад. Павлова, 4). Ускладненим варіантом є розташування ліпного декору на тлі майолікового панно, що разом утворює єдину колористичну та стилістичну композицію (вул. Коперника, 3).

Можна узагальнити деякі *особливості застосування майоліки в різні періоди розвитку стилю* (іл. 12). Передусім до 1910 р. майоліку використовували набагато активніше, про що свідчить статистика: 44 фасади – в орнаментальній сецесії та 19 фасадів – в раціональній. Загалом в орнаментальній сецесії майоліка гармоніює з ліпним декором, нерідко за кольоровою насиченістю та активністю візерунка виступаючи на першорядне місце, привертаючи максимум уваги реципієнта. Натомість у раціональній сецесії майоліка сприймається як вкраплення дорогоцінних прикрас у лаконічний стрій фасаду і деколи помітна тільки при уважному огляді. Більшість тематичних панно та панно «в шахівницю» прикрашають фасади в стилі орнаментальної сецесії, тоді як в раціональній сецесії перевагу надавали однотонним панно. В орнаментальній сецесії переважно використовували великомасштабні тематичні панно із суцільною заливкою площин трьома-чотирма кольорами та обмеженням площин білим контуром, нерідко поєднаним з чорною лінією (вул. акад. Павлова, 1, 3, 4; вул. акад. Богомольця, 6). Одноразово було застосовано широкий червоний контур (вул. акад. Богомольця, 4) або тільки чорний для пагонів (вул. Богуна, 5). Натомість у раціональній сецесії пошилися ускладнені рапортні композиції з дрібними поділами, заповненими п'ятьма-шістьма кольорами (нерідко з люстром) на різнокольоровому тлі (вул. Вишенського, 12). Еволюція контуру протягом розвитку сецесії відбувається в бік його потоншення та набуття незначної рельєфності. Тоненький рельєфний білий контур в майолікових композиціях раціональної сецесії сприймається як ще один елемент орнаменту, що не контрастує з кольоровими площинами та наближує панно до виробу з перегородчастої емалі. Іншим, щоправда унікальним для Львова, варіантом трансформації контуру є використання більш натуралістичного переривчастого темного контуру неоднакової товщини та забарвлення, як у графічному творі (вул. Котляревського, 19–21).

Стан збереження сецесійної майоліки важко назвати задовільним. Особливо

страждає майоліка, що декорує завершення споруд. Причиною цього є зволоження поверхні від дефектних або засмічених ринв або недостатнього їхнього перетину. Унаслідок дії цих факторів відбувається лущення або й цілковите знищення верхнього шару майоліки (вул. акад. Богомольця, 4, вул. Донцова, 12), також майолікові плитки можуть відпасти (вул. Долинського, 10–11). Абсолютно незахищеними від впливу атмосферних опадів є фігурні завершення аттиків, нерідко оздоблені майолікою, яка руйнується аж до цілковитого зникнення (вул. Дорошенка, 15). Згубним для майоліки є умисно запроєкована, у дусі «безбрового будинку» А. Лооса, відсутність надвіконних та підвіконних карнизів, як на фасаді на вул. Курбаса, 5. Натомість розташування дашків над панно забезпечило відмінне збереження майоліки (вул. Нижанківського, 5). Лущення верхнього шару майоліки відбувається і внаслідок обличкування лекальними плитками віконних перемичок (вул. Дорошенка, 15). Такі вирішення є непридатними для львівського вологого клімату та, на щастя, не вельми поширилися у Львові. Заклепки, розташовані в місцях стику між плитками, де-не-де відпадають, залишаючи отвори в місцях кріплення та неестетичні сліди на поверхні (вул. Хотинська, 1–3). Візуально, під шаром тиньку частково або цілковито зникає плитка внаслідок недбало проведеної санітарної побілки фасаду (вул. Донцова, 12, 14; Стрийська, 3). До того ж паронепроникність тиньку із цементним в'язучим спричиняє руйнування декоративного шару майоліки (вул. Богуна, 5). Через забруднення плиток спотворюється сприйняття кольорів.

Для збереження майолікового фонду на сецесійних фасадах у Львові насамперед необхідно відремонтувати дахи й ринви, забезпечити накриття аттикових стінок та декоративних елементів на завершеннях, виконати там, де він відсутній, організований водовідвід зі скидом до каналізації. Для запобігання подальшого руйнування декоративного шару також треба розчистити затиньковані та забруднені майолікові елементи.

¹ Казанцева Т. Майоліка на фасадах львівських споруд у стилі «піттореск». Типологічний та композиційний аналіз натурних досліджень // Студії мистецтвознавчі. – К., 2009.

² Вуйцик В., Липка Р. Зустріч зі Львовом: Путівник. – Л., 1987. – С. 116; Бірюльов Ю. Мистецтво львівської сецесії. – Л., 2005. – С. 75–76; Нога О. Іван Левинський. Художник, архітектор, промисловець, педагог, громадський діяч. – Л., 1993.

³ Уся фотозйомка об'єктів дослідження виконана Русланом Стасишиним у 2007–2008 рр.

⁴ Цей прийом застосовував О. Вагнер на своїх віденських спорудах.

⁵ Лише одноразово на фасаді споруди на вул. Хмельницького, 171 заклепки розташовані на відстані від плиток та навіть утворюють самостійну композицію. Таке незвичне для сецесії вирішення, очевидно, пояснюється розташуванням споруди на периферії, тобто віддаленістю від зразків «високого стилю».

⁶ Вул. Вишеньського, 7-а; вул. Бандери, 33; вул. Ліста, 3; вул. Хмельницького, 171.

⁷ Очевидно, цей прийом виник не без впливу вирішення фасадів відомого будинку О. Вагнера на вул. Linke Wienzeile, 40 у Відні.

⁸ Обличкування плитками фасадів функціоналізму в цій статті не розглядається.

⁹ Детальніше можна виділити такі форми дзеркал: прямокутна горизонтальна (вул. Руставелі, 18), прямокутна вертикальна (вул. Котляревського, 25), квадратна (вул. Наливайка, 9), т-подібна (вул. Тарнавського, 6–8), п-подібна (вул. Донцова, 6), п-подібна спарена (вул. Коперника, 3), трикутна сходиначаста (вул. Кубійовича, 49), наближена до півциркульної (вул. Котляревського, 19–21), підковоподібна (вул. Стрийська, 3), сегменти кола (вул. Донцова, 8–10), фризоподібна (вул. Шептицьких, 19, 41).

SUMMARY

Natural investigations on L'viv buildings in the «Secession» style have been found out 63 facades decorated by majolica. Not monolith ceramic historic elements (as in the «picturesque» style) but square tiles had become the dominate majolica decoration. Dark blue, violet, purple and blue colors were used more often, green, orange and yellow – more rarely. As a rule the surface of the «Secession» tiles is smooth and sometimes is covered by luster. The decorative ceramic rivets as a truncated gold pyramid from time to time have been placed in the tiles joints in one- and two-colored compositions. Unlike the «picturesque» style the «Secession» tiles never were located as a rhombus. The single tiles were used to decorate architectural elements or to form compositions which stylize friezes, window frames, pilasters etc. The tiles location on the various forms of planes which were placed round the windows or facades attics has been obtained the great widening. The new method was entire facing with tiles of the façade's part (attic or upper stories).

The facades in ornamental «Secession» style mainly were decorated by chessboard panel, theme panels (with nature motives) or ornamental panels. But in rational «Secession» style one-color composition were wide spread. In general before 1910 year majolica was used more actively on facades in «Secession» style. The great scaled theme panels with the intact covering of planes by few colors and bordering them with rather wide white, black or red contour were typical for ornamental «Secession» style. Complicated multicolored ornamental compositions with the thin relief white contour and small divisions have been spread in the rational «Secession» style.

The main factor that causes the destruction of the majolica decorative layer or falling of tiles is the surface humidification because of the defective gutters and the lack of the attic wall coverings. Also the majolica surface is ruining because of the pollution and cement plaster covering.



Вул. Дорошенка, 15 (майоліка зруйнована)



Вул. Нечуя-Левицького, 11-а

Іл. 1. Майолікові медальйони на фасадах орнаментальної сецесії



Вул. Бандери, 24

Вул. Галицька, 21

Іл. 2. Рельєфна майоліка на фасадах у стилі раціональної сецесії



Вул. ген. Чупринки, 77



Вул. Котляревського, 25



Вул. Хотинська, 1–3



Вул. Нижанківського, 5

Іл. 3. Варіанти розташування декоративних заклепок



Вул. акад. Богомольця, 4



Вул. Донцова, 14



Вул. акад. Богомольця, 3



Вул. Менделєєва, 6



Вул. Кубійовича, 49



Вул. Хмельницького, 171

Іл. 4. Розташування поодиноких плиток на сецесійних фасадах



Вул. Бандери, 33



Вул. Вишеньського, 7-а

Іл. 5. Орнаментика поодиноких плиток



1 – вул. Руставелі, 18



2 – вул. Донцова, 8–10



3 – вул. акад. Павлова, 1



4 – вул. Тарнавського, 6–8



5 – вул. Донцова, 6



6 – вул. Кубійовича, 49



7 – вул. Донцова, 8–10



8 – вул. Вишенького, 30

Іл. 6. Форма майолікових дзеркал на сецесійних фасадах: 1 – прямокутна горизонтальна; 2 – прямокутна вертикальна; 3 – квадратна; 4 – Т-подібна; 5 – П-подібна; 6 – трикутна сходяща; 7 – півкругла; 8 – фризоподібна



Вул. Руставелі, 44 (нюанс)



Вул. Архітекторська, 3



Вул. Богуна, 7 (контраст)



Вул. Донцова, 12



Вул. Донцова, 12 (контраст)

Іл. 7. Панно «в шахівницю» на фасадах у стилі орнаментальної сецесії



Вул. Наливайка, 9



Вул. Коперника, 3

Іл. 8. Тематичні панно на фасадах раціональної сецесії



Вул. акад. Павлова, 1



Вул. акад. Павлова, 3



Вул. акад. Павлова, 4



Вул. акад. Богомольця, 6



Вул. Личаківська, 70



Вул. Богуна, 5



Вул. Наливайка, 9



Вул. Наливайка, 9

Іл. 9. Тематичні панно на фасадах орнаментальної сецесії
(1906–1907 рр., за винятком вул. акад. Богомольця, 6 – арх. Т. Обмінський)



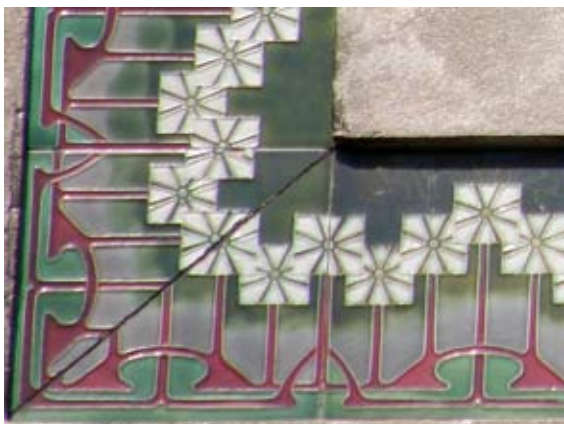
Вул. Курбаса, 5 (1907 р.)



Вул. Шептицьких, 19 (1910 р.)



Вул. Шептицьких, 41 (1910 р.)



Вул. Вишенського, 15



Вул. Тарнавського, 6–8

Іл. 10. Панно-рапорти (або їх фрагменти) на сецесійних фасадах



Вул. Стрийська, 3



Вул. Бр. Рогатинців, 39



Вул. Коновальця, 108



Вул. Коновальця, 110



Вул. акад. Богомольця, 4 (1906 р.)



Вул. Личаківська, 70 (1906 р.)



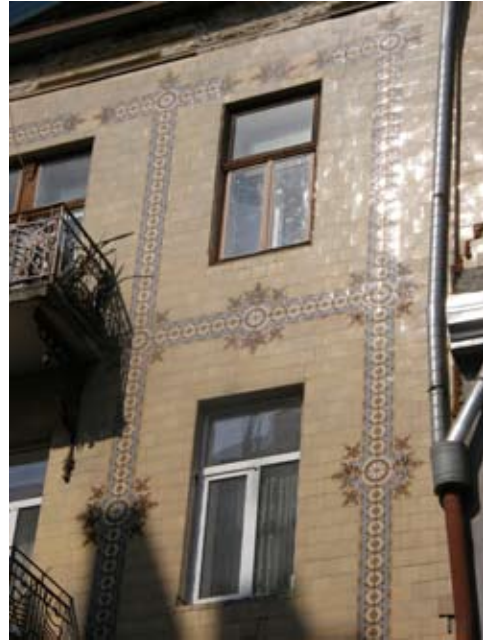
Вул. Долинського, 10–11



Вул. Руставелі, 8–8-а (1908 р.)



1 – вул. акад. Богомольця, 8



2 – вул. Курбаса, 5



3 – вул. Донцова, 8–10



4 – вул. Франка, 69



5 – вул. Галицька, 21 (подвір'я)



6 – вул. Ліста, 3

Іл. 12. Фрагменти фасадів, декорованих майолікою:
1–3 – орнаментальна сецесія; 4–5 – раціональна сецесія; 6 – Ар Деко

СТИЛЬОВІ НАПРЯМКИ В АРХІТЕКТУРІ БІЛОРУСІ 1920–1930-х років

Алла Шамрук

В історії архітектури Білорусі ХХ ст. міжвоєнне двадцятиліття (1920–1930) – один із найрізноманітніших стильових періодів. Своєрідність стильової картини цих років зумовлена відмінністю соціокультурного контексту західних і східних областей країни, розмаїттю напрямків, які розвивалися паралельно та змінювали один одного, художніх концепцій та ідей архітектурної творчості, впливом на архітектуру соціально-ідеологічних чинників.

В архітектурі східних областей Білорусі, що розвивалася в контексті тенденцій радянської культури, спостерігаємо чіткий поділ на конструктивістський і постконструктивістський періоди. Стильова картина цих областей упродовж 1920-х – початку 1930-х років характеризується поширенням конструктивістської стилістики, орієнтацією на концепцію функціоналізму. У найпитомішому вигляді ця стилістика втілювалася в будівлях клубів, в основі яких лежить принцип артикуляції співвідношень геометричних об'єктів в асиметричних просторових композиціях, ідея взаємопроникнення простору. Активно розроблюваний новий тип клубної будівлі найбільш наглядно демонструє взаємодію художніх і соціальних аспектів в архітектурі періоду.

Поряд із новими соціальними типами житла клуб посідав провідне місце в реалізації життєствердних устремлінь при формуванні нових суспільних відносин та естетичних смаків.

На динамічному зіставленні геометричних об'єктів, використанні великих заокруглених поверхонь здійснено архітектурне вирішення однієї з найяскравіших конструктивістських будівель у Білорусі – фабрики-кухні в Мінську (1936), яка синтезувала функції закладу харчування та клубу. Домінуючий у композиції об'єм із напівциліндричним завершенням і суцільними заокругленими поверхнями демонструє есте-

тичні можливості каркасної конструкції, що дало можливість досягти виразного ефекту полегшених фасадів, наповнених світлом інтер'єрів. Вбудовані в покрівлях відкриті тераси, кутові вікна підкреслюють в архітектурному образі концепцію злиття внутрішнього й зовнішнього простору. Будівля є новим типом суспільної будови, що реалізує ідею колективізму.

Соціальні ідеї колективізму відображені в радянській архітектурі в домах-комунах із мінімальними житловими одиницями й розширеним комплексом громадських приміщень. У радянській архітектурі ідея комунального будинку як моделі нового суспільного життя, що побудована на принципах колективізму, втілюється з великим розмахом: будинки мають великий масштаб, часто осьову парадну композицію в поєднанні з конструктивістською стилістикою фасадів, що створює акцент урочистості, винятковості моменту побудови нової дійсності, на відміну від соціального житла в інших країнах, розрахованого на організацію побуту малосімейних, що зберігає ідею традиційного приватного житла.

Масштабність утілення ідеї комунального будинку в архітектурі радянського періоду дає можливість розглядати його як самостійний організм, певну модель суспільного устрою, в межах якого реалізуються основні життєві функції колективу. Прикладом такої моделі є будинки-комуні на вул. Горького у Вітебську (арх. А. Вишелеський, 1927–1929 рр.) та на проспекті Леніна в Гомелі (арх. С. Шабуневський, 1929–1931 рр.).

Розроблені в градобудівних концепціях романтичні ідеї міста-саду, відкрита для розвитку просторова концепція, соціальні ідеї – все це знайшло своє відображення в будівництві робітничих селищ у містах Білорусі – в Оріхівську, Костюковці, селищі ім. Кірова в Могильові, при льонокомбінаті в Орші, Вітебську, Кричеві.

Стильові характеристики періоду 1934–1941 років в архітектурі східних областей Білорусі визначаються розвитком неокласичних тенденцій, ансамблевого підходу до градобудівної діяльності, зміщенням акцентів при розв'язанні соціальних завдань. Стилїстика постконструктивістського періоду формується на перетині традиціоналістських імпульсів внутрішньохудожніх процесів із соціально-ідеологічними концептами часу. Орієнтація на доцільність поступається класичним основам композиції, що ґрунтується на застосуванні ордерної системи.

Період постконструктивізму є перехідним від конструктивізму до історизму післявоєнного десятиліття і водночас демонструє унікальний симбіоз стильових прийомів. Проміжне положення періоду знаходимо в уживаних стосовно нього в 1930-х роках термінах «пролетарська класика», «гармонізований конструктивізм», «безордерна монументальність». Короткий за часом і один із найскладніших за ступенем постановки художньо-ідеологічних завдань при розробці концепції культури соцреалізму, він характеризується поліваріантністю стильових поєднань та ускладненою структурою взаємодіючих імпульсів – культурних, художньо-статичних, соціально-ідеологічних. Водночас він демонструє чітку тенденцію до стильової єдності, до монолізму художнього мислення, до синтетичності архітектурного образу, яка розвивається в архітектурі післявоєнної неокласики.

Невизначеність офіційних вимог до нового стилю зумовила значну роль індивідуальності у втіленні тенденцій періоду, яка проявилася у вільному трактуванні традиційних форм і співвідношень стильових рис у творчості деяких архітекторів – І. Лангбарда, А. Воїнова, В. Вараксіна, Г. Якушко, А. Брегмана, Н. Макицової, М. Саліна.

При розробці нового монументального стилю прийоми конструктивізму, що частково збереглися, синтезуються з використанням модернізованих елементів ордера й лаконічної декоративної пластики, класицистичних композиційних схем, розвитком ідеї ансамблю. У синтезуванні авангард-

них і класичних напрямків спостерігаємо вплив Ар Деко, який згладжує радикалізм обох напрямків і демонструє тенденції до декоративізації, зрощення з новою хвилею неокласицизму. Риси Ар Деко, близького неокласичному напрямку, об'єднують стильову картину східних і західних областей Білорусі. «Характерною рисою Ар Деко, що розвивалося до початку Великої Вітчизняної війни, було поєднання чітких геометричних великомасштабних об'ємів (своєрідний спадок конструктивізму) зі значно трансформованими ордерними елементами й скульптурним декором»¹.

Елементи спрощеного ордера, які зберігають закономірності тектонічної побудови, підвищена артикуляція масиву стіни, лаконічні декоративні деталі використовуються як система знаків архітектурної мови, що дозволяє підвищити художню виразність і монументальну репрезентативність споруд. У стилістиці білоруського постконструктивізму простежуємо спільні риси із раціоналізованою монументальністю Веркбунда (А. Лоос, П. Беренс), американським протофункціоналізмом кінця ХІХ ст. (А. Саллівен), раціоналізованою неокласикою О. Перре у Франції, Г. Асплунда в Швеції, Р. Сверчинського в Польщі, В. Орта в Бельгії, І. Фоміна в СРСР, в архітектурі яких тенденція до раціональності поєднується з монументальністю, використанням класичних форм.

Пошук монументального стилю передбачає внесення в класичні прообрази нових елементів для зміни змісту – виявляється у вільному трактуванні ордера, введенні сучасної атрибутики в рисунок капітелей та інших деталей. Своєрідність вирішення архітектурних елементів полягає в декоруванні конструктивістських прийомів і спрощенні класицистичних, що зумовлює зближення різнополюсних тенденцій і відповідає естетичним критеріям Ар Деко. У трактуванні ордера застосовуються властиві для Ар Деко, потужні за пластикою або витончені атектонічні безордерні колони, опори з квадратним перерізом, стилізовані спрощені капітелі, плита-абака без капітелі – у будинках Академії наук, Будинку офіцерів у Мінську (арх. І. Лангбард), Будинку

офіцерів у Бобруйську та ін. Посилення історичних тенденцій бачимо в появі розвинутого ордеру – в адміністративній будівлі (арх. П. Абросимов), кінотеатрі «Родіна» (арх. В. Вараксін) у Могильові.

Архітектура Західної Білорусі демонструє властивий для європейської архітектури довоєнного періоду розвиток авангардного напрямку упродовж 1920–1930-х років на фоні існування неокласичних тенденцій, раціоналізованої неокласики, впливу місцевих традицій, стилю Ар Деко та його напрямку стрімлайн.

Авангардна архітектура Західної Білорусі, що досить добре збереглася, на сьогодні залишається маловивчена. У Бресті, Пінську, Гродні, Новогрудці, Ліді, Щучині, Барановичах, Кобрині та інших містах збереглися особняки, багатоквартирні будинки, громадські будівлі, які демонструють поширене в 1920–1930-х роках поєднання авангарду й Ар Деко.

Близьким до авангардної архітектури є один із проявів Ар Деко – напрямок стрімлайн (термін «стрімлайн» вживають американські та російські дослідники – П. Баєр, Є. Овсянникова, М. Турканов², В. Хайт, М. Нащокіна³), що відрізняється від неокласичної версії стилю та зустрічається у всіх країнах світу, де є будівлі зазначеного періоду. Стрімлайну властиві заокруглені форми, що створюють ефект обтічності, схожий на дизайн пароплавів і автомобілів. Характерними прийомами напрямку також є використання циліндричних об'ємів, заокруглених кутів, круглих «пароплавних» вікон, металевих «палубних» поручнів, горизонтальних, часто перерваних поясів, що заміняють плити-тяги, імітація горизонтального застосування. У динамічних композиціях Ар Деко, поширенні заокруглених форм відчувається близькість до експресіонізму. У будовах поширені ярусні композиції, декоративні елементи – скульптурні рельєфи, геометричний орнамент, зіставлення фактур в оздобленні фасадів. У рисах стрімлайну передано історичну ноту – в акцентуванні фризів, цоколів, застосуванні спрощених елементів ордеру й карниза. На відміну від проявів просторової функціональності в будовах конструктивізму ха-

рактерні для Ар Деко композиції, вирішені співвідношенням лаконічних геометричних об'ємів, більше розраховані на створення художнього ефекту функціональності, що яскраво проявилось в будовах французького архітектора Р. Малле-Стевенса. Ритм співвідношення елементів у будовах Ар Деко ґрунтується не на тектоніці, а на принципах побудови орнаменту.

Проявом авангардного напрямку в суспільній архітектурі Західної Білорусі, в якому виражені риси Ар Деко, є будівля в Гродні (тепер Будинок офіцерів, арх. А. Дубанович, 1935 р.). В ярусній композиції домінує заокруглений об'єм сходів із вертикальним стрічковим застосуванням, декорований ребристою вставкою. Ідею просторової відкритості реалізовано влаштуванням терас і балкона з металевою огорожею, який утворює над входом піддашок. Фасади завершені поширеною в будовах Ар Деко виносною плитою-тягою. Глуху стіну головного фасаду декоровано обрамленими рамою вертикальними полосами.

Злиття прийомів авангардної архітектури і Ар Деко, виражене в будівлі міського суду в Бресті (1920–1930), виявляється в членуванні фасадів здвоєними лопатками, введенням заокруглених кутів, декоративних вставок із горизонтальних ребристих поясів, що створюють властивий Ар Деко ефект «перспективних порталів». Пропорції та заокруглені завершення витончених пілонів портика стрілкового типу в Бресті (1930 рр.), виокремлений горизонтальними поясами цоколь, стилізований увігнутий карниз, що переходить у виносну плиту – демонструють варіант Ар Деко, в якому елементи стрімлайну поєднуються з історичною темою.

Неокласичний напрямок, для якого властиве вільне використання прийомів класицизму, елементів бароко, готики, модерну, втілюється в Західній Білорусі в архітектурі державних споруд. Неокласична спрямованість характеризує вирішення будівель банків у Бресті (арх. С. Філасевич, 1926 р.), Пінську (арх. С. Шесняк, 1925 р.), Барановичах (арх. С. Філасевич, 1928 р.), у яких використані класичні композиційні схеми й ордер. Стилiстику бароко викорис-

тали й у вирішенні фронтона адміністративної будівлі в Новогрудці (1920). У вирішенні адміністративної будівлі в Браславі (інж. Гірон, 1929–1929 рр.) домінують класицистичні риси: композицію із внутрішнім двором курдонером акцентовано портиком іонічного ордера, завершеним ступінчастим аттиком. Подібне вирішення портика трапляється в будівлі колишнього казино на вул. Леваневського в Бресті (арх. Ю. Лисенький, 1924–1925 рр.). В адміністративних будівлях на території колонії в Браславі (арх. Ю. Клосс, 1920–1930 рр.) риси садибної архітектури із пластичними скатними дахами поєднуються із класицистичними елементами.

Упродовж 1920–1930-х років у трактуванні Ар Деко спостерігається зміщення акценту в напрямі до зрощення з неокласичною тенденцією.

Форми неокласики, національно-романтичні ідеї та концепція міста-саду втілюються в забудові т. зв. колоній на території Західної Білорусі. Подібні колонії були зведені в 1920-х роках у Варшаві – район Жолібахе (арх. Р. Гутт, Т. Толвинський, Боєнський). Традиції садибної забудови, в якій простежуються риси закопанського стилю та використання класицистичних прийомів, характеризують вирішення колонії в Браславі (арх. Ю. Кюсю, 1924–1926 рр.), будівлі якої формують композиційно й стилістично цілісний ансамбль. Його виразність досягається використанням пластичних скатних дахів із мансардами, солярними символами в щипцях. У забудові колонії Нарутовича в районі вул. Леваневського в Бресті (арх. Ю. Лисенький, 1921–1939 рр.) виділяються будинки з високими скатними дахами та фігурними аттиками, входами в кутових нішах із розширеними донизу опорами, будинки з вальмовими дахами та вхідними нішами, оформленими аркадами.

У західних областях поширеним типом житлового будинку є особняки, призначені для приватного замовника. Напрямки неокласики, еkleктики, традиційної садибної забудови в архітектурі першої половини 1920-х років змінюються в середині 1920-х років авангардною практикою,

яка поєднується з прийомами Ар Деко. Розробляють новий тип індивідуального будинку, характерною рисою якого є трактування інтер'єру як гнучкого середовища, яке формується згідно з функціональною структурою і пов'язане із зовнішнім оточенням. Архітектурні вирішення будуються на основі пластичних композицій різних за висотою й конфігурацією лаконічних об'ємів, демонструючи ефектну за своєю простотою виразність раціоналістичної естетики, художнє осмислення конструктивних технологій (в особняках із цегли й дерева поширені прийоми імітації залізобетонних конструкцій, плоских дахів). На відміну від проявів просторової функціональності в будовах конструктивізму властиві Ар Деко композиції розраховані більше на створення художнього ефекту функціональності. В архітектурі особняків, побудованих у Західній Білорусі в 1920–1930-х роках, спостерігаємо спільні риси із західноєвропейськими будовами, взірцем для яких стали продемонстровані на виставці «Німецького Веркбунду» у Штутгарті в 1927 році проекти індивідуальних будинків.

Авангардний напрямок разом із рисами стрімлайн втілюється в архітектурі багатоквартирних будинків у Бресті, Новогрудці, Пінську. Властива стрімлайн експресія форм виражена в побудові триповерхового будинку на вул. Леніна, 16 у Бресті (1939), яка виявляється в артикуляції заокруглених форм і створенні ефекту обтічності. У вирішенні заокруглених балконів помітні паралелі із Торговим домом Петерсдорфа у Вроцлаві Е. Мендельсона (1927) та будівлею в Гдині Р. Піотровського (1935).

У Західній Білорусі в 1920-х роках у річищі спільних для європейської культури націонал-романтичних ідей здійснюється пошук національного стилю – продовжують розвиватися традиції садибної забудови, часто в поєднанні з класицистичними прийомами. Традиційний садибний стиль із пластичними скатними дахами та вхідними портиками характерний для особняків у Гродні, Новогрудці, Воложині, Кам'янці. Барочним фронтоном завершено ризаліт на вул. Радянській у Слонімі. Спільні риси з архітектурою Закопаного простежуються

в забудові Браслава, Друї, Глибокого: у дерев'яних будовах із пластичними чотирикатними дахами, солярними символами в шипцях, бутовими фундаментами – на вул. Радянській, Ленінській, Горній у Браславі. Схожі риси характеризують особняк на вул. Комсомольській у Пінську (1923 р.) із шатровим дахом, де домінує баштовий об'єм.

Архітектура Білорусі міжвоєнного двадцятиліття – це унікальний пласт архітектурного спадку ХХ ст., в якому закарбувалася вся складність художніх процесів зазначеного періоду, зумовлена соціально-історичним контекстом: багатоваріантність

перетинання авангардних і традиційних тенденцій, вплив стилю Ар Деко, вплив на художні ідеї соціально-ідеологічних концептів соцреалізму.

¹ *Нащокина М., Хайт В.* Архитектура Ар Деко: генезис и традиция // Искусствознание. – М., 1999. – № 2. – С. 546.

² *Овсянникова Е., Туканов М.* Влияние экспрессионизма на архитектуру 1930-х годов // Русский авангард 1910–1920-х годов и проблема экспрессионизма. – М., 2003. – С. 387–406.

³ *Хайт В., Нащокина М.* Взаимодействие авангарда и ар-деко в мировом процессе развития стиля // Русский авангард 1910–1920-х годов в европейском контексте. – М., 2000. – С. 195–204.

SUMMARY

The peculiarity of the style in the Western and Eastern parts of Belarus is accounted for the difference of socio-cultural context. Postconstructivism in the architecture of Eastern parts of Belarus (1934–1941) is considered to be a style phenomenon formed by

artistic-aesthetic, socio-ideological impulses of Socialist realism culture combining with neo-classical, constructivist manner, of Art Deco style. Neoclassical and avant-garde trends mixed with Art Deco manner are developed in the architecture of Western Belarus.

УДК 7.072.2+82-6:726.54-035.3(477)

НОВІ МАТЕРІАЛИ ДО БІОГРАФІЇ ДАНИЛА ЩЕРБАКІВСЬКОГО

Сергій Білокінь

Актуальним завданням для дослідників життя й наукової спадщини Д. Щербаківського треба вважати передусім поширення джерельної бази. На жаль, протягом кількох десятиріч українське радянське мистецтвознавство нічого конструктивного в цьому напрямку взагалі не робило. Присвячені вченому публікації з'являлися в ті роки лише на еміґрації. На території перші статті (Вадима Сидоренка) вийшли у 1960-х роках.¹ Якщо діяльність одного з провідних учених не стояла в наукових планах інституту, статті про нього не надходили, звідси випливає зрозумілий невтішний висновок. Так чи інакше, за нових політичних обставин кожна вдумлива студія може мати нині чимале наукове значення. Для соціальної історії науки спеціальний інтерес матиме вивчення записів у листках використання дев'ятого фонду Інституту археології і в окремих справах з інших архівів і фондів. Під цим специфічним кутом зору має бути переглянуто й історіографію.

Досі не увійшли в науковий обіг джерела, що перебували чи лишаються за кордоном.

У цьому числі «Студій» друкуються спогади Євгенії Кричевської², сестри Данила й Вадима Щербаківських. Це два її листи до учня й товариша Данила Михайловича – Петра Курінного. Одержано їх від прийомного сина Курінного – Юрія Вікторовича Денбського, якому висловлюю при цій нагоді щире подяку. Молодша сестра братів Щербаківських Івгена Михайлівна (1881–1964) прожила довге життя, була близька до обох братів, передусім саме до Данила, тож її листи до їхнього друга Курінного – це дуже компетентні свідчення близької людини.

Рано чи пізно з'являться друком і документи із сакральної теки, що зберігається у нью-йоркській частині архіву Курінного³. Папери фундатора й першого директора Всеукраїнського музейного містечка, якому персонально Данило Михайлович адресував свого передсмертного листа, не можуть не містити засадничо важливих матеріалів. У присвяченій Щербаківському статті (1954) Петро Петрович навів два документи з Національного депозиту УВАН (правдоподібно, з того самого свого фонду). Перший документ, написаний з приводу загибелі Щербаківського, належить віце-президентові УВАН Сергієві Єфремову: «Д. Щербаківський належав до покоління, що вийшло на арену громадської роботи ще перед першою (1905 р.) революцією, загартувавшись у боротьбі та звикши кожную справу ставити на громадських підвалинах. З студентської лави та й у всій своїй науковій роботі потім він прикладав до діла засвоєну тоді звичку і в кожную справу вносив методи і хист громадського діяча. “Упорствую, волнуюсь и спеша”, робив він кожную роботу, за яку тільки брався. Він не жалував себе на роботі і нічого не робив, не вмів робити наполовину. Він міг зламатися, але зігнутися – ніколи. І це він довів своєю трагічною смертю. Смерть Щербаківського – то голосний крик змученої душі громадянина, крик **дією**, щоб звернути увагу громадянства на ненормальності в сфері його роботи. І крик цей, останній громадський вчинок небіжчика, не мусить пролунати марно»⁴.

Другий документ з Національного депозиту УВАН – Акт про переговори представників київських музеїв і влади з приводу

вилучення церковних цінностей, датується 9 квітня 1922 р.⁵

Інший примірник цього документу вдалося віднайти під час роботи у відділі охорони пам'яток лаврського заповідника (1971–1972), зняти з нього копію та опублікувати вже в наші часи⁶.

Треба сказати про родинне середовище, у якому прожила життя Ївгена Михайлівна. Уже їхній батько, Михайло Пилипович Щербаківський (1850–1920), священник у Сквирському повіті^{6а}, був активним громадським діячем. У пам'ять Т. Шевченка 1906 р. в Києві було створено Товариство «Просвіта», і вже в другому його «Звідомленні...» – за 1907 рік – згадують батька і його синів:

«Членські вкладки заплачено 1906 1907 1908			
406. Щербаківський Данило,			
Умань, гімназія.	3	3	–
407. Щербаківський Михайло,			
ст. Бровки, с. Спиченці	3	3	–
408. Щербаківський Вадим	–	2	–» ⁷ .

Першим чоловіком Ївгенії Михайлівни був секретар і фактичний редактор щоденної газети «Рада» Методій Павловський (1877–1957)⁸. Подружжя оберталося в колі видатних культурних діячів. Під час першої російської революції Ївгена Михайлівна приєдналася до звернення Лесі Українки та її сестри Оксани Косач, усіх жінок родини Старицьких, дочок композитора Миколи Лисенка, дружини Євгена Чикаленка та ін., направленою щодо надання жінкам

дозволу на отримання вищої освіти⁹. Унаслідок численних інтервенцій громадянства Вищі жіночі курси було відновлено.

1912 р. Ївгена Михайлівна вийшла заміж удруге – за Василя Григоровича Кричевського¹⁰. І в Україні, й поза нею, на вигнанні вона розділила з ним усе важке життя українського інтелігента. Починаючи з 1939 р., вона допомагала Кричевському в роботі над монографією про українське народне мистецтво.

Крім листів Данила Михайловича до батька, які вона переслала П. Курінному в додаток до своїх листів мемуарних, окремо друкуємо також додаток до заповіту Д. Щербаківського (1918), писаний 1 січня 1927 р. Він містить відомості про його родичів, які згадано в листах Ївгени Михайлівни. Останній додаток – ще один лист до неї, цього разу від директора Всенародної бібліотеки України Степана Гастернака, в якому також ідеться про Данила Щербаківського. Листи останнього, писані українською мовою, відтворюємо з дипломатичною точністю. Авторські дати в листах виносимо на початок праворуч. Форми «інше» – «инше» розставляємо відповідно за т. зв. скрипниківським правописом, обов'язковим для авторів. Літеру «ґ» подаємо так само за «Правописним словником» Г. Голоскевича. Знімаємо лише правописні помилки, зберігаючи таким чином усі особливості авторської мови*.

1. Ївгена Михайлівна Щербаківська – Петрові Петровичу Курінному. 25 липня 1954 р.

25/VII 1954 р.

Високошановний і дорогий Петро Петровичу [!]

Сього року, як і завжди в роковини смерті брата Данила¹¹, я мовчки ходила і старалася затиснути в собі болі й стогін серця... Невже тяжкі муки брата, його душевна аґонія, що заставила цього надзвичайно сильного і фізично, і морально чоловіка шукати смерті, і сама його смерть – невже це все пішло в забуття? Невже саме ім'я його (як і могила) – стерте [«]на нашій не своїй землі», – так само буде стерте і забуте й тут на еміґрації? Невже-ж так само, як смерть Данила, марно пройдуть і другі тяжкі жертви України і не будуть записані в Історії? Невже ж історія України буде і надалі писатись по указкам «старшого брата», і життя її під наставленим в потилицю револьвером буде показане як радісне, як «мірне і благоденственне?»..»

* Висловлюю щирю подяку колезі Ірині Ходак за консультації.

Тяжко доживати той невеличкий клаптик життя, що мені зостався, з такими важкими думками. Але недавно син¹² прислав мені з Нью-Йорку вирізку з Вашою статтею про Данила¹³... Дорогий Петре Петровичу! Прийміть од мене, од мого серця найщирішу подяку! Те, що Ви написали, нехай це і не в науковому органі, а в звичайній пресі, – все ж залишиться для історії. Спасибі Вам!

Данило був не тільки братом мені! Він був і найдорожчим, після батька, другом і ментором моїм і в дитячі, і в юнацькі роки, та і пізніше...

Старший брат Вадим¹⁴ стояв трохи осторонь од нас, дітей. Він був першим і улюбленим сином і приятелював не з нами, а більше з батьковою сестрою Масею, яка була років на 4 тільки старша од нього. З шостої кляси гімназії Вадим перейшов з Київ до Ніжина, де мав стипендію графа Безбородька. Потім він поступив в університет в Петербурзі, а через рік перейшов до Московського. Навіть вдома у нас, в Шпиченцях¹⁵, Вадим жив окремо, в старому дідівському будиночку, де мав свою фізичну лабораторію.

Данило ж весь час вчився у Києві, жив там у двоюрідної сестри нашої матері, і ми з сестрою були під постійним моральним і інтелектуальним його впливом.

На старості пам'ять згасає... Ми одвертаємось од пам'яті, боючись важких спогадів і зв'язаних з ними страждань. Надто важка була наша життєва дорога останніх літ. Надто багато на ній хрестів... Але з тим більшою радістю поринаєш спогадами в дитячі роки, і завжди в цих моїх спогадах центром є як не батько, то Даньо.

Це з Даньом ми робили наскоки на жалючу кропиву, верхи на конях з високого чорнобилю. Це з ним ми розспівували: «ми ідемо преко село, а облаці преко небо», або «яце таце супернаце», з книжки М. Петрова, подарованої нашому батькові самим автором. З ним же ми писали й наш перший журнальчик «Наши маранья» і робили конкурсні спроби віршування.

Коли мені було 15 років, старша сестра вийшла заміж, і я ще більше й тісніше здружилася з Даньом. В наступні роки, після закінчення середньої школи, батько, за порадою Даня, одпустив мене вчитись до Києва. Поруч з музичною школою, я одвідувала публічні лекції Афанасьєва¹⁶, Булґакова¹⁷, Бердяєва¹⁸ й релігійно-філософські диспути в Літературно-артистичному т-[оварист]ві¹⁹. (Тоді ні національними, ні політичними питаннями займались не полагалось). Даньо завжди був моїм радником, керував моїми думками й був для мене вищим авторитетом.

Спогади... Спогади... Їх надто багато. Перша Революція, зв'язана з Японською війною. Даньо на Кавказі у війську... Потім в Умані. Моє перше подружжя – син, Вищі жіночі курси²⁰ і подорож за кордон. Поворот Данін до Києва. Моє одруження з В. Кричевським²¹, з яким Даньо думками був глибоко споріднений²². Далі війна, революція і ... досить! Тут вже згадувати надто важко²³.

Дорогий Петре Петровичу! Вибачте, що я так розписалася. Але Ваша стаття про брата так моє серце розворушила, що я мушу перед Вами виговоритись. Це ж до Вас він адресував свого останнього листа²⁴... Значить, до його серця Ви тоді були близькі!

Але годі про це...

Кидаючи Київ, я взяла з собою все, що мала з друкованих праць брата; взяла і слідчу справу, яку вела з криміналістом Бабатом²⁵. Була взята і маска Данила посмертна²⁶, і всі його фотографії й листи. Все те в дорозі їднo по одному загинуло. Найбільше пропало в Словаччині, де наш транспорт з втікачами наганяли більшовики²⁷. Василя Григ[оровича] і мене та Арк[адія] Любченка вратував і вивіз до Братіслави різьбар [Сергій] Литвиненко²⁸. Всі ж книжки наші (меж якими були раритети), Даніні праці, всі рисунки Вас[иля] Гр[игоровича] для кінофільмів і т. д. були для більшої безпеки приєднані до архівів В. Сімовича і М. С. Грушевського, як «архів» В. Кричевського. І більш ми їх не бачили. Я читала, що їх розібрали «брати» галичани. Значить, вони десь є, коли їх навмисне не знищив хто-небудь.

Дещо з листування Даня з батьком, його 2–3 фотографії я зберегла. Випадково

збереглося навіть скільки гімназіальних четвертних атестацій²⁹. Єсть у мене також і Даніна схема чи конспект, намічений рукою Дані, коли він якось надумався писати вмісті зо мною спогади про батька нашого і про Шпиченці. На жаль, написано воно так лаконічно, що зміст їх ясний тільки для мене.

Ну, не буду Вас більше втомляти своєю писаниною і буду дуже рада, коли Ви схочете мені відповісти.

Моя адреса: S-ra Krycevska Eugenia

Edificio «Qyon», ap. 1.

Calle 400. Urbanis Commercial «Quinta Crespo»

Caracas. Venezuela.

Прийміть од мене щирі побажання всього найкращого

Ївгена Кричевська.

Да! До перелічених Вами гімназій, де викладав Данило³⁰, треба додати жіночу гімназію А. Бейтель (1901–1904/5)³¹ і гімназію [Марії Валеріанівни] Клуссінш³², також жіночу (1911–1914).

А от про реальну гімназію, я щось нічого не знаю.

2. Ївгена Михайлівна Щербаківська – Петрові Петровичу Курінному. 25 липня 1954 р.

15 / IX 1954 р.

З сердечним хвилюванням і великою радістю перечитала я вашого листа, дорогий Петре Петровичу!

Поможи, Боже, Вашій праці над вшануванням пам'яті дорогого Данила Михайловича. Постараюсь допомогти Вам, скільки зможу і чим зможу. Але, що саме потрібно Вам? Чого Ви про брата не знаєте? Думаю, що 1) Молоді роки, коли формувався характер брата, його моральний бік, 2) Військові часи. Про дитячі роки я згадуватим тут не буду, бо це заведе надто далеко і не відповідає завданню Вашої брошури. Крім того, як Бог дасть мені ще прожити, то я надіюсь про ці дитячі роки таки написати окремо.

Про те як «гартувалась сталь», звідки у брата виробилась така ригористична міць, така безоглядна самовідданість вищій ідеї, такий високий культ совісті, – подам Вам декілька думок, результати моїх власних спостережень і міркувань.

Даньо в дитинстві був дуже жвавий хлопець і не любив учитись. Щоб приохотити його до читання, батько накупив багато книжок українських (Шевченка, Стороженка, Нечуя-Левицького, Марка Вовчка) і російських толстовського видання «Посередник»³³. Але Даню вони не цікавили. Він захоплювався тоді рисуванням. І на тетрадях, і на клаптиках паперу, – всюди валялись його рисунки пером. Даньо двічі зоставався в гімназії на другий рік: в другому класі через коклюш і в четвертому через перевтому. Давши слово батькові, що він покине рисування і буде добре вчитись, Даньо так приналіг на вчення, що впав в летаргічний сон і проспав щось 36 годин. В результаті лікар заборонив йому на деякий час навчання. Після цього Даньо зовсім переминівся: покинув рисування, почав добре вчитись і скінчив гімназію з золотою медаллю. Ці 10 років гімназичних Даньо жив беззмінно у кухні нашої матері, тітки Марії Антоновни Ніколаєвич. Чоловік її, Григорій Тодотович Ніколаєвич, родом з українізованих сербів, був помішником секретаря Київськ[ої] духовної академії і мав казенну квартиру в 6 кімнат в академічному домі (Волоська, 6, – проти Академії)³⁴, де жили професори. Ніколаєвичі жили на 3 поверсі, під ними на другому, – проф. М. Ів. Петров і нижче в партері, здається, проф. Слесаревський (чи Олесницький). Весь будинок жив їднаковим, спокійним, тихим, розміреним і впевненим за завтрашній день життям.

Дядя Григорій Тодотович, весь зарослий бородою й вусами й пишною сивуатою шевелюрою, м'яко дивився з-під чорних широких брів веселими очима. Був він дуже теплий і сердечний чоловік. Почуття юмору було йому питоме. Він завжди був не від того, щоб пошуткувати й «підвезти москаля».

Тітка Марія А[нтонівна] була романтична особа, вихована на франц. романах, і на бажанні вдати з себе аристократку. Вона любила з фасоном прийняти гостей, любила музику, карти. Григ[орій] Тодотович, висміюючи її снобізм, прозвав її «маркізою Ніколаї». Мар[ія] Ант[онівна] була бездітна. Потребу материнських турбот вона задовольняла вихованням малих гімназистів. Коли брат Вадим перейшов до ніжинської гімназії, то М[арія] А[нтонівна] взяла ще маленького Ваню Єрофєєва.

Крім гімназистів і старої матері, на квартирі у Ніколаєвичів жив ще чиновник канцелярії генерал-губернатора старий шляхтич Микола Петрович Радо-Зінькович. Рослий, жилуватий, з лисим черепом і високо піднятими, ніби од здивовання бровами, з різкими, але правильними рисами обличчя, Мик[ола] П[етрович] був повною протилежністю до Гр[игорія] Т[одотовича]. Надзвичайно витриманий, чесний, прямий і точний, з привичною офіційно-чиновничою сухістю, він позбавлений був будь-яких хитрощів і крутіства.

Він був мисливець і мав надзвичайну фізичну силу. Траплялось не раз під час полювання на Задніпров'ї, що тільки ця сила і меткість спасали Мик[олу] П[етровича] от вірної гибелі під час сутички з місцевими жуліками й бандитами.

Казали, що колись Мик[ола] П[етрович] сватався до Марії Ант[онівни], але вона не схотіла йти за нього, бо полюбила Гр[игорія] Т[одотовича]. Очевидно, світ став немилый бідному Радо-Зіньковичу, і він упросився на квартиру до Ніколаєвичів.

Так у них в їдальні він і прожив своє життя, скорившись долі і нічим ніколи не виказуючи своїх жалів. І Мик[ола] Петр[ович], і Григ[орій] Т[одотович] дуже любили один одного. Коли Зінькович хворів, Гр[игорій] Т[одотович] сам обхожував його, лікував, піклувався ним як дитиною. Інтересно, що в такі часи хворості вони, перекидались через зуби компліментами: «Знов лисий чорт простудився!» – «А тобі, сивий чорт, жаль?» Років 40 чи й більше прожив Зінькович у Ніколаєвичів і у них і вмер на початку революції (здається). Я через те так довго спинилась на особі Зіньковича, бо спостерігала його безумовний моральний вплив на Даню. Даньові імпонувала і надзвичайна видержка характеру Зіньковича, і його правдивість і прямота, його лаконізм і фізична сила і його мітке й спостережливе око мисливця. Мик[ола] Петр[ович] привчав Даню до рушниці і іноді надвечір брав з собою на прохід і багато балакав з ним.

Важніші риси характеру М[икола] П[етрович] ніби цілком передалися Даньові. І ця фізична сила, і ця шляхетна замкнутість, і глибоке затамовування горя, і правдивість, і вірність, і прямота. Уклад родини Ніколаєвичів, стиль їхнього життя був чисто чиновничий. Весь день був розрахований точно по годинах. М'який і сприятливий, але неусипний контроль, під яким жив Даньо у Ніколаєвичів, і точний розпорядок дня, привчили його до порядку і дисципліни. Наполегливе навчання одбирало у Даня весь його час.

З белетристики він міг читати тільки те, що було зв'язане з програмою літератури. Вчитель грецької мови Орда вимагав читати в оригіналі філософів і Даньо завдяки цьому знав і Платона, і Сократа. Захопившись історією, Даньо залюбки студіював Шльоссера³⁵, звідки добросовісно випишував хронологію³⁶. Зрештою, він так захопився збиранням хронологічних моментів, що у нього назбиралась колосальна колекція. В студентські роки дехто з істориків радив Даньові видрукувати хронологічний підручник з цієї його збірки. Де ділась ця хронологія – не знаю. Вироблена Даньом в ці гімназичні роки робоча дисципліна вкоренилась в ньому міцно. З роками вона увійшла в його натуру настільки, що він не дозволяв собі одриватись од наміченої праці ні для нової цікавої книжки, ні для людей, ні для театру. Для цього у Даня були призначені спеціальні дні й години, коли він дозволяв собі оддых. Поступивши в університет в 1897 р., Даньо почав жити окремо од Ніколаєвичів. В той же рік чи на другий, він став репетитором у багатого землевласника

В. І. Толлі³⁷, де дуже здружився з своїми учнями і пробув у них, здається, до 1905 р., коли мусів іти відбувати військову повинність.

Тепер Даньо, маючи час і матеріальну можливість, почав читати і збирати бібліотеку. Світогляд його почав ширитись і мінятись. З'явилися нові думки, нові відчуття, складні й абстрактні, не контрольовані вже обмеженим світоглядом чиновничого оточення Ніколаєвичів.

Тоді, – з половини дев'яностих років і на початку дев'ятисотих в російських інтелігентських колах виник великий інтерес до духовних запитів: до теософії³⁸, антропософії й окультизму і до вчення містиків (Рамакрішна³⁹, Вівекананда⁴⁰), індійських, перських і арабських суфіїв і нових містиків європейських (Сведенборг⁴¹, Сен Мартен⁴²). Модна містика була повсюди, як і гра в містику («місія Росії», слов'янства і подібне). Ця атмосфера заражала. Читав Даньо і окультизму, й антропософічну літературу, й поезію. Але Даньо хоч цікавився, але не заражався цими вченнями. Він вбачав в цих езотеричних, антропософічних світоглядах фальш і відносився до них скептично, як до модних і недовготривалих. Хто на Даня найбільш впливав, це Володимир Соловйов⁴³. Пам'ятаю, як він привіз до нас у Шпичинці «Три разговора» Соловйова, як щиро і завзято дебатував питання про «жовту расу» і як цитував видержки і цілі уступи з Соловйова.

*«Панмонголизм! Хоть имя дико,
но мне ласкает слух оно,
как предсказание великой
судьбы...»⁴⁴.*

Далі не пригадую.

І ще:

*«Все лучшее в тумане,
а близкое иль больно, иль смешно:
не миновать нам двойственной сей грани:
из смеха звонкого и из глухих рыданий
созвучия вселенной создано»⁴⁵.*

Але найбільш захоплювала Даня проповідь чеснотливості В. Соловйова. «Смысл любви» (переказував мені Даньо думки Солов[йова]) «есть оправдание и спасение личности через пожертвование себялюбием. Есть победное преодоление родового смутно – животного инстинкта і коварных чар плотской чувственности...»

«Последовательный кротко – гордый аскет в его стыдливом самоотречении – должен и может быть неизмеримо счастливее “Дон-Жуана” и “Казановы”».

Коли я в 1901–3 р., будучи в Музичній школі, ходила на лекції й філософські диспути з участю Бердяєва (в Літературно-артист[ичному] обществі), Даньо попереджав мене не дуже захоплюватись теософією. Заглиблюючись в думки теософів і антропософів, я стала спостерігати, що в більшості ці «богошукачі» не стільки хочуть самі піднятися на вищий щабель духовної висоти, скільки хочуть знизити Бога, наблизивши його до себе, осягнувши й звульгаризувавши цей великий і недосяжний «логос».

Боячись заплутатись меж думками цих «взыскующих града»⁴⁶, я сказала якось Даньові, що мені здається, ніби вони, намагаючись здатись вищими, ходять на ходулях; надумана фразеологія декого з них нагадує мені шарлатанство п. Блаватської⁴⁷, а Бога треба шукати не стільки розумом, скільки серцем.

Даньо згодився, що «Богоискательство» це дань столичній моді, самообман або фальш. «Тільки дехто, як-от Бердяєв – більш серйозний і ширий філософ. Шукаючи ідеальні Божественні риси в нас самих, він мені нагадує Платона. Платон вчив, що істина існує в нашому розумові і що велике нещастя втратити довір'є до розуму. А Платон був дійсно великий філософ».

Не раз Даньо в розмовах зо мною і з другими вертався до вчення Платона про ідеальну любов.

Високі ідеї Платона, а за ним і Вол. Соловйова, – це ті були ідеї, яким у житті наслідував Даньо і які робили його надзвичайно морально-сильним чоловіком. Перед очима він мав приклад аскетичного життя таких двох близьких йому людей, як батько наш і Радо–Зінькович. При всій своїй жвавості, надзвичайній енергії й завзятості, Даньо і своє життя справив на такий зразок, як вони. Високі поривання душі, глибокі внутрішні запроси, нахил до аскетизму, – це безумовно Даньо перш усього наслідував од батька; потім він розвинув це в собі. Батько наш був високо-ідейний чоловік, але він не мав тої внутрішньої залізної дисципліни, теї крицевої міці душевної й фізичної, якими відзначався Даньо. Рано овдовівши (в 37 років), батько життя своє присвятив як священик своїй пастві і як батько – нам, дітям і своїй рідні. Весь свій вільний час він проводив у кабінеті за книжками і за писанням спогадів, щоденників і безлічі листів. В листи свої він вкладав душу і серце, і тим жив. Батько був аскет м'який, без фанатизму й суворості – *всерозуміючий, глибокомучащийся і всепрощаючий*⁴⁸. Тому багато людей горнулося до батькового серця. Зла батько не любив і не оправдував, але обходив його. Наскільки я можу судить, – девізом батька було «всепрощення». І отут була різниця меж батьком і Даньом: Даньо ніколи не прощав і не забував свідомої підлості й брехні і боровся з ними. Його «хата ніколи не була з краю». Діяльний спротив неправді й визискові – це те, чим він керувався в житті і що привело його до могили. Це те, що я Вам хотіла сказати про формування душі мого брата. Думаю, що я не помилилась. Про те, що Даньо ні до якої справи, ні до якого питання не підходив по-дилетантському і нічого не робив «як-небудь, аби швидче», Ви знаєте і без мене.

Даньо постійно давав матеріальну поміч нашим родичам. Ще з перших років студентства він допомагав сестрі батьковій, тьоті Масі Іванченко, хоч вона і грішми, й натурою мала невпинну поміч од нашого батька. Дочку її, Ніну Самойлович (замужню) він на свій кошт содержував і вчив на Вищих жіночих курсах у Києві. Допомагав він і сестрі нашої дядини (жінки материного брата) Є. Б. Сарчинській і її дітям вже дорослим. А другій її сестрі Яніні Лозицькій (полька) Даньо видавав постійну «стипендію» для навчання на Вищих медичних курсах в Петербурзі. Всі ці тітки й кузини мали своїх чоловіків, які служили й заробляли гроші, але всі вони тягнули руки до Даня і він оддавав їм все що міг, іноді лишаячись сам без грошей. Це йому давало моральне задоволення. Я спостерігала, що на Даньові гроші купувалось не тільки саме потрібне, а і наряди, пахощі, білети до театру, солодкі тістечка. А у власнім житті Даньо мусів іноді розраховувати кожну копійку. Я чула якось, як тьотя Маса нарікала перед своїм чоловіком на «скупість» Даньову, – бо він дав їй не стільки грошей, скільки вона в той час надіялась од нього мати. Про цю, ніби, «скупість» Даня я од Масі чула не раз. Їй здавалось, що у Даня грошей невичерпані джерела, і він мусить їх оддавати тільки їй. О захланність жіноча! Я ніколи у Даня не просила допомоги, хоч і як мені бувало скрутно. Але коли більшовики спалили будинок Грушевського і ми з Вас[илем] Григоров[ичем] і дітьми залишились буквально на улиці, – я пішла тоді просто до Даня. Яке сердечне відношення! Яку моральну й матеріальну поміч ми мали від нього! Що я кажу, – «поміч»? Це була вже не просто поміч. А неусипне піклування про всіх нас, а особливо про Василя Гр[игоровича] Загубивши всі свої численні праці і неоцінимий музей укр[аїнського] народн[ого] мистецтва, художню бібліотеку і, взагалі, все, – Василь Гр[игорович] міг стерятись. З того майна, що було у нас в двох квартирах будинку Грушевського, – залишилась у нас тільки кардонка з пелюшками, де на дні випадково заховано було скільки укр[аїнських] дукачів і срібних чарок⁴⁹.

В ті ж роки революції Даньо часто переховував у себе (в критичні моменти зміни влад) кого-небудь: то В. Модзалевського⁵⁰, то [Вітольда-Симона Павловича] Клінгера⁵¹, то П. Зайцева⁵², то, здається, [Євгена] Перліна (евр[ейський] публіцист)⁵³ і інших, яких я зовсім не знала. В тяжкі часи голоду при осадному стані Києва, він не тільки переховував, але й годував їх; не тільки днями, а тижнями, а іноді й місяцями. Мені часто доводилось бігати по всіх порожніх базарах, щоб вишукати щось з харчів і для своєї родини, і для схо-

ваних. Про Даню тільки з одного цього боку альтруїстичного можна було б написати цілий том. Але це я пишу тільки про те, що я сама бачила і що робилось при мені. А скільки було само[по]жертв, про які я не знаю?

Тепер перейду до військової служби Дані. Як ілюстративний матеріал, шлю Вам деякі листи Даня до батька.

Ось лист його з Єлизаветполя⁵⁴ од 1905 р. В листі описано тодішній, так би мовити, – «ідилічний» стан революції на Кавказі!

Пізніще, десь в грудні, справа повернулася вже [на] інше. Російська адміністрація рішила вмішатись в загострену національну боротьбу меж вірменами й татарами. Викликали військо й наказали стріляти, – не пам'ятаю вже, в кого, – здається, в татарів. Даньо, якого призначили командувати стрільбою, категорично одмовився «откривать огонь» по безоружному натовпові. Силою своїх доказів Даньо переконав і свій старший командний состав не вмішуватись в національні справи підлеглих народів, поскільки в їх виступах немає антидержавних елементів. Командири не тільки не оддали Даню під суд за «неповиновение начальству» й порушення дисципліни (за це розстріл), але і взагалі од «усмирення инородцев» остереглись. Цей інцидент є характерним показником лінії поведження Даня вже в ті часи.

У війну 1914 р. Даню мобілізували одразу ж як прапорщика запаса. Тепер його зачислили вже не в піхоту, а в артилерію, як міткого стрільця з вищою освітою. На вокзалі прово[д]жали його всі молоді Толлі, – його учні і я з Василем Гр[игоровичем] Ми були сумні, а він веселий, бадьорий, як і завжди. Я Вам шлю тут 4 його коротенькі листи з різних часів війни, про себе, про свої власні пригоди й переживання він, як і завжди, мовчить. Взагалі він хвалитись не любив. Приїзжаючи у відпустку, він дещо розкаже мені, дещо Василю Григор[овичу], трохи більше батькові, а то промовчить. У мене було чимало фотографій, зроблених ним під час війни⁵⁵. Типи галичан, характерні пейзажі й костьоли, стара архітектура, більше церковна. Всі ці фото загинули... Даньо не закривав очей на фронтний жах. За себе він ніколи не боявся і не берігся. Більше ваги він надавав збереженню культурних цінностей, які ще можна було спасти од фронтної руїни.

В Братиславі, в таборі втікачів, їден галицький священик з Ославу Білого (фамілії його не пригадую), дізнавшись, що я сестра Данила Щербак[івського], спеціально прийшов до мене познайомитись. Він казав мені, що в його околицях добре знали й почитали Даня за його шляхетність. Знали, що він з перископом стежить за австрійськ[ими] батареями і мусить вишукувати й винищувати їх. Знали, що, намацавши ворожу батарею, він давав точну наводку, збивав і зм'ятав її. Такий був його обов'язок. Але знали також, що Даньо ніколи не бомбардував церков. Користуючись цим, австрійські арт[илеристи] почали ставит[и] батареї на дзвіницях (чи під дзвіницями). Даньо бомбардував їх, кладучи свої снаряди щільно по обидва боки дзвіниці, але на ню саму не посягав. Знали також, що Даньо скрізь вишукував старовинні ікони й добре платив за них. Якось, приїхавши в відпуск до Києва, Даньо привіз цілу галицьку кафльову піч, яку він з трудом купив і з меншим трудом довів.

Були у Даня й прикрі моменти іншого характеру. Завідуючий дивізіонним чи парковим хазяйством (в військовій термінології я плутаюсь) систематично обкрадав солдатів, урізуючи їх на провіанті, обмундируванні і т. ін. Солдати глухо жалувались на це, але не на смілювались підіймати свої голоси; це був ще 15^{ий} чи 16^{ий} рік, і дисципліна й субординація були непорушні. Офіцери добре знали про це обкрадання, але не зважувались підіймати протеста. Зважився Даньо. Я чула уривками, як він розказував про це батькові.

Не знаю, хто був цей офіцер. Знаю тільки, що він був старіший і рангом вищий од Даня. Даньо зачинився з цим офіцером сам на сам і почав з ним розмову про його злочинство «начистоту». Той спочатку заартачився, почав загрожувати Даньові військовим судом, за порушення дисципліни, але Даньо заявив, що ні суда, ні розстрілу не боїться, а коли

цей командир не припинить свого злочинства сам, то Даня з доказами в руках віддасть під військовий суд його самого. Дійшло діло до того, що Даньо тільки тому не вдарив його по обличчю, що не знайшов під рукою ні нагайки, ні чогось подібного, а плямити свою руку об «злодійську морду» не схотів. Тут далі я боюсь за точність переказу; я була при якійсь хатній роботі в другій кімнаті і слухала розказ Даня через прочинені двері. Так от: чи хотів Даньо зірвати з цього офіцера погона, – чи зірвав... А кара за це, – розстріл для Даня, а для командира, здається, розжалування в солдати. Ви, мабуть, це ліпше знаєте од мене. Може, Даньо йому пригрозив, що зірве погона. В результаті цієї «розмови», – офіцер цей мусів скоритись і припинить своє злочинство. Про «розмову» свою з Даньом він ніде не заїкнувся. Даньо теж не хвалився. Він тільки дещо розказав своїм офіцерам, щоб пояснити зміну поведження того «дяді». Вони потім шуткували, ніби Даньо з цим офіцером так заприятелював, що перейшов уже з ним «на ти».

Ще був їден випадок, коли Даньо з страшним ризиком для свого життя виказав свою одвагу, силу волі, геройство і безстрашність⁵⁶. Це було пізніше, коли російська армія одступала з Галичини. Дивізіон, де служив Даньо, мусів, одступаючи, перейти через річку. Коли підїхали до моста, то австрійці почали вже бомбити міст. Командир дивізіону розгубився... Вирішив покинути мости ворогові, а самим втікати. Даньо рішуче спротивився цьому. Він попросив дозволу доручити переправу йому. Момент був рішучий, і відповідальність велика. Йому дозволили. Перевіривши по годинникові точність секунд в проміжках між вибухами, Даньо наказав солдатам мортірної обслуги стати в повній готовності в чергу перед мостом біля коней і пушок і напружити всю свою увагу. В момент розриву снаряда, але тільки по знаку Дані, коні чергової мортіри мусіли зриватись з місця і вихром гнатись через міст. Кожна зайва проворонена секунда – це смерть. Ворожі пушки били й били. Даньо вийшов на міст сам, роблячи скілька кроків то вперед, то взад. В момент розриву снаряду, він підіймав руки вгору й чергові ефрейтори з кінями й мортірою перебігали міст. Слідом за ними гупав снаряд, але вони вже були в безпеці в той момент. Так Даньо, не сходячи з мосту, перевів через нього всі мортіри без ушкодження. Цікаво: Даньо казав, що не тільки солдати, але і коні ніби розуміли страшну небезпеку моменту і неслись через міст як блискавка. Чи Ви звернули увагу на мідний циліндр од розбитого снаряда, що стояв у Дані на письменному столі? Цей снаряд упав на мосту на те місце, де за мить перед тим стояв Даньо і одступив на два метри од нього.

Даніна сміливість і точність спасли дивізіон, а начальство не знало, до якої нагороди представити Даня. До всяких «регалій» він ставився скептично. «Георгія» навіть, казав він, тепер носять ті герої, що пересижують бої в «кущах». Даню представили до «золотого оружжя». При демократизації війська солдати обрали Даню командиром дивізіона, але він вже мав тоді од новоутвореної Укр[аїнської] Академії Мистецтв запрошення стати членом Ради Академії. Він постарався доказати солдатам, що там, в Академії, він буде потрібніший, ніж у них. Після довгих перепетій, вони його нарешті одпустили...

Ще треба сказати, що в 1919 р. Даня заарештувала Ч. К. (у Києві). Він мав необережність на улиці при виході з театру, (здається, з кузиною Ніною Самойлович) сказати, що революція не досягає потрібних результатів, бо не можна перескочити вгору через 10 щаблів, а тільки од сили через 2–3. Метод еволюційний досягає результатів трохи повільніше, але певніше. Тут підійшов до нього чекіст і [його] забрав. Ніна (тоді есеркаборотьбістка) мала якогось приятеля-чекіста Давида (не єврея, а українця). Вона кинулась до нього, і той виручив Даня. Пішов куди слід, розпитався і заявив: «Ану, дайте-но його мені! Я з ним сам розправляюсь!» Такі тоді були часи. Даню видали Давидові, а той вивіз його і одпустив. Ну, – годі! Може, Ви й самі дещо про це знаєте.

Тепер пишу про інше. Сердечно дякую Вам за співчуття моїй важкій втраті. Василь Григорович був не заурядний чоловік⁵⁷. Ідно скажу: Я мала щастя були сестрою Данила Мих[айловича] і дружиною Василя Григоровича, а всі житейські тяготи й невзгоди, порівнюючи з цим, здаються мені такими дрібними й мізерними! Цей лист мій до Вас присвя-

тила я Даньові, а про його великого друга Вас[иля] Григ[оровича], я, коли схочете, напишу вже колись другим разом⁵⁸.

Ще до їдної рани Ви торкнулися, друже мій, – до загибелі праць моїх і Василя Григ[оровича]. Це вже не такі тяжкі й болючі рани, але все ж рани. Так от, – всі праці мої за 15 років пропали. При виїзді з Києва я все найдорожче для мене везла в своїх руках: до тисячі фотографій родинних і по народному україн[ському] мистецтву; найцінніші родинні реліквії (між иншим, локони волосся мами і Дані) і копію статті про укр[аїнське] народн[е] мистецтво, зданої вже мною до московського Госиздату⁵⁹, і першу частину праці про килими (для галицького комітету), початок статті про скло, з хемічними аналізами шкла великокнязівської доби, софійських мозаїк і пізнішого шкла гутнього; бібліографію джерел по всіх галузях укр[аїнського] нар[одного] мист[ецтва], якими я користувалась, найдорожчі мені листи батька і Вас[иля] Гр[игоровича], атестати мої, Галині й зятя і т. инше.

Вночі при посадці в вагони, у мене почався сердечний припадок. Зять [Лінде], щоб мені допомогти, взяв у мене з рук пакунок з цим моїм добром і десь поставив. Коли я отямилась, кинулась шукати, – ніде пакунка не знайшли... Друга частина праці, – всі виписки, переклади, конспекти (між иншим, конспект кількох томів підручників по шклу для Політехніч[ного] інституту і переклад «Das glas in altertums», план і підготовка для підручника по укр[аїнському] нар[одному] мистецтву для вищих шкіл, що замовив Василю Григ[оровичу] Інститут фольклору при Академії наук і план великого люксового альбому по укр[аїнському] народн[ому] мистецтву, що Укр[аїнський] держвидав замовив Вас[илеві] Григ[оровичу] на вимогу якоїсь вищої влади, очевидно, для всесвітньої реклами. Спеціально для цього альбому, Василь Григ[орович] мав з спеціально приставленим до нього фотографом і адміністратором мали об'їхати всі музеї України й Галичини і вибрати матеріал. Та було вже пізно. Вся ця друга частина була вкладена в велику й коштовну італійську валізу і одправлена на Львівський музей через якусь німецьку відповідальну транспортну контору. Дійшло все, крім цієї валізи. Надто спокуслива була шкіратяна валіза з бронзовими, золоченими наріжниками й пряжками. Тепер вже про скло нічого було й думати; про вишивку й плахту (якою я зайнялася вже в останній рік) теж. Але пам'ять у мене була ще свіжа і енергія була, і я про килим могла написати багато про те, чого ні Даньо, ні Б. Крижановський в своїх працях не торкалися (перепродукція вовни на Україні, як стимул до килимарства, похоронні килими, давність, найдревніша орнаментация). У Львові я почала ходити до бібліот[еки] Наук[ового] тов[ариства] ім. Ш[евченка], щоб встановити деякі пробіли. Знайшлось у мене в кишені жакета і декілька десятків Даніних фото килимів, і мої рисунки древнішої орнаментации.

І от в Словаччині знову згинуло все вмісті з рисунками В[асиля] Гр[игоровича] для кінофільмів, всіх його акварелів, орнаментів і т. д. Подаю вам цитату з спогадів М. Бутовича. «Америка» I/XII 1952 р. – «Василь Г. Кричевський»: «З транспортом з Криниці Вас[иля] Гр[игорович] поїхав на Захід. Хто їхав, той знає, що то була за їзда на спосіб укладу оселенців у бочці. Тяжко було в його літах, та ще з вередом вилазити на високий тягаровий віз. Здається, на Словаччині в Жіліні пересів він з дружиною до іншого транспорту, але мусів залишити частину своїх речей під валізами однієї дуже впливової пані⁶⁰, яка не схотіла дозволити рушати її багаж. Пізніше в селі Немцах коло Крупіни, куди заїхали пакунки В. Гр. Кричевського, один із завідуючих комітетськими складами порозвішував собі в хаті його малюнки, не вважаючи на протести пані Шмігельської, колишньої професорки мистецько-промислової школи у Львові». – Ось Вам невеличке свідоцтво. Пора кінчати. Коли відповісте, – напишу більш детально про це. Привіт.

І. Кричевська

На жаль, написала я останні сторінки нерозбірно. У мене немає стола і пишу на коліні, – на кардоні. Тай очі вже не служать, і стареча рука труситься. Вже вибачте. Не все мною написане гідне для Вашого використання. Але для Історії, думається, потрібно і те. Дуже буду рада отримати Вашу відповідь.

І. Кричевська

3. Данило Михайлович Щербаківський – о. Михайлові Щербаківському, 8 грудня 1895 р.

8 Декабря 1895 г.

Дорогой мой папа!

Спасибо, что ты о нас, детях, такого лестного мнения, хотя я, по правде сказать, и не заслуживаю такового. Не считаю также себя в силах выполнить те надежды, которые ты возлагаешь на нас, как на будущих двигателей человеческого счастья. Я слишком мелок, чтобы меня хватило на добросовестное выполнение этого. Да я как-то и не задумываюсь над будущим, не мечтаю, не строю воздушных замков (хотя и это не мешало бы), – времени нет. Благодаря этому Белявскому у меня нет почти свободной минуты, и я даже забросил свою хронологию. Деньги у меня есть, и, если их и не особенно много, то все-таки столько, что хватит и на проезд, и на покупки, и еще должно остаться рублей 25. Поэтому я не брал у старосты 5 р., присланных тобою. Извини, пожалуйста, если я купил плохие багеты. Все 4 куска на 3 вер. длиннее мерки, – это на углы. Мы все, слава Богу, живы и здоровы. Кланяются тебе все. Целуй от меня бабушку. Целую тебя щыро, искренно любящий тебя твой Даныло.

4. Данило Михайлович Щербаківський – о. Михайлові Щербаківському, 2 листопада 1905 р.

2 ноября 1905 г.

Дорогой папа!

Деньги, посланные по телеграфу (15 рублей), и письмо я получил. Большое спасибо. Я в Елизаветполе с 12 октября, хотя должен был быть там уже 15 сентября. Вот ты пишешь мне, чтобы я писал тебе в более точных выражениях о времени моего отъезда в Елизаветполь, а не «на днях». Но ведь я иначе не мог писать; меня каждый день кормили этим «на днях», и я имел глупость верить бакинскому начальству и тебе тоже писал в тех же выражениях. Ты знаешь, я сам люблю точность и уж наверное писал бы тебе точнее, если бы мог. Что касается времени прекращения моей службы – не знаю. Здесь такая же неопределенность в ответах начальства, как и во всем остальном: «на днях» нас должны произвести в прапорщики и «кажется», назначить в Александрополь. Если назначат туда, буду получать рублей 70 в месяц и хоть в финансовом отношении вздохну свободнее.

В нашем Елизаветполе до сих пор еще деревья зелены, листья едва желтеют, а цветники перестряют цветами и, между прочим, до сих пор еще цветущими розами. Ходим все без шинелей, конечно.

В дни 18–21 октября у нас был целый ряд демонстраций, которые, благодаря разрешению губернатора, отсутствию полиции и войск, прошли совершенно спокойно. 21 октября в разных частях города собрались демонстранты по национальностям. Мне пришлось самому видеть все эти демонстрации от начала до конца. Все знамена – красные. На татарском – тоже красном, знамени был изображен золотой полумесяц и помещена надпись, в которой говорилось, кажется, об автономии. В середине толпы на повозку взобрался мулла и сказал речь, в которой, как мне потом передавали, приглашает татар присоединиться к прогрессивным группам русских и армян, так как целью всех их является свобода. Татары пошли потом к армянской части, соединились там с армянами и русскими и прошли по всему городу. У нашего дома к ним присоединилась и железнодорожная демонстрация. В толпе было много старых, много женщин с детьми ехали в экипажах и пешком шли; почти в хвосте всех шел православный священник. Впереди всех демонстрантов играл оркестр любителей. А ведь все это чуть не закончилось бойней, так как какой-то ревнитель предлагал устроить «патриотическую» демонстрацию с казаками и засадой для «красных».

Ну, до свидания, целую тебя крепко.

Твой Данило

5. Вадим Михайлович Щербаківський – о. Михайлові Щербаківському, 8 вересня 1914 р.

8-го сентяб. [1914 р.]

Дорогий Тату!⁶¹

Я недавно одержав листа від Даня і переписую його Тобі. От що він пише!

«Сьогодні 25 августа одержав від тебе листа (від 16 авг.) і досі ні від кого жадного листа не маю: пиши по адресі:

Действующая армія

11 мортирный артиллерийский дивизион

2 парк.

Прапорщику Щ-у.

Щодня здалека бачу гарні галицькі церкви, криті ґонтом, дуже цікаві і тільки оближуюсь. Раз заскочив у церкву і zobачив “Страшний Суд” кінця XVI віку – мало не зімлів, але що ж тут можна зробити? Ікона дуже велика, ні взяти, ні повезти, а попик з дядьками запросив 500 рублів. Кожен день поход у нас. Але щось міні нічого не вадить, ще здоровший став. Я в бою не був ні разу, бо в парку, але приходиться близько бувати.

Як на війні тупіє чоловік і нерви тупіють! Тепер спокійно диви[ш]ся на ранених, тільки до вбитих не можу привикнути. Значна більшість вбитих лежать з лицем, закритим руками. В ідному селі мадярське військо убило попа русинського, і наші його поховали. Був у Львові».

Це п'сьмо дуже мене втішило. Я йому відповів і, здаючи листа, одержав другого, де він просить мене помагати Ніні. Не треба його було безпокоїти цим. Я відповів йому, що усе зроблю.

Тільки або Ти, або хто інший дайте мені адресу Ніни у Києві, куди б я міг висилати гроші для Неї. І напишіть, як справа з *правоучением* стоїть.

Цілую Тебе, дядю Сашу, Женю, Надю і всіх дітей їхніх. Марьї Іллінічні поклон. Будь здоров.

Вадим

Пиши.

Твого другого листа також одержав.

6. Данило Михайлович Щербаківський – о. Михайлові Щербаківському, 14 вересня 1914 р.

14 сент 1914

Папочка, рідненький мій!

Мій товарищ йде до Києва за покупками для парка і при ці[й] нагоді я маю тобі листа. Я пересилаю в Київ для Ніни 50 рубл. за *правоучение*, і будь ласка, напиши її, най вона не тратить часу даремне, а їде в Київ, держить іспити і вчиться. Поможі її, а як я, дасть Бог, вернусь, то верну. Міні добре тим часом. Начальство і товариші дуже гарні і досі згадують ті кури, качки і яблуки, що ти передав міні на Бровках. Дуже смашні були. Робота тим часом не тяжка. Будь ласка, пиши міні частіще. П'сьма так рідко доходять і так довго йдуть, що цілий празник получить п'сьмо. Крепко поцілуй від мене дядю Сашу, моїх сестричок і племенниц[ь] і Марію Ільїнішну. Най пишуть до мене всякий, хто вміє держати перо в руках. Щиро цілую тебе

твій Дан

На звороті: Бровки (Ю.З.Ж.Д.)

с. Спичинцы Сквирск. у.

о. Михаилу Щербаковскому

7. Данило Михайлович Щербаківський – о. Михайлові Щербаківському, 1916 р.

[1916 р.]

Ти останні часи все жалуєшся на старість, на те, що тебе мало цікавить життя і люде. Міні здається що старість чоловіка позна'ється не тім, чи він цікавиться людьми, а тим, чи цікавляться ім люде. Ти казав і писав міні, як часто тобі приходиться писати солдатам. А зараз оце я одержав пісьмо од Данілової, де вона радіє, що скоро твої іменіни, бо єсть предлог написати тобі і значить получить от тебе пісьмо, «которое может писать только человек с возвышенной душой». Да, ти зараз в такому стані життя, що найбільш продуктивно впливати на людей і давати людям ти можеш через пісьма. І може іменно через те, що в пісьмах, де ввремя їх [нрзб.] спокій тихого кабінета одвіває всяку життєву половину і сміття, в пісьмах одкладається найчистіше зерно духовної пшениці, яка зріла і виспівала в твоїй душі все твоє життя і якою ти досі повний.

В день Ангела твого жичу тобі от щирого серця, мій рідний і дорогий, щоб ти ще довго годував людські душі, бо люде жаждуть. Крепко, крепко цілую тебе.

8. Данило Михайлович Щербаківський – о. Михайлові Щербаківському, 13 березня 1917 р.

Одписав 23 марта 1917 р.
13 марта [19]17 г.

Папа дорогой!

Я жив и здоров. У нас все идет хорошо. Солдаты с редким единомыслием и сознанием присягнули на верность Новому строю и Временному правительству.

Весна в природе, весна у людей, у наших солдат и офицеров и крепка вера в будущее.

Как у Вас дела? Я от тебя до сих пор не получил ни одного письма и не знаю, что у Вас делается. Ни Вадим, ни Женя ничего не пишут. Знаю, что им не до меня. Так много событий крупных, так много захватывающего нового дела.

Пиши, дорогой.

Крепко целую тебя.

Даня

9. Данило Михайлович Щербаківський – о. Михайлові Щербаківському, 11 грудня 1917 р.

11/XII [1917 р.]

Папа дорогой!

Я пишу тобі тепер майже через кожні 3 дні, бо поїзди ходять погано, почта майже не приходить, і од тебе давно вже не маю вістей. У нас в дивізоні проходить українізація. Великороси однесли до неї дуже вороже, але як зобачили, що нічого не вдіють, то почали тікати додому. У нас тепер, майбуть, буде демократизація армії, все начальство має бути виборним. Якби мене не вибрали, то я тим самим був би зовсім увільнений від служби як сорокалітній і міг би почати знов в Київі свою наукову працю по українському мистецтву, але, на жаль, в мене такі відносини з солдатами, що, мабуть, виберуть. А може, й змилосярдяцься?

Пиши, голубчику, хоч помалу, але частіше.

Міцно цілую тебе.

Даня

Щирий привіт Марії Ільїнішні і усім.

10. Щербаківський Данило Михайлович. Додаток до заповіту, 1 січня 1927 р.

В мойому заповіті 1918 року треба зробити такі зміни:

1. Усі мої килими, меблю червоного дерева, картини, малюнки, кераміку, скло й інші речі, що мають музейне значіння, заповідаю Всеукраїнському Історичному музею імені Т. Шевченка (окрім картини й килима в п. п. 6 і 7).

2. Усі журнали, книжки по археології, історії, мистецтву, етнографії й інших галузях, що стосуються обсягу студій ВУАК'у, а також фотографії й негативи – Всеукраїнському археологічному комітету при Українській Академії наук.

3. Українські видання – раритети – Всенародній бібліотеці України, а коли бібліотека такі видання має, то – Інститутові книгознавства.

4. Решту книжок, а також відбитки моїх власних праць – дітям моїх сестер – Зіни Михайловної Калашникової та Євгени Михайловної Кричевської в рівній частині.

5. Меблю звичайну, білизну, одягу й усякі інші господарські речі – моїм сестрам – Зіні Михайловній Калашниковій та Євгені Михайловній Кричевській в рівній частині.

6. Картину – натюрморт – голяндської роботи XVII ст. (птахи) – мойому братові Вадиму Щербаківському.

[7.] Килим чорний в синіх квітах без кайми з нашитим номером – 10 – мойій сестрі двоюрідній Ніні Микитовній Іванченко.

1 січня 1927 р.

Д. Щербаківський⁶².

11. Степан Пилипович Постернак⁶³ – Івгені Михайлівні Кричевській

[1927]

Вельмишановна Євгеніє Михайловно!

Довідавшись про те, що з боку деяких осіб є намір з'ясувати трагічне самогубство Вашого брата Данила Михайловича Щербаківського його психічною ненормальністю, я хочу з свого боку це категорично спростувати.

Я знав покійного Данила Михайловича багато років, зустрічався з ним часто в останній рік, провадив разом з ним відпустку в будинку відпочинку, зустрічався на різних засіданнях, доповідях, – і завжди Данило Михайлович був повний сил, життя, захоплення справою, ентузіазму, ніколи ніякого хоч найменшого натяку на психічну ненормальність я не помічав і глибоко переконаний, що він вкоротив собі віку в повному розцвіті сил і здоров'я саме під впливом тих тяжких обставин, що утворилися в його роботі, тільки роботою він усе своє життя горів.

Прошу Вас, Вельмишановна Євгеніє Михайловно, мати мене на увазі, коли потрібно буде підтвердити ці мої думки перед відповідними органами⁶⁴.

¹ Сидоренко В. Д. М. Щербаківський // Український історичний журнал. 1962. – № 5. – С. 146; Його ж. Ревний колекціонер і невтомний дослідник // Народна творчість та етнографія. – 1968. – № 5. – С. 67–71.

² Присвячена їй література поки що невелика, це передусім некролог і спогади дочки: Дражевська Любов Артемівна. Пам'яті Євгенії Кричевської // Свобода. – 1965. – 21 січня. – Ч. 13. – С. 3; Кричевська де Лінде Галина Василівна (нар. 1918, с. Шпичинці). Спогади // Полтавський краєзнавчий музей: Зб. наук. ст., 2004 р. – Полтава, 2005. – С. 724–753.

³ Свого часу я писав про цю теку: Білокін С.

Музей України (Збірка П. Потоцького): Дослідження, матеріали. – Вид. 3. – К., 2006. – С. 135.

⁴ Курінний П. Данило Михайлович Щербаківський керівник етнографічного дослідження України за доби українського культурного ренесансу // Шлях перемоги. – Мюнхен, 1954. – 9 травня. – Ч. 11.

⁵ Курінний П. Данило Михайлович Щербаківський керівник етнографічного дослідження України за доби українського культурного ренесансу // Шлях перемоги. – 1954. – 16 травня. – Ч. 12.

⁶ Білокін С. Нові студії з історії большевизму, I–VIII. Вид. 2 розшир. й доп. – К., 2007. – С. 185. Див.

також: Білокінь С. Спогади Данила Щербаківського про Г. Нарбута // Збереження історико-культурних надбань Глухівщини: Матеріали Четвертої науково-практичної конференції (21–22 – IV – 2005 р.). – Глухів, 2005. – С. 218–233.

^{6а} Пісцова М. Примітки [до «Спогадів» Галини Кричевської] // Полтавський краєзнавчий музей: Зб. наук. ст., 2004 р. – Полтава, 2005. – С. 749; Федорук О. Михайло Щербаківський // Образотворче мистецтво. – 2008. – № 2 (66). – С. 52.

⁷ Реєстр членів // Звідомлення Товариства Прогресу в Києві, заснованого в пам'ять Т. Шевченка, за 1907 рік. – К., 1908. – С. 70.

⁸ Українська журналістика в іменах. – Вип. 9. – Л., 2002. – С. 220–221 (Н. Сидоренко).

⁹ Кобченко К. Жіночий університет Св. Ольги. – К., 2007.

¹⁰ Його першою дружиною була Варвара Іллівна Марченко (1875–1954).

¹¹ Данило Михайлович загинув 6 червня 1927 року, – отже, цього листа Івгена Михайлівна написала невдовзі після чергових роковин.

¹² Павловський Вадим Методійович (1907 – 10 лютого 1986, Нью-Йорк), мистецтвознавець. Син журналіста, співробітника газети «Рада». Навчався в КХІ та КПІ (закінчив 1931). Працював у Київському інституті науково-судової експертизи (1935–1943). Виконав серію світлин співробітників – групових, а також окремо – його директорів Василя Івановича Фаворського та Симона Львовича Ціона, організатора фотовідділу Ніколая Александровича Петрова, співробітника відділу біологічних досліджень Михайла Миколайовича Міклухо-Маклая, Ніколая Михайловича Зюскіна, Ніколая Петровича Недьошева, судових медиків Галини Олександрівни Піковської та Сергія Васильовича Рибінського, Олени Юліанівни Брайчевської, Бориса Романовича Киричинського, Валерія Леонідовича Павлова, фототехніка Міхаїла Львовича Шендеровича, Софії Ципенюк, інших, а також залу криміналістичного музею (вул. Короленка, 15, горішній поверх). 1943 виїхав на еміграцію, 1947 – до США. У мене збереглося 57 його листів до його колишньої колежанки, помічниці І. Моргілевського Катерини Олексіївни Данкевич (1975–1981; мешкала на Гоголівській, 34, пом. 19). Вона мені передала також олійний краєвид Києва (Лавра з боку нинішнього Київського військового ліцею ім. І. Богуня) 1928 роботи Василя Григоровича Кричевського з підписом Вадима Методійовича 1933. Автор монографії «Василь Григорович Кричевський: Життя і творчість» (Нью-Йорк: УВАН, 1974), статей про Українську державну Академію мистецтв (Нові дні. – Ч. 95. – 1957. – Грудень. – С. 22–27; Нотатки з мистецтва. – Ч. 7. – 1968. – Травень. – С. 45–56), Д. Щербаківського (Знищена й забута могила // Нові дні. – Ч. 77. Торонто, 1956. – Червень. – С. 16) та ін. Архів в УВАН (Boshyk Yury. A Guide to the Archival and Manuscript Collection of the Ukrainian Academy of Arts and Sciences in the U.S., New York City: A Detailed Inventory. – Edmonton, 1988. – Р. 91). – Дж.: Ясь Ол. Павловський В. М. // Українські історики ХХ століття: Біобібліогр. довідник. – Вип. 2, ч. 2. – К., 2004. – С. 260–261; Музей України (2006). – С. 134, 135; Ханко В. Полтавщина:

плин мистецтва (2007). – С. 100, 103, 107, 241, 364, 371.

¹³ 1950-го р. у церковному календарі П. Курінний надрукував статтю «Вінок на могилу Д. М. Щербаківського» (Український православний календар на 1951 рік. – New York City, [1950]. – С. 145–150), але вона до Івгени Михайлівни чомусь не дійшла. Правдоподібно, якщо Вадим Методійович і надіслав матері один примірник, то він до Венесуели не потрапив. Приводом до написання листа стала інша публікація: Курінний П. Данило Михайлович Щербаківський керівник етнографічного дослідження України за доби українського культурного ренесансу // Шлях перемоги. – 1954. – 9 травня. – Ч. 11; 16 травня. – Ч. 12.

¹⁴ Один з останніх томів «Пам'яток України» загиблий уже в наші дні Олександр Леонідович Рибалко (15 січня 1951, селище Клавдієве-Тарасове Бородянського р-ну Київської обл. – 5 січня 2009, там само) присвятив спогадам Вадима Михайловича Щербаківського, що містять не знану раніше фактографію. Світлій пам'яті Ол. Рибалка його колеги й товариші присвячують збірник, що побачить світ ближчими тижнями.

¹⁵ Список населених мест Киевской губернии / Киевский губернский статистический комитет. – К., 1900. – С. 1315–1316. Це чимале (1955 душ) село розташовувалося в Бровківській волості Сквирського повіту й належало Розеславові Ксаверійовичу Маршицькому та Миколі Артемовичу Терещенкові. Господарство провадили Іван Олександрович Плотницький та Йосиф Федорович Іванов.

¹⁶ Важко сказати, про кого йдеться. Від проф. Євгена Львовича Магеровського (США) мені відомі такі Афанасьєви: лікар Євгеній Іванович (1838–1897), бактеріолог Михаїл Іванович (1850–1910), історик Георгій Ємельянович (1848 – ?) та інші.

¹⁷ Булґаков (Булгаков) Сергей Ніколаєвич (16 червня 1871, Лівни Орловської губ. – 1944, Париж), російський філософ. Ординарний професор Київського політехнічного інституту (з 1901). 1905 за участі А. С. Глінки (Волзького), В. Ф. Ерна, В. П. Свенціцького, В. В. Зінківського та видавця Володимира Миколайовича Лашнюкова Булґаков заснував у Києві незалежну релігійно-громадську газету християнсько-соціалістичного напрямку «Народ». Вона проіснувала лише два тижні, після чого її було закрито за рішенням суду. Адреса (1905): вул. Велика Житомирська, 26. Наприкінці життя записав у щоденнику: «1901–06 – счастливые годы Киева с рождением двух сыновей (Федор, 1900 и Иван, 1905 – Ред.), но с начинающимся изломом в жизни и революции» (Взыскующие града. – М., 1997. – С. 71). Див.: Колеров М. А., С. Н. Булґаков и религиозно-философская печать, 1903–1905 // Вопросы философии. – 1993. – № 11. – С. 101–114.

¹⁸ Бердяев (Бердяев) Николай Александрович (6 березня 1874, Київ – 23 чи 24 березня 1958, Кламар під Парижем), російський філософ. Син офіцера-кавалергарда, потім київського повітового предводителя дворянства, згодом голови правління київського земельного банку. Мати Аліна Сергеевна (з дому Кудашева), за матір'ю була французенка.

¹⁹ Записка о деятельности Киевского литературно-артистического общества со дня его учреждения по март 1897 // Отчет Киевского литературно-артистического общества за 1896/1897 год. (1-й отчетный год). – К., 1897. – С. 3–12.

²⁰ Кобченко К. Жіночий університет Св. Ольги. – К., 2007.

²¹ Залишив важливі спомини: Кричевський В. Нарбут в Українській Академії мистецтв // Образотворче мистецтво. – 1997. – Ч. 1. – С. 54–57; Ч. 2. – С. 17–19.

²² Блокінь С. Георгій Нарбут і українське народне мистецтво // Наука і культура. – Вип. 21. – К., 1987. – С. 432–439.

²³ Закреслено одне слово.

²⁴ Ось цей лист: «Я втомився. Залишити Музей, якому віддав кращі роки свого життя, не маю сили. Боротись з кваліфікованою підлістю Онищука й Винницького не вмію, терпіти постійні провокаційні візити Винницького далі вже не можу» (Діло. – Л., 1927. – 12 червня. – Ч. 129 (11097). – С. 1). Уже 8 червня Дмитро Ревуцький показав цього листа Драй-Хмарі (*Драй-Хмара Михайло*. Літературно-наукова спадщина. – К., 2002. – С. 387). Курінний передрукував цього листа у п'яти примірниках і зустрівши в Академії в коридорі Кримського й Студинського, дві копії передав до Львова. Потім з промови Скрипника він довідався, що за кілька днів листа було надруковано, причому «з контрреволюційними коментарями» (ЦДАГО України. – Ф. 263, оп. 1, № 48628 ФП / кор. 895, арк. 55). «Не думаю, щоб це зробив радянський академик Кирило Студинський», – міркував у кабінеті слідчого Курінний (Там само. – Арк. 56).

²⁵ Можливо, йдеться про києвознавця М. Бабата, відомого з публікацій: Реставраційні роботи в Софійському заповіднику // Архітектура Радянської України. – 1939. – № 10. – С. 31–33; «Самоуправление» 2000 торгашей (городская дума до-революционного Киева и ее деятели) // Советская Украина. – 1929. – 28 августа. – Перші маівки київських робітників // Радянський Київ. – 1940. – № 7–8. – С. 36–37; Повстання саперів у 1905 р. // Радянський Київ. – 1940. – № 13–14. – С. 33–35.

Існує ще одна згадка про присяжного повіреного Бабата, чію приватну скаргу 1918 розглядав Генеральний суд (Відродження. – 1918. – 4 липня. – № 78. – С. 3. – Шп. 3).

²⁶ У дослідника посмертних масок Дмитра Васильовича Шльонського відомостей про маску Д. Щербаківського, на жаль, немає.

²⁷ Важко не пригадати при цій нагоді спогади Святослава Гординського: «Після різних евакуаційних пригод ми разом з Марією Струтинською, проф. В. Державиним, проф. Зеноном Храпливим [...] опинилися в словацькому селі Бзовіку, якраз під час вибуху словацького комуністичного заклоту, веденого советськими офіцерами. Кожен клаптик українського писаного слова міг бути вироком, тож ми поховали і понищили все, що могли, тільки проф. Державин зберігав свою єгипетську граматику і щодня заглиблювався в гієрогліфи. Під час одного налету-ревізії партизани, шукаючи за золотом, порозкидали рукописи Ореста, між ними і автографи Миколи

Зерова, тоді пропав переклад-автограф чотирьох пісень Вергілієвої “Енеїди” М. Зерова. [...] Потому всі ми вирвалися до німецького табору праці під Віднем, звідки нас повитягали інші члени видавництва, що були у Відні на волі» (*Гординський С.* До історії видання першої збірки Михайла Ореста «Луни літ» (Матеріяли і спогади) // Слово. – 36. 2. – Нью-Йорк, 1964. – С. 294). Чи не виїздили на Захід через Словаччину діячі української культури в широкій масі втікачів і чи не йдеться про якусь потужну операцію совєцьких військ, яку можна відтак локалізувати географічно й датувати?

²⁸ Литвиненко Сергій (5 жовтня 1899, Полтава – 20 червня 1964, Нью-Йорк). Див.: *Ханко В.* Словник мистців Полтавщини. – [Полтава], 2002. – С. 112–113.

²⁹ Д. Щербаківський здобув середню освіту в київській Третій гімназії, яку закінчив 1897 із золотою медаллю (*Курінний П.* Данило Щербаківський // Шлях перемоги. – 1954. – 9 травня. – Ч. 11).

³⁰ П. Курінний занотував, що з Умані Д. Щербаківський переїхав до Києва на посаду вчителя Сьомої гімназії, другої реальної школи (1910–1914) та «на кустоса Національного музею, заснованого щойно перед тим під шифрованою назвою “Киевский музей Общества изящных искусств и промышленности при Министерстве торговли и промышленности имени имп.[ератора] Николая II”» (*Курінний П.* Данило Щербаківський // Шлях перемоги. – 1954. – 9 травня. – Ч. 11).

³¹ У гімназії Бейтель викладав Мик. Василенко. Її закінчила археограф Катерина Лазаревська (1898) та багато інших. – Дж.: Державний архів м. Києва (ДАМК). – Ф. 79. – 301 справа. 1890–1909.

³² Розташовувалася на Бібіковському бульварі, 23. 1910 письменство викладала В. Адріанова (згодом вийшла заміж за проф. Перетца), математику – Марія Валеріанівна Клуссінш та І. Г. Рєкашев, 1914 одночасно з Данилом Щербаківським, що вів історію, російську мову викладав Олександр Костянтинівч Дорошкевич. – Дж.: ДАМК. – Ф. 58. – 119 справ. 1910–1920.

³³ Видавництво заснували 1884 послідовники й друзі Л. М. Толстого В. Г. Чертков та І. І. Горбунов-Посадов. Випускаючи народну літературу, близьку толстовському вченню, «Посередник» цілковито зупинив діяльність «Комітета грамотности».

³⁴ 1911 мешкав на Ільїнській вулиці, 5.

³⁵ Шльоссер (Шлоссер; Schlosser) Фрідріх Крістоф (17 листопада 1776, Евер, Німеччина – 23 вересня 1861, Гайдельберг), німецький історик. Бібліотекар у Франкфурті-на-Майні, 1817 одержав кафедру в Гайдельберзькому університеті. Російський переклад «Всесвітньої історії» Шльосера у 19 томах виходив у 1861–1869 за редакцією Н. Г. Чернишевського, а після його арешту за редакцією В. А. Зайцева.

³⁶ Робота над хронологією згадується в його листі до батька від 8 грудня 1895.

³⁷ Толлі Владімір Іванович (1850 – 1 III 1931, Медон, р-н Парижа), гласний київської міської думи (1906–1909), почесний мировий суддя, син київського міського голови. Член правління київського місцевого управління Російського товариства Червоного Хреста. – Дж.: Незабытые могилы; Российское зару-

бежье: некрологи 1917–1997 / Сост. В. Н. Чуваков. – Т. 6. – Кн. 2: Скр-Ф. – М., 2006. – С. 407.

³⁸ Вважається, що Теософічне товариство було засноване 17 листопада 1875. На президента обрали Анні Безант 1907. Російське теософічне товариство (РТО) було легалізовано 30 вересня 1908 року. Установчі збори відбулися в Петербурзі 17 листопада 1908. Потім відкрили окремі відділи, зокрема в Україні – у Києві 7 лютого 1909. Головою Київського відділу РТО (КОРТО) стала Єлизавета Вільгельмівна Родзевич. Під час відкриття КОРТО у ньому було 12 членів, що склали один гурток («Св. Софії»). Він збирався щотижня у середу на помешканні Родзевич, потім товариство перейшло в наймані дві кімнати на Великій Житомирській, 20, за кілька місяців – на Велику Підвальну, буд. 26, А. Ст. Леплінської. Протягом зими 1909/10 утворилось ще два гуртки – другий збирався щоп'ятниці, третій – щопонеділка. Статистичні підсумки підбивали щороку 17 листопада. На другий, 1909 рік КОРТО охоплював 13 членів, 1910 – 32, 1911 – 40, 1912 – 51. Згідно зі звітом за 1909/1910, перший гурток займався вивченням давньої мудрості А. Безант «Православного катехизиса» Філарета (Дроздова), катехизису священника о. С. Песоцького та Писань Отців Церкви. «Літопис» КОРТО проваджено з 9 серпня 1913 й закінчено 23 квітня 1917. Витрати покривали заможніші члени товариства – Родзевич та Євфросинія Ніколівна Сахновська (з дому Терещенків; нар. 16 січня 1869 у Ніцці), секретар КОРТО 1913. Є. В. Родзевич померла від удару наприкінці 1920-х, похована на Байковому кладовищі на горі праворуч від алеї, що йде від Антоновичів. Секретар – Васілій Алексєєвич Соболев. Про Є. Н. Сахновську, сестру Варвари Ніколівни Ханенко (9 серпня 1852 – 7 травня 1922), див.: *Ковалинський Виталий*. Семья Терещенко. – К., 2003. – С. 381.

Другий період історії КОРТО розпочався вже за большевиків. 1920–1921 головою КОРТО було обрано історика мистецтва Євгена Михайловича Кузьміна. Наприкінці 1919 він був ув'язнений, звільнений до весни. Потім знову заарештований. Загинув в ув'язненні у Козалінську. Віце-головою 1920–1921 обрано Антоніну Сергіївну Бібікову (перед війною померла в Пущі-Водиці в *доме престарелых*). Рада КОРТО – Інна Захаровна Єршова (керувала «Золотою цепью»), Соломоніда Ніколаєвна Ігнат'єва, Євфросинія Александровна Спіцина (дружина П. С. Гельфандбейна), Н. В. Тріфонов. Голова активного гуртка Наталія Івановна Анан'єва. Євгена Станевич керувала першим етичним гуртком, Анна Алексєєвна Куміловська – другим етичним. Лідер центру Софії (чи недільного центру, опозиційного до товариства; засновано 15 лютого 1915) – Аріадна Фьодорівна Вельц, члени центру – Єлена Грігор'євна Бердяєва, Н. Н. Павлінова, Мелетіна Івановна Панафідіна (вважалась за православну, входила до християнського гуртка), Любов Яковлевна Яковлева. На скарбника 1920–1921 було обрано колишнього секретаря Васілія Алексєєвича Соболева. Член ревізійної комісії М. С. Наумченко. Секретар товариства – Лідія Михайлівна Місюрович. Завідувала бібліотекою Євгенія Вікторівна Пальшау, член *Ордена зvezды на*

Востоке. Бібліотекарка КОРТО – Вера Ніколаєвна Де Брюкс. У грудні 1920 гурток порівняльного вивчення релігій відновила Соф'я Александровна Слободзінська. Рядовими членами КОРТО були член-кор. АН УРСР Яків Нафтулович Фіалков (1895–1958), Тат'яна Ніколаєвна Коробко (її дочка вийшла заміж за сина Смірнова), Вєра Вертер (дружина письменника Бенедикта Ліфшиця) та письменниця О. Д. Форш.

Того самого 1921, після певної перерви, було складено рукописний альманах (коротка передмова – вихованки Бєстужевських курсів Н. Павлінової). До альманаху Лідія Михайлівна Місюрович уклала річний звіт за 1920–1921.

Дж.: *Богдашевский Д. И.* (архієпископ Канєвський Василій; 19 жовтня 1861 – 25 лютого 1933, Київ). Нескільки слів о теософії // Труды КДА. – 1912. – Т. III. – № 11. – С. 341–351; *Тыркова А.* Рыцарь: [о киевском журнале] // Молва. – 1913. – 27 февраля. – № 77; *Carlson M.* «No religion higher than truth»: A history of the theosophical movement in Russia, 1875–1922. – Princeton, New Jersey. Princeton University Press. – P. 57, 65.

³⁹ Шрі Рамакрішна Парамахамса (18 лютого 1836, Зах. Бенгалія – 15 серпня 1886), реформатор індуїзму, містик, проповідник.

⁴⁰ Свамі Вівекананда (дочернече ім'я Нарендрнатх Датта; 12 січня 1863, Калькутта, Зах. Бенгалія – 4 липня 1902, біля Калькутти), індійський філософ. Представник філософії Веданта, фундатор Ордєну Рамакрішни.

⁴¹ Сведенборг (Swedenborg) Еммануїл (29 січня 1688, Стокгольм – 29 березня 1772, Лондон), шведський учений-натураліст, теософ, винахідник. 2004 до Реєстру Пам'яті миру було внесено рукописну колекцію Сведенборга (близько 20 тис. аркушів), що зберігається у Шведській королівській академії наук. Програму Пам'ять миру засновано при ЮНЕСКО для збереження й розвитку документальної спадщини, що відбиває розмаїтість мов, народів та культур. З'явилась програма внаслідок зникнення важливих пам'яток документальної спадщини.

⁴² Сен-Мартен (Saint-Martin) Луї Клод (18 січня 1743, департамент Ендо й Луара, Франція – 13 жовтня 1803, Оне, близько Парижа), французький філософ-містик. Проповідував учення португальського містика Мартинеса Паскуаліса, послідовника кабаля й фундатора масонської секти мартіністів.

⁴³ Соловйов (Соловьев) Владімір Сергєєвич (16 січня 1853, Москва – 31 липня 1900, там само), російський філософ, поет і публіцист. Син відомого історика С. М. Соловйова. З боку матері, його двоюрідним прадідом був філософ Г. Сковорода. Російська преса початку ХХ ст. називала його християнським філософом-юдофілом.

⁴⁴ Початок відомого вірша В. Соловйова «Панмонголізм», датованого 1 жовтня 1894 і вперше опублікованого 1905. Перші рядки Ал. Блок взяв за епіграф до свого твору «Скифы». Точніше: «Панмонголізм! Хоть слово дико,

Но мне ласкает слух оно,
Как бы предвестием великой
Судьбины Божией полно».

⁴⁵ Мемуаристка цитує «Посвящение к неизданной комедии».

Точніше: «Таков закон: все лучшее в тумане,
А близкое иль больно, иль смешно.
Не миновать нам двойственной сей грани:
Из смеха звонкого и из глухих рыданий
Созвучие вселенной создано».

⁴⁶ Йдеться про «Послання до євреїв», де говориться: «... бо постійного міста не маємо тут, а шукаємо майбутнього!» (Євр. 13. 14). 1997 у Москві під назвою «Взыскующие града» вийшла «Хроника частной жизни русских религиозных философов в письмах и дневниках» (Составление, подготовка текста, вступительная статья и комментарии Влад. Исидор. Кейдана).

⁴⁷ Блаватська Слена Петровна (псевд.: Радда Бай; 31 серпня / 12 вересня 1831, Катеринослав – 26 квітня / 8 травня 1891, Лондон), теософка. Перебуваючи в Одесі, 26 грудня 1872 звернулась з листом до начальника III Відділення, запропонувавши свої послуги в якості міжнародного агента. III Відділення не прийняло її пропозиції (Литературное обозрение. – 1988. – № 6; *Мильдон В. И. Блаватская Е. П.* // Русские писатели, 1800–1917: Биограф. словарь. [Т.] 1: А-Г. – М., 1989. – С. 272–273).

Родичем Блаватської був генеральний секретар за Центральної Ради Сергій Павлович Шелухин (псевд. С. Павленко; 1864, Полтавська губернія – 25. 12. 1938, м. Прага; Українські архівісти: Біобібліографічний довідник. – Вип. 1. – К., 1999. – Вип. 1 (XIX ст. – 1930-і рр.) / Упор.: О. М. Коваль, І. Б. Матяш, В. С. Шандра. – К., 1999. – С. 346; автор Валентина Шандра). Лишив про неї спомини. Як припускав Д. Донцов, були передані до Музею визвольної боротьби в Празі (*Донцов Дм.* Рік 1918. – К.; Торонто, 1954. – С. 119).

⁴⁸ Вперше це слово з'явилося у виданні: Словарь церковно-славянского и русского языка, составленный Вторым отд. АН. – Т. 1. – Спб., 1847. Відоме у Некрасова, Салтикова-Щедріна, Купріна тощо.

⁴⁹ Є. М. Щербаківська описала збірку свого чоловіка, попередивши свій текст поясненням: «Частина збірки Василя Кричевського зберегалась у нашому мешканні, яке було на 6-му поверсі, а більшість речей збірки – ще поверхом вище, в його студії. Ця студія-музей була влаштована за власним проектом Василя Кричевського» (*Павловський Вад.* В. Г. Кричевський: Життя і творчість. – С. 71). Сам Вадим Методійович пояснює: «З неопублікованих спогадів Євгенії Михайлівни Кричевської, вдови по Василеві Кричевському» (С. 73). В іншому місці (С. 122) він навів ще одну її згадку з часів щоденних бомбардувань у Судетських горах в останні дні війни.

⁵⁰ Модзалевський (Модзалевский) Вадим Львович (псевдонім: Гарский В.; 28.III / 9.IV.1882, Тифліс – 3.VIII 1920, Київ), історик та архівіст, музейний діяч, найбільший український генеалог. Директор Музею українських старожитностей В. Тарновського в Чернігові (1917–1918). – Тв.: Малороссийский родословник. – Том 1–4. – К., 1908–14; *Лукомский В. К. и Модзалевский В. Л.* Малороссийский Гербовник. – СПб., 1914; Галерея українських політичних

смертників XVII–XVIII вв. / Передне слово і публ. В. Ульяновського // Пам'ятки України. – 1991. – Ч. 5. – С. 8–11. – Дж.: Книга. Т. I. Відень. – К., 1921. – С. 37; *Дорошенко Дм.* Огляд української історіографії. Прага: Укр. ун-т в Празі, 1923. Пок.; *Ернст Федір.* Георгій Нарбут: Життя й творчість // Георгій Нарбут: Посмертна виставка творів. [Каталог. К.] ДВУ. – 1926. – С. 36, 43, 67, 71, 72, 79; *Оглоблин Ол.* Вадим Модзалевський // Наші дні. – Л., 1943. – Ч. 10. – С. 3–4; *Міяковський Вол.* Вадим Модзалевський – український родознавець // Рід та знамено. [Франкфурт-на-Майні; Хехст]. – 1947. – Зшиток 2. – С. 22–27. Підп.: *Б. Ясенчик; Оглоблин Ол.* Микола Василенко й Вадим Модзалевський // Український історик. Нью-Йорк; Мюнхен. – 1966. – Том 3–4. – Ч. 11–12. – С. 5–25; *Коваленко А. В. Л.* Модзалевский как историк и источниковед. Автореф... канд. ист. наук. – К., 1980; *Белоконь С. И.* Генеалогические материалы в архиве В. Л. Модзалевского // Археологический ежегодник за 1979 год. – М., 1981. – С. 266–273; *Білокін С. І.* Матеріали з історії мистецтва в архіві В. Л. Модзалевського // Український археографічний щорічник. Нова серія. Вип. 1. – К., 1992. – С. 186–210; Історія Академії наук України, 1918–1923: Документи і матеріали. – К., 1993. – С. 8, 23, 25, 26, 30, 33, 35, 39–41, 43–48, 50, 51, 53–55, 57, 59, 61, 64, 66, 67, 69–71, 145, 146, 149, 150, 201, 209, 212, 226, 235, 252, 257, 293, 411, 430–432, 434, 451, 453; Історія НАНУ, 1924–1928: Документи і матеріали. – К., 1998. – С. 94, 169, 575; *Нестуля О. О.* Доля церковної старовини в Україні, 1917–1941 рр. – Ч. 1. – К., 1995. – С. 10, 17, 21, 22, 23, 29, 47, 50, 51, 72, 85, 257, 264; Ч. 2. – К., 1995. – С. 5; *Білокін С.* Вчений, якого я люблю // Україна: Наука і культура. – Вип. 29. – К., 1996. – С. 240–249; Епістолярна спадщина академіка Д. І. Яворницького. – Вип. 1. – Д., 1997. – С. 820–821; *Білокін С.* Сторінками загиблого «Діаріуша» // Пам'ятки України. – 1998. – Ч. 1 (118). – С. 30–57; *Дубровіна Л. А., Онищенко О. С.* Історія Національної бібліотеки України імені В. І. Вернадського, 1918–1941. – К., 1998. – С. 14, 32, 59, 60, 89, 92; Українські архівісти: Біобібліографічний довідник. Вип. 1 (XIX ст. – 1930 рр.). – К., 1999. – С. 234–236 (Олександр Коваленко); *Маньковська Р.* Музейництво в Україні. – К, 2000. – С. 10, 16, 17, 18, 25, 31, 32, 44, 49; *Матяш Ір.* Вадим Модзалевський і Володимир Міяковський: співпраця на ниві архівістики // Матяш І. Особа в архівістиці (2001). – С. 32–56; *Наумов О. Н.* Геральдическая историография России (XVIII – первая пол. XX в.). – М., 2001. – С. 39, 44; *Білокін С.* Чернігівсько-петербурзький історичний гурток, 1908–1917 // Спеціальні історичні дисципліни: питання теорії та методики; Зб. наукових праць. Число 10. Частина 2. Пам'яті М. Брайчевського. – К., 2003. – С. 288–298; *Папакін Г.* Архів Скоропадських: Фамільні архіви української еліти другої половини XVII–XX ст. та архівна спадщина роду Скоропадських. – К., 2004. Пок.; *Белоусова Г.* Початок радянського архівного будівництва в 1917–1919 рр. і передумови створення архівного законодавства: Внесок В. Л. Модзалевського у створення теоретичних та практичних засад реформи архівної справи // Наукові записки: Зб. праць молодих вчених та аспірантів / Ін-т укр. археографії

та джерелознавства. – Т. 10. – К., 2005. – С. 457–467; Білокінь С. На зламах епохи: Спогади історика. Біла Церква: О. Пшонківський, 2005. Пок.; Дзира І. Козацьке літописання 30-х – 80-х рр. XVIII ст. – К., 2006. – С. 4, 5, 24, 543; Зайцева З. Український науковий рух: інституціональні аспекти розвитку (кінець XIX – початок XX ст.). – К., 2006. Пок.; Білокінь С. Музей України: (Збірка П. Потоцького): Дослідження, матеріали. – К., 2006. – С. 27, 41, 53, 75, 150, 172, 173, 174, 175; Томазов В. Генеалогія козацько-старшинських родів: історіографія та джерела (друга пол. XVII – поч. XXI т.). – К., 2006. Пок.; Дашкевич Яр. Постаті: Нариси про діячів історії, політики, культури. Вид. 2, випр. і доп. – Л., 2007. Пок.

⁵¹ 1911 р. мешкав на Маріїнсько-Благовіщенській, 74, М. Лубковської. На 1 січня 1918 в. о. екстраординарного професора по кафедрі класичної філології історично-філологічного факультету університету Св. Володимира (Alma Mater: Університет Св. Володимира напередодні та в добу Української Революції. – Кн. 2. – К., 2001. – С. 178) та Вищих жіночих курсів. 1920 р. був керівником Фольклорної комісії УАН, але влітку того року він виїхав на катедру до Львова (Історія Академії наук України, 1918–1923: Документи і матеріали. – К., 1993. – С. 262, 303). Вважав себе за учня Юліана Кулаковського. Можливо, його родич був одним із раних утікачів із Соловків (у грудні 1925 дістався Фінляндії), хто залишив спогади про них (Клингер А. Соловецкая каторга: Записки бегавшего // Архив русской революции. – Т. 19. – Берлин, 1928. – С. 157–211).

⁵² Зайцев Павло Іванович (псевдоніми Лупа Гарбузов, Л. Грабуздов, Лупа Грабуздович, Слободський та ін.; 23 вересня 1886, Сумщина – 2 вересня 1965, Мюнхен) – громадський і культурний діяч, шевченкознавець. Син гімназійного вчителя. Закінчив Сумську гімназію (1904). Вступив до юридичного факультету Санкт-Петербурзького університету, після закінчення якого (1909) пройшов курс історико-філологічного факультету (1913). Член української громади в Петрограді і Товариства українських поступовців. Випустив перший випуск «Кобзаря» (СПб., 1914. V, 162 с.). У березні 1917 обраний до Петроградської «Української Національної ради». Комісар Тимчасового уряду в Косівському повіті (початок травня – 11 липня 1917). З 8 квітня 1917 член ЦР від петроградської громади (територіальне представництво). З 15 вересня 1917 очолював канцелярію генерального секретарства освіти, викладав в Українському народному університеті. 1918 – директор департаменту загальних справ міністерства освіти Української Держави, 1919 – начальник культосвітнього відділу Армії УНР. Друкувався у «Книгарі» (Відродження. – 1918. – 19 травня. – № 42. – С. 5. – Шп. 4). У 1918–1919 – головний редактор журналу «Наше минуле» (П-О С. «Наше минуле» // Народна воля. – 1918. – 21 вересня. – № 16 (87). – С. 4. – Шп. 3–4), де вперше опублікував «Книги биття укр. народу» (Ч. 1. – 1918. – Липень–серпень. – С. 7–35). Надрукував також листи Куліша до Надії Білозерської, «започаткувавши добу наукової публікації Кулішевого епістолярію, апогей якої припав на 1920-ті роки» (Куліш Пантелеймон

Листи. – Том I. – К., 2005. – С. 332). Співробітник ВУАН, редактор «Записок Історично-філологічного відділу ВУАН». 1920 – начальник культосвітнього відділу Армії УНР. У 1920–1921 головноуправляючий справами мистецтва і національної культури, т. в. о. керуючого справами Міністерства преси і пропаганди УНР. Виїхав до Варшави як секретар дипломатичної місії УНР. Працював в Українському науковому інституті, викладач в університеті. Редактор (1934–1939) повного зібрання творів Т. Шевченка у Варшаві (вийшло 13 тт.; вид. 2. доп. Чикаго: М. Денисюк, 1959–1963. 14 тт.). Від 1941 у Берліні, працівник наукових і освітніх установ та видавництва. З 1958 викладав в Українському вільному університеті (Мюнхен). – Дж.: Про деякі рідкісні видання // Наші дні. – 1943. – Ч. 1. – С. 12; 65 років життя і 40 років літературно-наукової праці проф. Павла І. Зайцева // Сучасна Україна. – 1951. – 30 вересня. – Ч. 20. – С. 12; Дорошенко Вол. Добре заслужений ювілей // Свобода. – 1956. – 8 лютого. – Ч. 24. – С. 3; Павло Зайцев // Укр. правосл. слово. – 1961. – Грудень. – С. 15; Полонська-Василенко Н. Проф. П. І. Зайцев // УВУ / Наукові записки. – Ч. 8. – Мюнхен, 1965–66. – С. 225–228; Суровцова Н. Спогади (1996). – С. 51; УЦРада (1996–97). – Том I. – № 20, 30, 94, п. 295; Верстюк В., Осташко Т. Діячі Української Центральної Ради: Бібліогр. довідник. – К., 1998. – С. 94–95.

⁵³ Перлін Євген Ісаакович (25 січня за старим стилем 1893, м. Умань – 22 жовтня 1936, Київ). Літературознавець. Закінчив Університет св. Володимира (1916). Мав викладати 1919 у «Практичній академії живої російської мови» (Промінь. – 1919. – 6 листопада. – № 40. – С. 2. – Шп. 4), викладав російську літературу в університеті й педінституті. З 1927 викладав у Київському художньому інституті теорію мистецтва. Нештатний професор 2 гр. Адреса: Київ, вул. Святославська, 9, пом. 7. Арештований 23 березня 1936 за контрреволюційну агітацію та як учасник троцькістської терористичної організації. За рішенням від 20 жовтня 1936 розстріляний. – Тв.: Дискусія про художню літературу в РСФРР // Життя й революція. – 1925. – № 4. – С. 25–27. – Дж.: Мистецько-технічний ВИШ: Зб. КХІ. – Вип. 1. – К., 1928. – С. 25; Наука и научные работники СССР. Часть VI: Без Москвы и Ленинграда. – Ленинград, 1928. – С. 306; Якубовський Ф. Контрреволюційне шкідництво в галузі викладання літератури // Літ. газ. – К., 1938. – 5 лип. – № 31. – С. 2. – Шп. 1; Костюк Г. Зустрічі і прощання: Спогади. – Кн. 1. – Едмонтон, 1987. – С. 208; Роженко М., Богацька Е. Сосни Биківні свідчать: Злочин проти людства. – Кн. 1. – К., 1999. – С. 335; Інститут літератури ім. Т. Г. Шевченка НАН України, 1926–2001: Сторінки історії. – К., 2003. Пок.

⁵⁴ Колишня Ганджа. 1935 перейменованій на Кіровабад (Азербайджан).

⁵⁵ Пригадуючи яскраву діяльність крайового інспектора з охорони пам'яток культури Федора Ернста у пізніші, большевицькі роки, але не знаючи, чи той живий, щоб його про всяк випадок не наразити на небезпеку, П. Курінний назвав лише його посаду й функцію, формулюючи діяльність Щербаківського

9. Практичні праці наукового характеру (будування будівель, мостів, шляхів, заводів, фабрик, машин, лабораторій, с.-г. виробництво то-що)

10. Якої профспілки *Робосі*

11. Членом яких наукових т-в

12. Партийність *непартиїст*

13. Національність (рідна мова) *українець*

14. Постійне місцеперебування *м. Київ, вул. Революції 24*

15. Дата заповнення цієї анкети *21/11 1927*

19. Підпис *Д. Щербаківський*

Категорія н. р., в якій був затверджений Експертною Комісією ВУКСВ 192.....р.

III

Постанова Експертно-Кваліфікаційної Комісії Укрнауки

Голова Експ.-Кваліф. Комісії

(Ряпко)

Інспектор Комісії

(Бойм)

УКРАЇНСЬКЕ МИСТЕЦТВО
L'ART UKRAINIEN ANCIEN

В. СІЧИНСЬКИЙ

АРХІТЕКТУРА
СТАРОКНЯЗІВСЬКОЇ ДОБИ

L'ARCHITECTURE DE X—XIII SIÈCLES
PAR V. SITCHYNSKY



УКРАЇНСЬКИЙ ГРОМАДСЬКИЙ ВИДАВНИЧИЙ ФОНД
П Р А Г А

Д. Щербаківський

АРХІТЕКТУРА
СТАРОКНЯЗІВСЬКОЇ
ДОБИ.

*Власницькому Дан.
Щербаківському
вручався*

8^{mo} sept. 1954

Dorohob Maiky!

А недавно одержав листа від Дани і перейняв його зміст. Он що він пише!

"Сьогодні 25 августа одержав від тебе листа (від Івана); досі ні від кого такого листа не маю. Пиши по адресі:

Відділу військ армії II мортирних парковий артилерійський дивізіон 2 парти. прапорщину Ш-у.

Що там здавна бачу карти пам'ятки церкви, криті готіом, дуже цікаві і милі обличчя.

Раз заглянув у церкву і зобачив "Страшний Суд" кінця XVI в. - має не злімів, але щом тлію

Сторінка листа В. Щербаківського до батька



Конверт від листа І. Кричевської до П. Курінного

поза військовою службою так: «Як офіцер царської армії, він у час військових дій фактично несе обов'язки інспектора охорони українських пам'яток у районі боїв і збирає пам'ятки до музеїв» (*Курінний П. Данило Щербаківський // Шлях перемоги. – 1954. – 9 травня. – Ч. 11*).

⁵⁶ Цей випадок згадав і перший біограф Д. Щербаківського, його співробітник і товариш Федір Ернст: «Вже після лютневої революції 1917 року Д. М. ще довгий час не міг вирватись з військового фронту (де він за цей час, вже за доби Керенського, ледве не загинув з усією своєю батареєю й урятувався виключно завдяки своїй рішучості й спритності)» (*Ернст Ф. Данило Михайлович Щербаківський: Пам'яті дослідника // Бібліологічні вісті. – 1928. – № 1 (18). – С. 129*).

⁵⁷ Василь Григорович Кричевський помер 15 листопада 1952 в Каракасі (Венесуела). Похований на міському кладовищі Cementerio General del Sur.

⁵⁸ «Другим разом» вона написала спогади: Кричевська Івгена. Пожежа будинку Михайла Грушевського // *Нові дні. – Ч. 105. – Торонто, 1958. – С. 13–20; передрук: Вечірній Київ. – 1996. – 1 жовтня. – Ч. 204 (15585). – С. 6; 2 жовтня. – № 205. – С. 5; 3 жовтня. – № 206. – С. 13. Опубліковано також: Щербаківська-Кричевська І. Мої спогади про Миколу Лисенка // *Нові дні. Ч. 92. 1957. Вересень. С. 12–16. Десь існує ще один рукопис спогадів Івгенії Михайлівни – також про В. Кричевського. Звідти Вадим Павловський зачитував опис його загиблого музею (Павловський Вад. В. Г. Кричевський: Життя і творчість. – С. 73). Див. також: Щербаківська-Кричевська І. Мої спогади про Миколу Лисенка // *Нові дні. – Ч. 92. – 1957. – Вересень. – С. 12–16*.**

⁵⁹ Вадим Павловський про цю роботу каже: «Василь Кричевський і далі не кидав думки про наукове видання з українського народного мистецтва, але довгий час не мав змоги взятися за це. Нарешті в 1939 році, коли закінчилось будівництво музею біля могили Шевченка за його проєктом, він разом із своєю дружиною Євгенією Кричевською, на замовлення Державного Мистецького Видавництва, став працювати над монографією [...] Тоді ж вес-

ною [1941] Василь Кричевський закінчив працю над монографією про українське народне мистецтво, яку він готував зі своєю дружиною Євгенією. Монографія охоплювала килими, тканини, вишивки, кераміку, гутне скло, різьблене дерево й настінні малювання. Рукопис був переданий до державного видавництва “Мистецтво”. [...] Рукопис, об'ємом 18 авторських аркушів, разом з ілюстраціями був зданий у видавництво в кінці весни 1941 р. [...]» (*Павловський Вад. Василь Григорович Кричевський: Життя і творчість. – Нью-Йорк, 1974. – С. 77, 58, 78*).

^{59a} Кричевська де Лінде Галина. Спогади // *Полтавський краєзнавчий музей: Зб. наук. ст., 2004 р. Полтава, 2005. С. 724–753*.

⁶⁰ Племянниця Кубійовича (Авт.).

⁶¹ Угорі атраментом: ответил.

⁶² Діло. – Л., 1927. – 12 червня. – Ч. 129 (11 097). – С. 1.

⁶³ Постернак Степан Пилипович (27 квітня 1880, с. Степанівка Ніжинського пов. Чернігівської губ. – ?), бібліотекознавець, історик освіти. Голова «Книгоспілки» (1919–1921) й популярно-наукового підвідділу Всевидату (1919), головний учений секретар Комісії для складання енциклопедичного словника УАН (1921–1922). Директор Всенародної бібліотеки України. Забезпечив від загибелі коштовний архів Миколи Зерова. – Дж.: *Історія Академії наук України, 1918–1923: Документи і матеріали. – К., 1993. – С. 258, 299, 305, 362, 369, 397, 466, 492, 495; Історія Національної Академії Наук України, 1924–1928: Документи і матеріали. – К., 1998. – С. 18, 27, 75, 83, 84, 164, 302, 345, 350, 464, 565, 584, 586, 589, 590; Історія Національної Академії Наук України, 1929–1933: Документи і матеріали. – К., 1998. – С. 119, 267, 268, 367, 371, 412, 416; Нестуля О. О. Доля церковної старовини в Україні, 1917–1941 рр. – Ч. 1. – К., 1995. – С. 251; Єфремов С. Щоденники, 1923–1929. – К., 1997. – С. 56, 118, 334, 626; Дубровіна Л. А., Онищенко О. С. Історія Національної бібліотеки України імені В. І. Вернадського, 1918–1941. – К., 1998. – С. 331; Листи Юрія Меженка до львів'ян (1923–1969). – Л., 2002. – С. 224, 298.*

⁶⁴ Інститут рукописів Національної бібліотеки України ім. В. Вернадського. – Ф. 52, № 319.

SUMMARY

The scale of the work that has been done, the work with the original sources which haven't been pulled out from their environment and their society yet, and the elements of exclusiveness related to the academics' study of artefacts that later perished in different circumstances, recordings of such artefacts define the hierarchy of values in the heritage of Ukrainian art historians.

The greatest input for the Humanities in this sphere was made by Danylo Shcherbakivskyi

(1877–1927), Kost Shyrotzkyi (1886–1919), Stefan Taranushenko (1899–1976), et al.

Their lives and deaths, certain unimplemented plans, and loss of part of the archives make us pay exceptional attention to source studying issues and to the presence of the extant materials in archives, in particular.

This publication introduces Shcherbakivskyi's letters to his father, his sister's memoirs that reveal some circumstances that were not covered in literature, Posternak's letter to his sister, etc.

ДО ЖИТТЄПИСУ КОСТЯ ШИРОЦЬКОГО (липень 1918 – вересень 1919 рр.)

Василь Горбатюк, Ростислав Забашта

Повернення із забуття імен, життєписів, творчості видатних людей України триває. Наразі мова про Костянтина Віталійовича Широцького (псевдо К. Ладиженко) (26.05.1886 – 13.09.1919) – видатного вітчизняного мистецтвознавця, а ще етнограф та фольклориста, археолога та літературознавця, активного учасника стрімкого процесу відродження національної науки, освіти, автора близько ста п'ятдесяти праць (із них – монографії «Очерки по истории декоративного искусства Украины. I: Художественное убранство украинского дома» (К., 1914), путівника «Киев» (К., 1917), збірки нарисів «Иллюстрированная история Галичины в кратких очерках» (Петроград, 1915), брошур «Буковина. ("Зеленая Русь") и ее прошлое» (Петроград, 1915) та «Краткая история галицкого княжества» (Петроград, 1915)¹, понад вісімдесяти статей та публікацій, двадцяти восьми рецензій, вісімнадцяти не видрукованих рукописів, серед них «Історія українського мистецтва» (у 2-х т.), «Начерки з історії української культури» (у 2-х вип.), «Історія виучення староукраїнського мистецтва», «Буковинське мистецтво», «Український старовинний портрет» (у співавторстві)².

Внесок цього вченого в дослідження історії та культури рідного краю досі лишається недостатньо вивченим, а тому й неналежно поцінованим. Із дослідників, які писали про його життя і творчість, слід назвати О. Дорошкевича³, А. Середу⁴, Л. Биковського⁵, Г. Лукомського⁶, Є. Сіцинського⁷, С. Єфремова⁸, І. Удріс⁹, В. Афанасьєва¹⁰, В. Ханка¹¹. Присвятив йому свої спогади В. Січинський¹², згадували у своїх працях М. Грушевський¹³, Д. Дорошенко¹⁴, О. Лотоцький¹⁵ та ін.

У Державному архіві Хмельницької області (м. Хмельницький; далі – ДАХО) зберігаються деякі рукописні та друковані ма-

теріали, що стосуються останнього періоду життя К. Широцького¹⁶. Хронологія документів обмежена десятима числами липня 1918 р. – двадцятими числами вересня 1919 р., тобто трохи більше як п'ятнадцятьма місяцями. Порівняно незначне й число одиниць збереження (у межах двох десятків). Серед них – листи Широцького до Івана Огієнка, на той час професора, ректора щойно визначеного, а невдовзі й організованого (22 жовтня 1918 р.) Кам'янець-Подільського державного українського університету, автобіографія (Curriculum vitae) та доданий до неї перелік праць, а також інші документи (прохання, заява, доповідна записка, свідоцтво, телеграми). Однак вони напрочуд змістовні. З них дізнаємося про конкретні факти з біографії Широцького. Та головне, вони доносять до нас настрої, душевний стан ученого, його прагнення труда й творчості, риси його людської вдачі, зокрема ставлення до близьких та колег, а також – ставлення до нього деяких очільників національного поступу початку ХХ ст. З них виразно постає вся трагічність долі цього видатного українця, який відійшов у вічність ще будучи молодим, так і не зреалізувавши себе сповна.

Документи, які пропонуємо увазі читачів, виструнчені за хронологією подій. Граматичні особливості мови текстів оригіналів збережено майже повністю, за винятком окремих незначних поправок. Окремі нерозшифровані слова, дати, а також позначення штампів та печаток, скорочення супроводжуються примітками в квадратних дужках. Матеріали – переважно рукописні, але є між ними й друковані на машинці та, у двох випадках, телеграфським способом. У публікації ця різниця виявлена курсивом, який застосовано для відтворення рукописних текстів (у тому числі й різних написів, зокрема дат, підписів на друкованих документах)*.

* Автори висловлюють вдячність С. Білоконю за інформаційну та методичну допомогу в підготовці публікації до друку.

1. Кость Віталійович Широцький – Івану Івановичу Огієнку. 15 липня 1918 р. **
«15-VII-18 р.

Вельмиповажаний Іване Івановичу!

Мені дуже ніяково і прикро турбувати Вас, надміру заклопотаного різними справами, але без того я не обійдусь. Мене в деякій мірі обходить справа Кам'янецького університету. А саме – я не одмовився би, коли б то можна було, взяти там виклади по історії мистецтва. Річ у тім, що у Кам'янці живе і мій батько, там же ж я й учився в духовних школах... Однак, я нині, пробуваючи в глухому закутку Поділля і не маючи жадних стосунків з Київом, бо того боронить занадто прикрий стан мого здоров'я, не можу ні звідки довідатися про те, чи буде Кам'янецький Університет жити і чи буде оголошено який конкурс для майбутньої „професури”. В надії, що Вам це близько відоме, я нині і вдаюся до Вас з проханням – колись повідомити мене про ці інтересні мені справи... З Київом, власне, я би не хотів поривати, але там я не маю звідки жити. Свою посаду в Міністерстві освіти я залишив через недугу і тепер хотів би взятися лиш за науку. Коли не у Києві, то в Кам'янці, де для мого фаху можливість працювати мається. У Києві я не можу зоставитися й тому, що наш в.ш. Григорій Григорович проти мене веде цілу кампанію. Але того я не буду торкатися і згадую про це лише для того, аби Ви бачили, що моя охота потрапити з Києва в Кам'янець (або й назад до Петербургу – коли би там лиш залишилися старі відносини) має деякі підстави. Не кажу вже про цінність для мене близького до Кам'янця положення Буковини з нерозслідуваними пам'ятками штуки церковної й нецерковної.

Щиро прошу Вас, не гніваючись на мене за ці турботи, віддати колись лише одну хвилину часу мені і написати – дати пораду, яким чином попадати в Кам'янець. Я ж буду за це завше мати приємну повинність чимось служити Вам.

З правд. поваж. К. Широцький.

Адреса: м. Ладижин на Под.
с. Білоусівка».

ДАХО, ф. р-582, оп. 2, спр. 1, арк. 84–85.

2. Кость Віталійович Широцький – Івану Івановичу Огієнку.
[Друга половина/кінець липня (?) 1918 р.]

«Вельмиповажаний Іване Івановичу!

Я знов наслідую Вас турбувати. Ви були такі ласкаві в той раз, як я до Вас звертався, що то надає мені тої сміливості і на сей раз. Прохання своє з *Curric. Vitae* та списком праць я надсилаю на Ваші руки, а не до міністерства і то з тих причин, що наважився цілковито віддатися на Вашу волю. В той саме час, як Ваш лист до мене йшов, а йшов він дуже довго, мій батько якраз покинув свою посаду в Кам'янці і мене що називається залишив без ґрунту. У мене виникає питання про заробітки в тім місті: у Києві їх можна мати, а в Кам'янці ні, жити ж якось треба. Для того я, не минаючи й наукових вигод, мав би все-таки більше охоти залишитися в Києві. Я тільки не знаю, на яких правах існуватиме наш університет і чи буде в нім одна катедра мистецтва (світового), чи й друга ще – українського мистецтва. В останньому разі я міг би виставити свою кандидатуру й в Києві. Може, це було б і „дерзкою”, але ж я маю добрі рекомендації й у мене готова дисертація, котрої не можна друкувати лише з тихничних причин. Кам'янець мене тягне яко вже-який мірі родинне місто, зв'язане з Чернівцями та Львовом, де є наукові засоби, а Київ є сам столицею з надіями на запровадження в ньому великих бібліотек і т.п. До stolичного життя я звик у Петербурзі; я жив теж в інших великих містах за кордоном. Чогось стає страшно замурувати себе в Кам'янці. Через те, не відкидаючи остаточно гадки про

** Дати в документах вказані за старим стилем.

Кам'янець, який трохи згубив для мене ціну після виїзду звідти моїх родичів, я зважуся йти туди лише в тому разі, якщо немає жадної надії чи можливості влаштуватися незалежно у Києві в університеті. Маючи до Вас цілковите довір'я й вірячи в таке ж до себе з Вашого боку, я прошу Вас моє прохання або залишити у себе, або подати до ради професорської в залежності від того, є чи нема можливості дістати аналогічну Кам'янецької посаду в Київському університеті. Я знаю, що я докучаю Вам, обтяженому працями, сими своїми справами й своїм крутієм, але да-ле Бі у мене через мою нелюдиму, дику вдачу немає знайомих ні одного з наших професорів, окрім Григор. Григ. Павлуцького, котрий, їй же Богу, зустрів мене у Києві надто вороже. Одначе, я проти нього нічого не маю, а як би мав, то вже б виявив се там, де була до того можливість. Якщо мої докуки Вам справді бридкими здадуться, то я не буду в претенсії навіть, коли Ви мою справу й зовсім занехаєте. Тоді я залишуся у Києві й прожину сяк-так без університету. Але се, я надіюся, Ви зробите лише в якомусь скрайньому випадкові. Взагалі, все припоручаю Вам, а коли здоровля мені стане (я поправляюся дуже поволи). То за кількоро днів може й сам приїду до Києва. Тоді Вас від того клопоту увільню.

Вибачте за турбовання. Міцно стискаю Вашу руку і дякую за відповідь.

Відданий Вам К. Широцький».

Там само, ф. р-582, оп. 2, спр. 1, арк. 86–88.

3. Кость Віталійович Широцький – раді професорів Українського університету в Києві. [Середина серпня 1918 р.]¹⁷.

*«До ради Професорів
Українського Університету у Києві
приват доцента Петербурзького й
Українського Київського Університетів
Костя Широцького*

Прохання.

Маючи з походження свого давню прихильність до рідного мені Поділля і бажаючи працювати в новому Кам'янецькому університеті з свого фаху – історії штук (мистецтва), прошу Хвальну Раду професорську призначити мене на відповідну посаду в згаданому Університеті. При сьому долучаю своє curriculum vitae та спис видрукованих праць.

Кость Широцький.

м. Ладжин на Под. почт. скринька № 3».

[У верхньому лівому куті аркуша міститься резолюція, писана навкоси:

«15-VIII 1918

Призначити п. д.

Э. професора

[останній четвертий рядок містить нерозбірливий підпис. – В. Г., Р. 3.]».

Там само, ф. р-582, оп. 2, спр. 1, арк. 79.

«Curriculum vitae

Костянтин Вітальович Широцький. Похожу з старого українського роду Шеїчів-Широцьких. Народився в с. Вільшанці Ольгопільського пов. на Поділлю року 1886, травня 26-го в родині священика¹⁸. Нижчу освіту дістає при батьках. По укінченю теологічних клясів Подільської духовної семинарії та артистично-промислової школи у Кам'янці року 1906 вступив до Петербурзького університету на історично-філологічний факультет; рівночасно вчився на Археологічному інституті, який скінчив р. 1910. Університетську науку завершив у 1912 р. з дипломом I ступеня і був залишений при університеті яко магістрант по кафедрі історії та теорії штук. Тоді ж був прийнятий в дійсні члени (колишнього імператорського) Археологічного товариства, де

завідував музеєм до 1917 року. Року 1911, 1912, 1913 з доручення Археологічної комісії брав участь в розкопках скитських та слов'янських городищ в Новгородщині та біля Немирова й Ташлика на Поділю. Тоді ж відбув декілька екскурсій по Росії й Україні для збирання матеріалів для музею імени Олександра III в Петербурзі. Року 1915-го був відділений до Археологічної комісії для догляду й розроблення щоденників і річей, добутих розкопками арх. Милєєва у Києві. Того ж року відбув до колишніх Візантійських країв та до Італії для студій над римськими та старохристиянськими старожитностями. Восени 1915 року магіструвався і весною того ж року був зачислений до складу приват-доцентів Петроградського університету. Літом 1917 р. відбув наукову екскурсію по Галичині й Буковині. Восени того ж минулого року був прийнятий в склад лекторів Українського університету в Києві, де й викладав в весняному півріччі курс історії українського мистецтва в віках XII–XV-му.

К. Широцький»¹⁹.

Там само, ф. р-582, оп. 2, спр. 1, арк. 80.

«Спис друкованих праць

- Надгробні хрести на Україні. Львів. 1907 р.
Несколько словъ о рождественскихъ обычаяхъ. Кам.-Под. 1907.
Різдвяні свята на деяких пам'ятках староруського мистецтва. Київ. 1908 р.
Подольськія “колядки” и “щедрівки”. Кам.-Под. 1908 р.
Дещо з української іконографії. Київ. 1908 р.
Черты античной и древне-христiанской живописи на украинскихъ писанкахъ. Кам.-Под. 1909 р.
Псковські вражіння. Київ. 1909 р.
Народныя поверія о буднихъ дняхъ недели. К.-Под. 1910 р.
Дещо з української творчості артиста-маляра Василя Тропиніна. Львів. 1910 р.²⁰
Зносини України з Венецією в 1650 р. Київ. 1910 р.
Покорщина. Київ. 1911 р.
Ломоносов jako художник. К. 1911 (й російський переклад в „Искусстве”)
Релігійні мотиви в картинах Шевченка. Львів. 1911 р.
Немирівське городище. Київ. 1911 р.²¹
Выставка Ломоносов и Елизаветинское время.²²
Пробування Ломоносова на Україні. Київ. 1911 р.
Національное искусство и задачи искусства на Украинь. Москва. 1912 р.
Расписная пасьяка. Кам.-Под. 1912 р.
На руїнах Бакоти. Київ. 1912 р.
Староруський некрополь (у Києві на Звіринці). Київ. 1912 р.²³
Мотивы украинского орнамента. Москва. 1913.²⁴
Артист-маляр Ів. Сошенко. Київ. 1913 р.
Mažerpa aetat 70. Київ 1913 р.
Дещо про художню обстанову старого українського театру. Київ. 1913 р.
Очерки изъ истории декоративного искусства Украйны. Ч. I. Внутреннее убранство украинского дома. К. 1914 р.
Гравюры Т. Шевченка. М. 1914 р.
Шевченко jako ілюстратор. Петербург. 1914 р.
Ілюстратори творів Т. Шевченка. Київ. 1914 р.²⁵
Портрети, роблені Т. Шевченком. К. 1914 (і переклад в “Искусстве” за 1914 р.)²⁶
Шевченко-художникъ. С. Петербург. 1914.
Жизнь и произведения Григория Левицкаго. К. 1914.²⁷
Скульптуры Т. Шевченка. К. 1914.
Заняття Шевченка старовиною. К. 1914.²⁸

- “Русалки” – картина Шевченка. К. 1914.²⁹
 “Сама собі господиня”. Офорт Шевченка. Львів. 1914.³⁰
 Типографское искусство на Руси. Кам.-Под. 1915.
 “Туреччина” в картинах Шевченка. Петербург. 1915.³¹
 Українське малярство XVII в. Київ. 1915.
 Софійській соборъ въ Полоцькъ. С. Петербург. 1915.
 Білоусівська церква. Одеса. 1915 р.
 Карикатури Т. Шевченко. К. 1915 р.
 Дім І. Котляревського у Полтаві. К. 1916 р.³²
 Відділи “искусство” въ виданю Задруги “Галичина, Буковина, Угорська Русь” й “Украинский вопросъ”.
 Брюлловъ и Шевченко. М. 1916.³³
 Пам’ятки старовинного мистецтва у Полоцьку. К.³⁴
 Галичина. (Баладыженко). С.П. 1916.³⁵
 Буковина (Баладыженко). С.П. 1916.³⁶
 Києвъ. Київ. 1917.
 Ведмедники. К. 1918.
 Церковний обряд на Україні. Київ. 1918.
 Музика й спів на Україні. К. 1918 р.
 Історія українського мистецтва. Т. I і II (друкується).
 Хто був автором пляну з “Τερατοῦρημα” А. Кальнофойського? (друкується).
 Начерки з історії української культури в I й II т. (друкується).
 Історія виученя староукраїнського мистецтва (друкується)»³⁷.
 Там само, ф. р-582, оп. 2, спр. 1, арк. 82–83.

4. Кость Віталійович Широцький – Івану Івановичу Огієнку. 27 серпня – 10 вересня 1918 р.

«27/10 VIII–IX 1918 р.
 м. Кам’янка на Под.

Вельмиповажаний Іване Івановичу!

Я знов звертаюся до Вас, яко Ректора Кам’янецького Університету. Яко призначений туди ж саме, я маю потребу знати, коли має розпочатися навчання і чи є вже студентство. Я знаю, що Ви відповісте мені циркуляром Міністерства про початок науки в школах на початку вересня, але мене інтересує не формальний, а фактичний стан річей. Бо я саме тепер перехожу курс лікування виноградом у м. Кам’янці (на Поділлю ж) і для мене кожен зайвий день є дуже важливим. Що я був хворий, Вам то напевне відомо. Тепер я зачав поправлятися і хотів би прибути до Кам’янця трохи дужчим, щоби справді енергійно взятися за будовання катедри мистецтв. До того я маю вже деякі пляни і в свій час в міру потреби й можливости буду Вам ними клопотати. Що я не їду до діла сам і зараз — зрозуміло: в університетах академічне життя, власне, виклади, у нас завше зачиналися від половини вересня (ст. ст.), а то й пізніше, тому, уважаючи на звичай (не скажу щоби добрий), ще хочу зачекати від Вас якогось повідомлення. Прибуду, коли скажете, і негайно.

Ще мене цікавить справа переїзду з Києва. Там я маю частину бібліотеки, збірку образів та картин і всяке инше добро. Чи буде яка можливість без особливих перешкод забрати то до Кам’янця?

Будайте здорові. Вибачте, що без кінця клопочу Вас і без мене обтяженого всякими справами.

З поваж. застаю Ваш щирожичливий і завше готовий до послуг К. Широцький.

На всякий випадок подаю до відомості, що протягом цього року буду викладати два курси – оден з загальної історії sztuk, а другий – з українського мистецтва:

I. Історія клясичного мистецтва. 2 год.

II. Українське мистецтво великокнязівської доби. 2 год.

Дні й години по згоді з слухачами, або в залежності від загального розпису і запасу аудиторій.

Зараня прошу хоч пару вільних кімнат лишити для кабінету sztuk.

Моя адреса: с. Кам'янка на Под. дім № 57. А. Кабак, для мене.

(або м. Ладизин; звідти мені пересилають усе, що надходить на моє ім'я)».

Там само, ф. р-582, оп. 2, спр. 1, арк. 90–91 зв.

5. Кость Віталійович Широцький – [Івану Івановичу Огієнку]. 1 жовтня 1918 р.

«Панові

Ректорові Державного Українського
Університету в Кам'янці на Поділля

Професора того ж університету
К. Широцького

Заява

Маю честь повідомити Вас, Високий Пане Ректоре, що через свою недугу я не можу приступити до викладів з історії мистецтв на історично-фільольогічному факультеті, а тому ласкаво прошу о відпустку для поправлення свого здоров'я.

1. X - 1918 р.

м. Кам'янець-Подільський

К. Широцький».

Там само, ф. р-582, оп. 2, спр. 1, арк. 100.

6. Кость Віталійович Широцький – Івану Івановичу Огієнку. 7 січня 1919 р.

«Вельмиповажаний Іване Івановичу!

Одержавши Ваше повідомлення про потребу з'явитися до Університету 28 січня, подбаю, щоби до того термину бути на місці, але чи справді буду – за те не ручуся, бо хто його знає, який я тоді буду і яка буде їзда. Курсів моїх буде два – по історії клясичного мистецтва (2 год.) і староукраїнського мистецтва Київської доби (2 год.). Окрім того я хотів би хоч 1 год. на тиждень проводити практичні роботи – ознаємлення з українською артистичною старовиною, не семинарий, а просемінар, розуміється, коли будуть охочі. Такі вправи я бажав би потрібним повести для того, щоби після них охочі могли приступити до семінарських праць, а також до збирання предметів до університетського кабінету sztuk. Про це дуже просив би повідомити студентів. Так чи инакше лекції й практичні вправи провадитимуться.

До побачення. Привіт

ш. п.п. Товаришам.

З правдив. поважанням

зостаю К. Широцький.

7. I. 1919.

Ладизин, Білоусівка на Под.»

Там само, ф. р-582, оп. 2, спр. 1, арк. 92–93.

7. Кость Віталійович Широцький – Івану Івановичу Огієнку. 15 січня 1919 р.
«15. I. 1919.

Вельмиповажаний Іване Івановичу!

Моїм ріжним справам до Вас немає кінця. Отце я й батьки виражаємо з дому до Кам'янця мого меншого брата – учня Кам. Подільської духовної семинарії – 2 кл. Вам напевне відомо вже який напрямок має наука й виховання в тій школі — власне там нема жадної науки, а лише духове та національне калічення молодих людей. Отож ми вирішили забрати брата з дух. семинарії й, користуючись тим, що Кам'янецька гімназія для дорослих оповістила приймання учнів в цім півріччі, відіслати його туди – діставати разом і українське виховання, і добру освіту. Одначе у нас є деякі сумніви – чи не даремне брат туди їде – одне, що він не зовсім дорослий (має 15 років), а друге – їде без документів, котрі переходять у семинарії, а семинарія, як то відомо, ніколи з легкою душею їх не віддає своїм невдячним вихованцям. Ото ж я й насмілююся Вас, яко начальника гімназії для дорослих, просити врятувати мого малого брата з тої семинарської темниці та багництва, давши йому ту чи иншу можливість вступити до гімназії. По своїй освіті він певне міг би бути прийнятим на 2-й курс і коли би в чім відставав від своїх колег, то я вже сам подбаю, щоби його підігнати. Мені від серця жалко хлопця. Семинарія в свій час мені зопсувала багато крови, згубила мені середущого брата, а тепер і найменший там поневіряється, дякуючи заскоружлості „попівського” думання моїх родичів. Але родичів нині я переміг і заб... [слово нерозбірливе. – В. Г., Р. 3.] перемогти можливі перепони з боку самої гімназії. Щиро прошу Вас ще раз допомогти мені і моєму братові Степанові. Сам я буду у Кам'янці вчасно на 28 січня. Нині або завтра виїзду до Києва забрати звідти деякі матеріали для оповіщених мною викладів.

Був. здорові. Ваш щирозичливий і завше готовий до послуг К. Широцький.

Р. С. Прохання братове пішло поштою поки що без документів – лиш з платою за науку».

Там само, ф. р-582, оп. 2, спр. 1, арк. 94–95.

8. Віктор Вікторович Дубянський – Івану Івановичу Огієнку. 15 січня 1919 р.

«Вх. 31. У.Н.Р.

МІНІСТЕРСТВО

Народної Освіти

департамент

від. Вищої Школи

Січня 15 дня 1919 р.

№ 46³⁸

П. РЕКТОРОВІ КАМ'ЯНЕЦЬ-ПОДІЛЬСЬКОГО
ДЕРЖАВНОГО УКРАЇНСЬКОГО УНІВЕРСИТЕТУ

Маю честь повідомити, що резолюцією п. Товариша Міністра Освіти від 6. I. 1919 р. затверджено постанову Професорської Ради від 30. XI. 1918 р. про відпуск професора К. Широцького на два місяці, цеб. то до кінця осіннього семестру 1918 р.

За Директора Департаменту

Професор

В. Дубянський

Діловод

А. ... [підпис нерозбірливий. – В. Г., Р. 3.]».

Там само, ф. р-582, оп. 2, спр. 1, арк. 96.

9. Кость Віталійович Широцький – Івану Івановичу Огієнку. [Друга половина/кінець січня (?) 1919 р.].

«Високоповажаний Іване Івановичу!

Цю записочку передасть Вам мій брат Степан, котрого я й батьки мої посилаємо до Кам. Под. української гімназії. Дотепер він був учнем Кам.Под. Духовн. Семинарії і далі йому в тім багні залишатися не можна: даремна страта сили, гроший і часу. Прошу Вас ласкаво не відмовтеся приймати його до гімназії для дорослих: будете мати учня сумирного і усердного. Вже про то я сам подбаю. З братом мав прибути до Кам'янця я сам і був би там з ним якось покерувався, але на минулому тижні зо мною трафився оден з припадків, про котрі я Вам писав – небувалої сили. Я вмирав, але мене відходили й нині ще я в такому стані, що через хату перейти не можу. От тому я не зміг виїхати з своїм братом і маю через те потребу комусь його припоручити, за тим часом хоч, поки я не зможу прибути. Ласкаво прошу Вас допоможіть йому лишитися в гімназіяльному інтернаті і ще прошу прийняти до гімназії без документів, котрі переховуються в дух. Семинарії, яка не так то охоче їх зараз видасть. Зо мною ж робіть що хочете – штрафуйте, викидайте з університету – не буду в претензії. Грко мені Вас підводити. але ж то не я підвожу, а моє тяжке лихо, що тримає мене на селі у незвичайно тяжкій, неприємній обстанові. Лікар рішучо заборонив мені в ближчі дні виходити з дому. Не то що виїздити. Та ще в таку бездорожню пору; а що робити. Я таки поїду й навіть через брата пересилаю частину своїх матеріалів. Страшить мене, що не знайду собі відповідного мешкання, де б міг оселитися з братом і мамою, боюсь за все, але хоч на смерть, а таки з'явлюся на ваші очі. Я маю таке переконання, що моїй слабості не вірять, що бачать у мені симулянта та дармоїдника. Як би ви знали, як це тяжко відчувати. Хочеться мені взнати, що Ви не так дивитеся на мою справу. Коли ж помиляюся, то знов кажу, не буду і капочку в претензії, якщо мене з своєї колегії викинете, якось проживу й далі чесно. Бувайте здорові. Прошу Вас ради моєї немочи – допоможіть моєму малому братові.

З щирою пошаною Ваш доброжичливець
К. Широцький».

Там само, ф. р-582, оп. 1, спр. 13, арк. 20–21.

10. Кость Солуха – Костю Віталійовичу Широцькому. 12 вересня 1919 р.

«Свідоцтво

Дано Професорові Кам'янецького Державного Українського Університету Костеві Широцькому в тім, що він є хорий на туберкульоз кишкового тракту (...) [у дужках діагноз латинкою. – В. Г., Р. 3.]. Через хворобу він не може приступити до виконання службових обов'язків. Хвороба потребує довгочасної спеціальної курації.

12 Вересня 1919 року м. Кам'янець-Под.

*[кругла печатка з написом: Лікар Кость Солуха. – В. Г., Р. 3.] Лікар Університету
К. Солуха».*

Там само, ф. р-582, оп. 2, спр. 1, арк. 98.

11. Іван Іванович Огієнко – Міністерству Народної Освіти. [12(?) вересня 1919 р.]³⁹

«До Міністерства Народної Освіти

[число дня не доступне. – В. Г., Р. 3.] вересня 1919 р.

№ 1777

Професор Кам'янець-Подільського державного українського університету Кость Широцький користувавшийся відпуском до кінця осіннього семестру 1918 року, після закінчення відпуску не явився до виконання своїх обов'язків.⁴⁰

Додаючи до цього копію свідоцтва п. лікаря Університету К. Солухи про хворість професора Широцького, на підставі ст. 764 „Устава о службѣ” маю за честь ласкаво прохати продовжити професорові К. Широцькому відпуск до кінця осіннього семестру 1919 р. з правом одержувати належну по посаді плату, або, коли не можливо, дати йому матеріальну допомогу.

Додатки: копія свідоцтва, видана п. університетським лікарем К. Солухою про хворість професора К. Широцького 2) копія відношення.

Ректор університету, професор

Секретар правління

М.Н.О.

від 15 січня 1919 р.

за № 46

[останній рядок містить нерозбірливий підпис. – В. Г., Р. З.]».

Там само, ф. р-582, оп. 2, спр. 1, арк. 102.

12. Родина Костя Віталійовича Широцького – Івану Івановичу Огієнку, [13(?) вересня 1919 р.].

«ТЕЛЕГРАФЪ ВЪ ⁴¹

КАМ'ЯНЕЦЬ/ПДЛСК ЛАДЫЖИНА: 7. 25. 14/9, 8, 50, СРОЧНАЯ

КАМ'ЯНЕЦЬ/ПДЛСК УНИВЕРСИТЕТ РЕКТОРУ

УБИТА ГОРЕМ РОДИНА ПРОФЕСОРА КОНСТЯНТИНА ШЕРОЦЬКОГО СПОВИЩАЄ ПРО СМЕРТЬ ЯКА ПОСТИГЛА ЙОГО ПИСЛЯ ТЯЖКОЙ НЕДУГИ ТРИНАДЦЯТОГО ВЕРЕСНЯ ВИСИМ ГОДЫН ВЕЧЕРА.

Осиротілій родині висловлюю своє щире співчуття з приводу великої втрати.

Ректор Університету Огієнку».

Там само, ф. р-582, оп. 2, спр. 1, арк. 109.

13. Ісаак Прохорович Мазепа – Івану Івановичу Огієнку. 16 вересня 1919 р.

«У.Н.Р.

Голова Ради

Народніх Міністрів

Вересня 16 дня 1919 р.

№ 783

м. Київ [назву міста закреслено. – В. Г., Р. З.]

м. Кам'янець-Под. ⁴²

ДО ВИСОКОПОВАЖНОГО ПАНА РЕКТОРА
КАМ'ЯНЕЦЬ-ПОДІЛЬСЬКОГО ДЕРЖАВНОГО
УКРАЇНСЬКОГО УНІВЕРСИТЕТУ

З приводу несподіваної смерти Професора КОСТЯ ШИРОЦЬКОГО, могого шкільного товариша по Університету і найкращого приятеля, який знаний мені був як людина високої науки і культури, чистого як хрусталь характеру, високого патріотизму і яко видатний громадський діяч, вважаю своїм сумним обов'язком переслати на Ваші руки, Високошановний Пане Ректоре, свій глибокий жаль і співчуття.

Хай буде земля пухом НЕВТОМНОМУ ТРУЖЕНИКОВІ НА УКРАЇНСЬКІЙ НАЦІОНАЛЬНІЙ НИВІ.

ГОЛОВА РАДИ НАРОДНІХ МІНІСТРІВ *І. Мазепа».*

Там само, ф. р-582, оп. 2, спр. 1, арк. 103–103 зв.

14. Симон Васильович Петлюра, Андрій Гаврилович Макаренко – Івану Івановичу Огієнку. [16(?) вересня 1919 р.]

«Т Е Л Е Г Р А М А.

ДО ПАНА РЕКТОРА КАМ'ЯНЕЦЬ-ПОДІЛЬСЬКОГО
ДЕРЖАВНОГО УНІВЕРСИТЕТУ

Немає слів, щоб вимовити безмежний жаль від незамінної втрати в особі любого сина України проф. Широцького – славетного вченого та захватного дослідника прекрасної старовини нашого розкішного Рідного Краю.

Прошу Вас і Професорську Раду Університету прийняти моє глибоке, сердечне співчуття. Ч. 2590

ГОЛОВНИЙ ОТАМАН
ВІЙСЬКА УКРАЇНСЬКОЇ НАРОДНОЇ РЕСПУБЛІКИ *Петлюра*
Член Директорії А. Макаренко.
Там само, ф. р-582, оп. 2, спр. 1, арк. 106.

15. Іван Іванович Огієнко – [Симону Васильовичу Петлюрі, Ісааку Прохоровичу Мазепі]. 22 вересня 1919 р.

«До п. Головного Отамана військ Української Народної Республіки
п. Голови Ради Міністрів

22 вересня

Від імени професорської ради і свого особистого щиро дякую Вам, Високоповажні п. Головний Отамане військ Української Народної Республіки, п. Голова Ради Міністрів, за співчуття з приводу передчасної смерті професора Костя Широцького. Ця втрата особливо відчувається зараз, коли Український Університет в Кам'янці-Подільському залишився єдиним огнищем на цілу Україну, де цвіте наша рідна культура. Але Ваша високоавторитетна моральна підтримка дає Університетові сили не покладати рук і з вірою в кращу будучину нашого народу працювати на користь рідного краю.

Ректор Університету І. Огієнко»⁴³.

Там само, ф. р-582, оп. 2, спр. 1, арк. 108.

¹ Три останні видання здійснені К. Широцьким у співавторстві з П. Балицьким (див.: *Биковський Л.* Бібліографія праць К. В. Широцького // Збірник секції мистецтв. – К., 1921. – І. – С. 140).

² *Биковський Л.* Зазнач. праця. – С. 137–144.

³ *Дорошкевич О.* Проф. Кость Широцький // Вільна українська школа. – 1919–1920. – Ч. 1–3. – С. 62–63.

⁴ *Середа А.* † Кость Віталієвич Широцький // Збірник секції мистецтв. – К., 1921. – І. – С. 126–130.

⁵ *Биковський Л.* Зазнач. праця.

⁶ *Лукомскій Г.* Вънок на могилу пяти дьятелей искусства. – Берлин, 1921 (див.: *Стара Україна.* – Л., 1925. – VII–X. – С. 159).

⁷ *Сіцинский Е.* Биографические справки о деятелях г. Каменец-Подольского и Подолии. Авторская рукопись. 19 січня-квітень 1928 р. – Кам'янець-Подільський міський державний архів, ф. р-3333, оп. 1, спр. 33, арк. 85; *Сіцинський Є.* Праці К. В. Широцького по історії українського мистецтва. – Кам'янець-Подільський міський державний архів, ф. р-3333, оп. 1, спр. 33, арк. 94.

⁸ *Грушевський М., Єфремов С.* Заслужені для української науки і українознавства діячі, що померли в рр. 1918–1923 // *Україна.* – К., 1924. – Кн. 3. – С. 190.

⁹ *Удріс І.* Щодо наших національних форм... // *Образотворче мистецтво.* – 2000. – № 3–4. – С. 21.

¹⁰ *Афанасьєв В.* Черпаючи з життєдайних джерел // *Народне мистецтво.* – 2002. – № 3–4 (19–20). – С. 50–52.

¹¹ *Ханко В.* Кость Широцький // *Образотворче мистецтво.* – 2005. – № 1. – С. 90.

¹² *В. С[ічинський].* Кость Широцький. (Спомини з нагоди шестих роковин смерті) // *Стара Україна.* – Л., 1925. – VII–X. – С. 157–159.

¹³ *Грушевський М.* Спомини // *Київ.* – 1989. – № 9. – С. 116, 145.

¹⁴ *Дорошенко Д.* Історія України 1917–1923 рр. – Ужгород, 1932. – Т. I: Доба Центральної Ради. – С. 414; *Ужгород, 1930.* – Т. II: Українська Гетьманська Держава 1918 року. – С. 359.

¹⁵ *Лотоцький О.* Сторінки минулого. – Варшава, 1932. – Ч. 2. – С. 51, 67, 68, 122, 325, 354.

¹⁶ Державний архів Хмельницької області, ф. р-582, оп. 1, спр. 13; оп. 2, спр. 1.

¹⁷ Прохання автором не датоване. Орієнтовною часовою віхою виступає дата резолюції – 15 серпня 1918 року.

¹⁸ Цікаво знати, що Костянтин Віталійович – онук тієї Марії Княгиницької, яку в час навчання у Кам'янець-Подільській духовній семінарії покохав Степан Руданський і якій згодом присвятив такі шіроковідомі нині поезії, як «Повій, вітре, на Україну» і «Ти не моя». Вирушаючи до Петербурга навчатися, Руданський заручився згодом Марії на одруження, але після повернення з матір'ю в с. Струнків на Гайсинщині, де колись служив священиком її покійний батько, дівчина, піддавшись умовлянням матері, яка опинилася у фінансовій скруті, вийшла заміж за колишнього однокласника С. Руданського богослова І. Квартировича (див.: *Шевчук В.* Із вершин та низин. – К., 1990. – С. 369–370).

¹⁹ Автограф зафіксував лише окремі віхи життєвого шляху вченого. Тим часом багато важливого подають у своїх спогадах про нього батько й син – Євтимій Сіцінський і Володимир Січинський, перший – учитель, другий – учень Костя Віталійовича. Скажімо, В. Січинський зазначає, що «будучи учнем Кам'янецької Семінарії, К. Широцький брав участь у місцевому українському життю, яко молодший член Семінарської Української Громади, що була тоді під проводом Вол. Чехівського. В склад її входили: С. Іваницький, В. Піснячевський, В. Сумневич, П. Богацький та ін. А тому, що ціла “Громада” бувала в домі проф. Є. Сіцінського, то і К. Широцький ще молодим учнем частенько заходив до Є. С., ведучи з ним довгі розмови по археології та українському мистецтву» (див.: *В. Січинський*]. Кость Широцький. (Спомини з нагоди шести років смерті). – С. 157). Тож цілком закономірно, що й перші статті К. Широцького з'явилися в часописах, які видавав і редагував Євтимій Сіцінський – «Подольськія Епархіальныя Вѣдомости» (1904–1906 рр.) та «Православная Подолія» (1907–1913 рр.).

Доля звела автора споминів тісніше з К. Широцьким у Петербурзі. «Тихий, спокійний, делікатний по своїй вдачі і лагідний в поведженню з людьми, К. Ш. в той же час відзначався сміливістю і твердою рішучістю у своїх замірах не тільки на полі чисто-науковому, але і в громадській діяльності. Перекоаний український самостійник і радикальний у питаннях соціальної природи, не терпів компромісів з російською владою і вірив лише в революційний шлях української боротьби» (Там само). Широцький брав активну участь у діяльності українських громад і гуртків («Науково-Просвітне Товариство», «Гурток Українознавства при Петербурзькому Університеті», «Українська Громада»), викладав історію українського мистецтва на нелегальних українських університетських курсах «Наша шко-

ла». Близькі дружні стосунки він мав з архітектором Дмитром Дяченком, який згодом став директором Українського Архітектурного Інституту в Києві, з видатним антропологом Хведором Вовком.

Із вибухом грудневої революції в Російській імперії на заклик Дмитра Дорошенка й Олександра Лотоцького, які очолили вищий адміністративно-громадський апарат Галичини й Буковини при тимчасовому уряді Керенського, Кость Віталійович поринає у вир громадської праці: стає комісаром Городенківського повіту на Галичині (див.: Там само. – С. 158–159; *Середа А.* Зазнач. праця. – С. 129).

Весною 1918 р. Широцький уже в Києві. Тут він – один з організаторів Секретаріату Освіти, Секції охорони пам'яток старовини й мистецтва, лектор з історії мистецтва в Українському Народному Університеті. А ще ж займався дослідженням археологічних знахідок, отриманих при розкопках Десятинної церкви, брав активну участь в управлінні «Благодійного товариства видання загальнокорисних і дешевих книжок», був одним із фундаторів видавничого товариства «Друкар». Тоді ж випустив у світ путівник «Київ». Книжка (обсягом 364 сторінки з малюнками) подавала багато відомостей про старовинні храми, їх іконопис, археологічні пам'ятки, художні скарби тощо (див.: *Сіцінський Євфимій*. Праці К. В. Широцького по історії українського мистецтва. – Кам'янець-Подільський міський державний архів, ф. р-3333, оп. 1, спр. 33, арк. 94).

Однак, як згадує В. Січинський, «здоровля його було дуже підточене. Ще в Петербурзі, жиючи в досить тяжких матеріальних умовах і не дбаючи про себе, нажив по “дешевих їдальнях” катар шлунка; згодом хвороба значно погіршилася, так що К. Ш. примушений був виїхати на село до рідного Поділля до свого старенького батька в Білоусівку» (див.: *В. Січинський*]. Зазнач. праця. – С. 159). Це та Білоусівка Брацлавського повіту, де він зібрав цінний матеріал для великого нариса «Подольские колядки и щедривки», який надрукував 1908 року в газеті «Православная Подолія», де народилася стаття «Білоусівська церква», видрукована в одеському часописі «Основа» (див.: Основа. – 1915. – Кн. II, вересень. – С. 44–59), а також інші праці.

²⁰ Згідно бібліографії праць К. Широцького, укладеної Л. Биковським, стаття вийшла друком 1911 р. у Записках Наукового товариства ім. Шевченка у Львові (т. СIII, кн. III, с. 98–112) (див.: *Биковський Л.* Бібліографія праць К. В. Широцького. – С. 138).

²¹ Згідно бібліографії праць К. Широцького, укладеної Л. Биковським, стаття вийшла друком 1913 р. у київській газеті «Рада» (ч. 168) (див.: *Биковський Л.* Зазнач. праця. – С. 139).

²² Згідно бібліографії праць К. Широцького, укладеної Л. Биковським, стаття вийшла друком 1911 р. (див.: *Биковський Л.* Зазнач. праця. – С. 138).

²³ Згідно бібліографії праць К. Широцького, укладеної Л. Биковським, стаття вийшла друком 1913 р. у київській газеті «Рада» (ч. 2) (див.: *Биковський Л.* Зазнач. праця. – С. 139).

²⁴ Згідно бібліографії праць К. Широцького, укладеної Л. Биковським, стаття вийшла друком 1912 р. у московському журналі «Украинская жизнь» (кн. II, с. 64–70) (див.: Зазнач. праця. – С. 139).

²⁵ Згідно бібліографії праць К. Широцького, укладеної Л. Биковським, стаття вийшла друком 1911 р. у київській газеті «Рада» (ч. 147) (див.: *Биковський Л.* Зазнач. праця. – С. 138).

²⁶ Україномовний варіант статті під назвою «Деякі портрети, роблені Т. Шевченком» вийшов друком 1911 р. у київській газеті «Рада» (ч. 76–77) (див.: *Биковський Л.* Зазнач. праця. – С. 138, 140).

²⁷ Повна назва статті: «Жизнь и деятельность Григорія Кириловича Левицкого» (див.: *Биковський Л.* Зазнач. праця. – С. 139).

²⁸ Згідно бібліографії праць К. Широцького, укладеної Л. Биковським, стаття (повна назва – «Заняття Т. Шевченка старовиною») вийшла друком 1911 р. у київській газеті «Рада» (ч. 49) (див.: *Биковський Л.* Зазнач. праця. – С. 138).

²⁹ Згідно бібліографії праць К. Широцького, укладеної Л. Биковським, стаття (точна назва – «Русалки. (Картина Т. Шевченка)» вийшла друком 1914 р. у київському «Літературно-науковому віснику» (кн. II, лютий, с. 282–287) (див.: *Биковський Л.* Зазнач. праця. – С. 140).

³⁰ Згідно бібліографії праць К. Широцького, укладеної Л. Биковським, стаття (повна назва – «Сама собі в хаті господиня (Про картину Т. Шевченка)») вийшла друком 1911 р. у Записках Наукового товариства ім. Шевченка у Львові (т. CI, кн. I, с. 101–108) (див.: *Биковський Л.* Зазнач. праця. – С. 138).

³¹ Точна назва статті виглядає так: «Туреччина в картинах Тар. Шевченка». Вийшла друком у «Збірнику пам'яті Тараса Шевченка (1814–1914)» (К., 1915, с. 91–98) (див.: *Биковський Л.* Зазнач. праця. – С. 140).

³² Згідно бібліографії праць К. Широцького, укладеної Л. Биковським, стаття вийшла друком 1913 р. у київській газеті «Рада» (ч. 247) (див.: *Биковський Л.* Зазнач. праця. – С. 139).

³³ Згідно бібліографії праць К. Широцького, укладеної Л. Биковським, стаття вийшла друком 1913 р. у московському журналі «Украинская жизнь» (кн. II, с. 54–59) (див.: *Биковський Л.* Зазнач. праця. – С. 139).

³⁴ Згідно бібліографії праць К. Широцького, укладеної Л. Биковським, стаття вийшла друком 1916 р. (див.: *Биковський Л.* Зазнач. праця. – С. 141).

³⁵ Повна назва публікації, що побачила світ у Петрограді: «Иллюстрированная история Галичины в кратких очеркахъ» (99, 5 с., 3 рис. в тексті). Баладыженко, точніше К. Баладыженко – це спільне псевдо двох авторів: К. Широцького та П. Балицького (див.: *Биковський Л.* Зазнач. праця. – С. 140).

³⁶ Повна назва публікації, що побачила світ у Петро-

граді: «Буковина. (“Зеленая Русь”) и ея прошлое. Историко-географический очерк» (50 с. з рис. в тексті). Баладыженко, точніше К. Баладыженко – це спільне псевдо двох авторів: К. Широцького та П. Балицького (див.: *Биковський Л.* Зазнач. праця. – С. 140).

³⁷ До цього переліку К. Широцький залучив не всі свої праці, написані до середини серпня 1918 р. Найповнішу з відомих бібліографій праць ученого див.: *Биковський Л.* Зазнач. праця. – С. 137–144.

³⁸ Штамп із записами.

³⁹ Чернетка документа.

⁴⁰ До праці в Кам'янець-Подільському університеті Кость Віталійович приступити так і не зміг.

⁴¹ Після слів «ТЕЛЕГРАФЪ ВЪ» в оригіналі документа зазначені цифрові й буквені позначки, які наразі скорочені.

⁴² Штамп із записами.

⁴³ Київська газета «Промінь» 17 вересня [30 вересня] 1919 року вмістила публікацію «Панахида по К. В. Широцькому», в якій повідомлялося: «Панахида, влаштована десятию українськими науковими й громадськими організаціями та редакціями по своєму колишньому членові й співробітникові проф. К. В. Широцькому, не могла відбутися в призначений час і призначеному місці. Громадськість знайшла двері Андріївського собору зачиненими... Публікацію про призначення панахиди було подано в газети ще вчора 13-го, коли невідомо ще було про ліквідацію української андріївської парафії.

Неможливість вшанувати пам'ять небіжчика тяжко відбилася на настрої громадян, які в великому числі прибували в призначений час до собору і з гирким почуттям образи розходились по домах.

Тим часом якась ініціативна група запросила духовенство до одної української наукової установи і панахида одбулася не в храмі Божому, а в храмі науки, якій присвятив всі свої сили і життя небіжчик» (див.: Панахида по К. В. Широцькому // Промінь. – 1919. – 17 вересня [30 вересня]).

Далі газета повідомляла, що «на панахиді були присутні представники українських літературних кол, діячі мистецтва, педагоги, професори Українського Університету, багато української молоді, товариші небіжчика і багато його земляків, серед яких чимало робітників і селян» (див.: Там само).

Євтимій Сіцінський у біографічних довідках про діячів м. Кам'янець-Подільський і Поділля з гиркотою писав: «Вмер Кость Віталійович Широцький в молодім віці, дуже молодім як для вченого, вмер він власне в такі літа, коли чоловік тільки може осилити науку, свою спеціальну частину безмежної науки і далі може розроблювати ту свою галузь науки і керувати другими по дорозі наукового досвіду» (див.: *Сіцінський Евфимій.* Биографические справки о деятелях г. Каменец-Подольского и Подолии. Авторская рукопись. 19 січня-квітень 1928 р. – Кам'янець-Подільський міський державний архів, ф. р-3333, оп. 1, спр. 33, арк. 85).

SUMMARY

The reader is introduced to the archive documents dealing with the last period of the life of Kost Shyrotskyi (pen name Ladyjenko), (26.05.1886–13.09.1919) – eminent scientist, art, literature and folklore researcher, archeologist, active member of the renaissance movement in Ukrainian culture, schooling and sciences, author of more than 150 works. The proposed materials belong to the State Kamianets-Podilskyi University archive and represent a part of Kchmelnytskyi State Region Archive. The document's chronology (about 20 in number) is limited by the 10-th of July and the 20-th of September, so it is the period of 14 months. They consists of Kost Shyrotskyi letters to

Ivan Ogienko, professor and rector of just organized (October, 22) Kamianets-Podilskyi University, his autobiography (Curriculum vitae) and other documents.

They include much information about concrete facts of Shyrotskyi's life. At the same time they introduce the reader to the atmosphere and problems of this difficult time, reveal the personal features of the scientist, his eagerness to creative work, his relationships with his colleagues, relatives and representatives of the national movement at the beginning of the 20-th century. We clearly can guess all the tragedy of this remarkable Ukrainian, who left this life being not realized.

ВІДГУК С. ТАРАНУШЕНКА НА ТЕКСТ М. КОЖИНА ПРО ДЕРЕВ'ЯНІ УКРАЇНСЬКІ ЦЕРКВИ

Сергій Білокінь

У постанові щодо справи славистів, яку склав 29 березня 1934 року уповноважений СПО ОГПУ Йоселевич, разом із прізвищем М. Грушевського, В. Перетца й О. Курило, згадується російський мистецтвознавець Микола Олександрович Кожин (1893 – ?). Усього в приналежності до «Російської національної партії» було звинувачено 36 осіб. Матеріали щодо них виділено в окреме виробництво, причому 23 із перелічених у списку ув'язнені не були. Сучасні дослідники констатують: «Некоторые из них, по свидетельству их родственников, так и не узнали о том, какая беда их подстерегала»¹. Ф. Ашнін та В. Алпатов уважають, що ніколи не сидів і Кожин.

Микола Олександрович уособлював тип наукового номада. Він писав про мистецтво Польщі й Чехії, татарське мистецтво тощо². Десь наприкінці 1960-х я його зустрів раз у Петра Євгеновича Корнілова (Ленінград, вул. Тіпанова, 5, помешк. 90), і він злегка поскаржився, що у Львові до нього поставилися без ентузіазму. Очевидно, він мав на увазі свою книжку 1958 року, головний його внесок до української культури³.

У нинішній публікації йдеться про події й документи 1950-х років. Український колега Кожина й Корнілова, великий мистецтвознавець Стефан Андрійович Таранушенко 1953 р., після перебування на Забайкаллі, на будівництві другої гілки трансибірської залізниці (БАМлаг), де він відбував строк⁴, після курських років «вільної висилки», після Астрахані повернувся в Україну.

У цілому, якщо можна так висловитися, йому пощастило. Вихованець Імператорського харківського університету, учень Федора Шміта, протягом десяти років він директорував у столичному на той час Музеї українського мистецтва й був членом харківського ВАК'у. Надрукував низку ґрунтовних розвідок, докладно проаналізова-

них у рецензіях Данила Щербаківського, Володимира Січинського, Павла Ковжуна. Попри страшні втрати, Таранушенко зберіг свої обміри дерев'яних церков, що вже не існували, документацію поліського житла й житла старої Слобожанщини, велику кількість світлин старих пам'яток української культури й навіть шевченківський оригінал «Пожежа в степу». Спокійно й розмірено, на цьому ексклюзивному, як тепер висловлюються, матеріалі Стефан Андрійович опрацьовував одна за другою свої старі теми. Знав, що більшість його праць залишиться незатребуваною, у рукопису, і навіть найґрунтовніша монографія «Монументальна дерев'яна архітектура Лівобережної України» (К., 1976) вийде стараннями Г. Логвина й М. Бажана, але переполовинена.

З кінця 1956 р. він мешкав у Києві на вулиці Дімітрова, 6, помешк. 27, а в усіх закутках його кімнатки (14,3 кв. метрів) лежали матеріали його досліджень, які, на жаль, нікому не були потрібні.

Ні йому, ні колишнім професорам В. Зуммеру чи Д. Гордєєву ходу більше не було. Їхні титули завбачливо скасували. Після звільнення вони ніде не викладали. Коли виходили на пенсію, навіть не ставали, як було заведено для істориків КПРС, консультантами (природно, з відповідною оплатою).

Десь за рік після виходу книжки Кожина «Украинское искусство XIV – нач. XX вв.» (Л., 1958) Таранушенко проаналізував те, що написав Микола Олександрович про дерев'яні церкви. Машинописна сторінка датується 9 жовтня 1959 року. На пенсію він вийшов невдовзі, 1963-го. Для якої потреби написав він цей текст, невідомо, можливо, в інтересах грядущої «Історії українського мистецтва». Можна констатувати хіба, що писав найкращий тоді знавець української дерев'яної архітектури.

Свої спостереження автор завершив чітким висновком: «На зазначених вище сторінках своєї роботи професор Кожин не дав ні визначення характерних художніх рис українських дерев'яних церков, ні їхніх місцевих відмін, ні історії їх розвитку».

Цікаво, що в «Матеріалах до словни-

ка мистецтвознавців УРСР» (1970), які упорядкувала старший бібліограф ІМФЕ Т. Радзівська, такого мистецтвознавця як Кожин немає⁵.

У тексті виправляю лише друкарські похибки й уніфікую написання прізвища (М. О. Кожин).

Дерев'яним церквам професор М. Кожин в своїй праці «Украинское искусство XIV–XVII вв.» приділяє небагато місця. Це – стор. 7–13 та пара абзаців на ст. ст. 110 і 112 тексту; в тексті автор дає схематичний план та західний фасад церкви в с. Новоселиця Свалявського р-ну Закарпатської обл. (за матеріалами Закарпатського архітектурного управління), схему плану церкви в с. Ясині (ст. 113–116) та схему плану і фасаду дзвіниці при Михайлівській церкві в с. Поляни Герцаївського р-ну Чернівецької обл.

Важко повірити, що зазначеним графічним матеріалом можна дати читачеві уяву і охарактеризувати властивості української народної монументальної архітектури, цих «храмів-казок» за висловом І. Грабаря.

Погляд професора М. Кожина на генезис українських церков: походження їх від селянського житла-хати не є новим. Він повторює думку, висловлену М. Драганом в його роботі «Українські дерев'яні церкви» (Львів, 1937). Але новим оригінальним є твердження професора М. Кожина, що «древнейшие сохранившиеся культовые сооружения Украины, это т. н. клетские деревянные храмы XV–XVI вв. Закарпатской области, дожившие, хотя и с обновлениями, до наших дней». Далі автор підкреслює: «Несмотря на местные особенности, в этих памятниках отражаются, в основном, художественные принципы, характерные для украинского народного искусства в целом» (цебто навіть не одної архітектури). Наведений професором Кожиним зразок – церква с. Новоселиці – належить до вузько локального зарпатського типу з дуже сильно виявленим впливом західно-європейських костьолів, і, розуміється, ні в якій мірі не виявляє дійсно характерних рис українських дерев'яних церков. Читача цей єдиний наведений приклад тільки дезорієнтує, бо дає невірне тенденційне освітлення дійсного стану речей в питанні про характерні риси української народної монументальної архітектури.

Важко зрозуміти думку професора Кожина про дзвіниці. Говорячи про церкви в селі Середньому, Водяному, автор пише: «Над ним (притвором) эти церкви, как обычно для тех времен, имеют высокую четырехгранную колокольню с шатровым верхом» (ст. 7). А далі на ст. 11 читаємо: «Около древних деревянных русских и украинских церквей стояла дзвонница».

На зазначених вище сторінках своєї роботи професор Кожин не дав ні визначення характерних художніх рис українських дерев'яних церков, ні їхніх місцевих відмін, ні історії їх розвитку.

9. X.1959 р.

С. А. Таранушенко

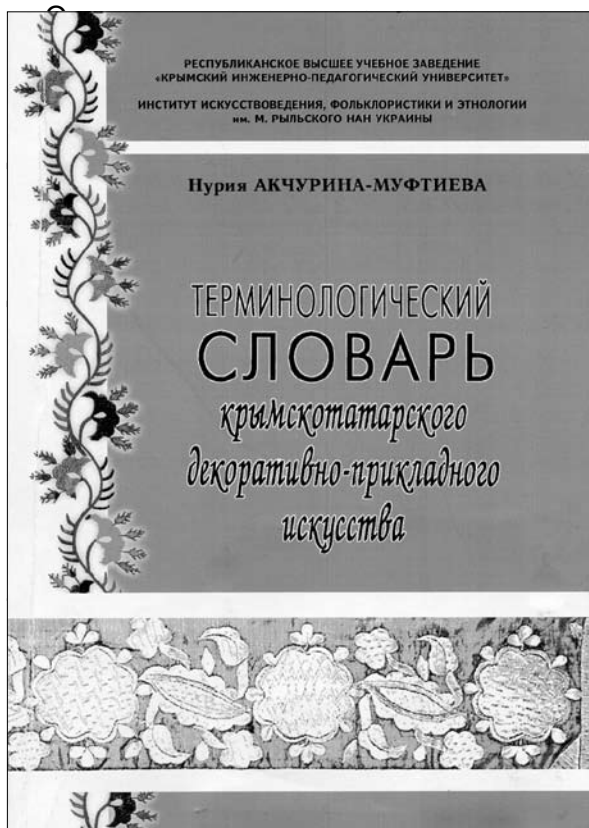
¹ Ашин Ф., Алпатов В. «Дело славистов»: 30-е годы. – М., 1994. – С. 77, 217, 219.

² Державин Н. Творческий путь профессора Н. Кожина. – [Ленинград], 1950. – 16 с. Див. про нього також: Білокін С. Повсякденні турботи повоєнних книгознавців: за листуванням Федора Максименка // Збірник пам'яті українського бібліографа Федора Максименка. – Л., 2008. – С. 77–78.

³ Кожин Н. Украинское искусство XIV – нач. XX вв.: Очерки. Ч. I и II. – Л., 1958. – 247, [1] с., XXXII табл., [3].

⁴ Дубровський В. 2-й відділ БАМЛАГ'у ГПУ-НКВД. – Нью-Йорк, 1965. – С. 7, 63, 64.

⁵ Матеріали до словника мистецтвознавців УРСР // Українське мистецтвознавство. – К., 1970. – Вип. 4. – С. 96–127.



Акчурина-Муфтієва Н. Терминологический словарь крымскотатарского декоративно-прикладного искусства / Нурия Акчурина-Муфтієва ; [науч. ред. М. Селивачёв]. – Симферополь : [Крым-учпедгиз], 2007. – 120 с. – Библиогр.: с. 115–118 (64 названия).

У зв'язку з відродженням національної культури та ремесел у сучасному Криму, укладання та опублікування профільних понятійно-терминологічних словників-довідників є однією з нагальних потреб нашої громадськості. Тим-то появу словника п. Н. Акчуриної-Муфтієвої слід, на загал, вітати.

Оцінюючи професійно це видання, насамперед варто відзначити, що його ав-

торка спромоглася зібрати й опрацювати значний за обсягом довідковий матеріал. Він, звісно, може прислужитися художникам, мистецтвознавцям, музейним працівникам, філологам, студентам художніх вишів. Проте рецензований словник не позбавлений, на жаль, суттєвих недоліків, які значно знижують його якісні показники.

1. Насамперед слід зазначити невідповідність назви видання та його змісту.

У словнику є багато термінів, що стосуються архітектури. Проте архітектура не належить, як відомо, до виду декоративно-вжиткового мистецтва. Це цілком самостійна галузь творчості. Тому слід було б обмежитися лише відповідним термінологічним рядом, або внести необхідні уточнення в назву словника, додавши до існуючого формулювання слова «и архитектуры».

Словник заявлений як термінологічний, однак у ньому присутні дві статті про видатних майстрів минулого – про турецького архітектора Синана та придворного художника кримських ханів Омера.

Незрозумілий також сам принцип відбору персоналій. Але якщо розмову про конкретних мистців розпочато, чому було б не подати матеріали бодай про знаних майстрів довоєнного вжиткового мистецтва Криму, таких, скажімо, як Амета Калафатова, відомих майстрів рисунка й вишивки Айше Мамбетову, Адабіє Ефендієву та ін. Крім того, до словника могли б увійти імена й сучасних майстрів, зокрібно вишивальниці Зулейхи Бекірової та ювеліра Айдера Асанова, майстрині-килимарниці Ісмі Куртаметової та ін. Не зайве було б додати інформацію і про дослідників та збирачів орнаментів кримськотатарського декоративного мистецтва початку ХХ ст. (У. Баданинського, П. Чепуріну, О. Петрову, Є. Спаську, В. Контрольську).

А згадавши мистців ХХ ст., не зайве було б доповнити видання інформацією і про артлі вишивальників, ткачів і керамістів (Орнек, Ілері) 30-х рр. ХХ ст., про відділення декоративно-вжиткового мистецтва в Бахчисарайському художньому училищі. Урешті-решт, до словника могла увійти інформація про сучасні значні події, що стосуються відродження традиційних видів мистецтва в Криму, наприклад, про проект із відродження кримськотатарського килима в 1995–1996 роках, здійснений на кошти американського фонду KOUNTERPART; про проект з відродження кримськотатарської вишивки на початку 90-х років на кошти турецького фонду ТІКА; про відродження ювелірного мистецтва традиційної філіграні в Бахчисарай за допомогою фонду відродження Криму та турецького агентства ТІКА; про проект «Кримський стиль»; про творчі об'єднання «Орнек», «Чатир-Даг», «Марама».

2. Словник створено з метою відродження та нового закорінення в сьогоденному мовленні та письмі/друці професійної лексики народного мистецтва кримських татар. Тому висловлювання «устаревший», «в настоящее время не используется», які супроводжують деякі терміни (див., напр., с. 39: «Калабдан» / укр. *калабдан*), бажано вилучити. Інакше їх необхідно буде вживати стосовно 90 % словникової термінології.

3. Депортація кримськотатарського народу в 1944 р., його п'ятдесятирічна розпорошеність по всій Середній Азії, відірваність від духовного, зокрема художнього, світу предків, руйнування традицій побуту негативно вплинули передусім на народне декоративно-вжиткове мистецтво, розвиток якого за таких умов майже повністю завмер. Проте завдяки кропіткій роботі сучасних кримських художників нині відбувається активне відродження деяких видів традиційного мистецтва. До таких художників належать як майстри, що перейняли від діда-прадіда традиційні ремесла, так і майстри середнього покоління, талановита молодь, які активно збирають та досліджують історико-мистецький та етнографічний матеріал. На сьогодні вони є носіями уні-

кальної інформації, яка, на жаль, не використана в зазначеному виданні.

Складаючи словник, авторка спиралася винятково на друковані джерела. У своїй роботі вона не послуговується матеріалами польових досліджень. Відсутність відомостей, одержаних безпосередньо від майстрів народного мистецтва, призвела до того, що в словнику бракує професійних термінів із технології ювелірного мистецтва, ткацтва, кераміки, різьблення на дереві. Вірогідно, саме з цієї причини до словника введено терміни з інших мов, головно російської, наприклад, «скань, филигрань, чернь, зернь», що мають, проте, власні лексичні відповідники в татарській мові.

4. Привертає увагу спірна етимологія деяких слів-термінів. Наприклад, слово «*серникли*» / укр. *сернікли* авторка представляє питомо кримськотатарським (с. 76). Проте воно, імовірно, похідне від російського слова «*серники*». Походження слів «*чардакълы*» / укр. *чардакли* (с. 95), «*пенджер*» / укр. *пенджер* (с. 71) Н. Акчуріна-Муфтієва знову пов'язує з кримськотатарською і тюркською мовами. Натомість, ці слова, найімовірніше, іранського походження («*чар так*» – чотири кути, «*панджа*» – п'ястя). У Середній Азії віконні декоративні ґратки називаються «*панджара*». Словник рясніє подібними неточностями і/чи сумнівними судженнями. На нашу думку, авторці не варто було спинятися на цій характеристиці термінологічної лексики, позаяк походження і початковий зміст їх у багатьох випадках досі лишається або не достатньо дослідженими, або суперечливими. За будь-яких обставин, цією науковою ділянкою мають опікуватися насамперед спеціалісти-мовознавці.

5. За ілюстративний супровід деяким словниковим текстам слугують орнаменти килимів, зібрані безпосередньо у майстрів ткацтва й опубліковані вперше в наших статтях. На жаль, ілюстрації орнаментів у одній з наших публікацій були розвернуті художнім редактором (з метою економії місця) на 90 градусів. У такому «неприродному» стані ці орнаменти відтворено й у аналізованому словнику.

Крім того, тексти словника містять терміни «родовое дерево», «мужская структура», «женский знак», уперше введені в дослідницьку лексику кримськотатарського орнаменту також нами. Використано матеріал однієї з наших публікацій і в статті про «чешме» / укр. *чешме* – водограї (с. 115–118) (див.: Крымскотатарский килим // Kasevet. – Симф., 1996. – № 1; Живительная стихия. Родники, колодцы и фонтаны в Крыму // Kasevet. – Симф., 1998. – № 1; Яркий стиль крымских вышивок // Голос Крыма. – 2005. – 28 окт.). Однак бібліографічний розділ словника чомусь не містить покликань на ці друковані першоджерела.

6. Спинимось докладніше на деяких статтях та ілюстративних матеріалах аналізованого видання.

С. 9: «Акик» / укр. *акік*. Цей термін у кримськотатарських ювелірів має два значення: 1) агат; 2) фільєри для волочіння дроту, виготовлені з агату. Словосполученням «*кырмазы акик*» / укр. *кормизи акік* означається червоний агат (сердолік). Коштовний камінь кримськотатарською мовою називається інакше: «*кыйметли таш*» / укр. *кийметлі таш*. До речі, агат не є коштовним каменем.

С. 15: «Арслан агъыз» / укр. *арслан агіз*. Орнаментальний мотив, який часто використовували також у килимарстві.

С. 18: «Бакълава» / укр. *баклава*. Не лише назва групового шва татарської техніки двобічної гладі. Це також назва орнаментального мотиву килимового ткацтва у вигляді ромба.

С. 19: «Балта» / укр. *балта*. Не лише назва зброї та знаряддя. Існує орнаментальний мотив «*эки тарафлы балта*» / укр. *екі тарафли балта* (двосічна сокира) тканих рушників.

«Балыкъ» / укр. *балік*. Супровідна ілюстрація відтворює невдалий, нехарактерний випадок мотиву риб. Набагато виразніші зображення риб, вигравірувані на мідних посудинах.

«Бардакъ, бардах» / укр. *бардак, бардах*. Типова назва насамперед для керамічного посуду, керамічних посудин.

С. 20: «Башташ» / укр. *башташ*. Татари своїх покійників не ховали й не

ховали у гробах, тому словосполучення «надгробный камень» некоректне. У кримськотатарській етнографічній літературі вживається доречне словосполучення «намогильный/надмогильный камінь».

С. 23: «Боссонные изделия». Перше слово французьке, друге – російське. У татарській мові такий термін відсутній.

«Бота / пота козь, кочек, кошек» / укр. *бота / пота коз, кочек, кошек*. Ілюстрація розвернута на 90 градусів. У такому вигляді орнаментальний мотив неможливо виткати килимовою технікою із «*чільтерами*». Вважаємо невиправданим уживання термінів «*половик*» і «*коврик*», позаяк слово «*килим*» точніше. До речі, останній термін присутній у татарській, українській та російській мовах.

С. 24: «Вязь». Термін слов'янського походження. Присутній в лексиконі деяких слов'янських мов, зокрема російській. Натомість у татарській мові він не вживається. Слід послуговуватися терміном «*хатт санаты*» / укр. *хат санати*.

С. 25: «Гогерджин тырнакъ» / укр. *гогерджін тирнак*. У килимовій техніці можна виконати цей мотив лише горизонтально. Необхідно зобразити мотив у два рази вужчим.

«Гугюм, гугюн» / укр. *гугюм, гугюн*. Так називали також керамічний глек, у якому носили й зберігали воду.

С. 26: «Гуль череп» / укр. *гуль череп*. Так називали також керамічну посудину, в якій вирощували квіти.

С. 28: «Джез» / укр. *джез*. Кримськотатарські майстри-мідники працювали з латунню лише зрідка. Увесь побутовий кримськотатарський посуд виготовляли переважно з міді. Це миски для лазні, глеки для води, казани, *йибрикі* (відра), *джезве* (кавоварки). З латуні на спеціальних виробництвах виготовляли корпуси для кавових млинків. З кінця XIX ст. кримські татари стали широко використовувати в побуті посуд із латуні: *йибрикі*, *кумани* й *силапчи-чаші* для миття рук, невеликі миски тульського фабричного виробництва.

С. 29: «Джезве» / укр. *джезве*. Хоча це слово похідне від слова «джез» (латунь), джезве робили зазвичай із міді, а ручку –

із заліза. У кожному разі, серед сотень зразків, з якими довелося ознайомитися в музеях та приватних колекціях, жодного латунного джезве нам не трапилося.

С. 36: «Ипек, йипек» / укр. *іпек, йіпек*. Шовкові нитки використовували також у вишивці технікою «татар ішлеме».

«Індже бель» / укр. *індже бель*. Антропоморфний мотив. Ілюстрацію слід развернути на 90 градусів, позаяк технічно виконати орнамент у такому стані, застосовуючи техніку ткання з отворами *чільтер*, практично неможливо. Має ще одну назву – «елі белінде» (руки на попереку).

С. 37: «Йибрыкъ» / укр. *йібрик*. На світлині відтворено не мідну, а латунну посудину тульського промислового виробництва. Неправильно описано призначення посудини. У *йібрик* переливали зварену в джезве каву й подавали на стіл.

С. 38: «Йылдыз» / укр. *йилдиз*. Як ілюстрацію використали невдалий химерний мотив. Простіше було б узяти для ілюстрації мотив зірки, виконаний технікою золотого шиття *мклама*.

С. 39: «Канитель». Термін іншомовного (італо-французького) походження. Вживається в багатьох мовах, у тому числі російській, однак зовсім не притаманний татарській. У мові татар є слово *тиртир* (гусінь), яке означає дрібні спіралі з металеві нитки, які використовували для заповнення тла в золотому шитті.

С. 41: «Кестане» / укр. *кестане*. Ілюстрація не відповідає зображенню квітки каштана. «Чатлакъ кестане» / укр. *чатлак кестане* це не тільки репнутий каштан. Це орнаментальний мотив, що застосовували в ткацтві та вишивці, зокрема часто трапляється в південнонадбережних тканних марама.

«Килим, макат, халы» / укр. *кілім, макат, хали*. Покриття для підлоги, виконане з фарбованої овечої пряжі технікою безворсового ткання. Ткали вироби різних розмірів – від невеликих *намазликів* розміром 120 см x 70 см до великих, які виготовляли з кількох зшитих смуг розміром 270 см x 350 см. Необхідність зшивати виріб зі смуг була зумовлена технологічними особливостями виготовлення кримських

килимів на вузьких горизонтальних ткацьких верстатах, таких самих, як і для ткання лляних і бавовняних полотнищ. Слова «макат» і «хали» у кримськотатарській мові вживаються для позначення ворсових килимів.

С. 42: «Кисе» / укр. *кісе*. Авторка пише, що на *кисетах* трапляється «геометричний орнамент в виде тугры». *Тугра* не має нічого спільного з геометричним орнаментом (див. ілюстрацію на с. 88).

С. 46: «Къаве дегирмени» / укр. *каве дегірмені*. Металеві млинки для кави виготовляли лише з латуні, а не з міді.

«Къалай» / укр. *калай*. Циновий кухоль може бути виготовлений лише з цини, а не з лудженої міді. Вилуджену (тобто вкриту циною) мідь немає сенсу знову вкривати циною.

С. 47: «Къалем» / укр. *калем*. Також і перо з тростини для письма, пензель із шерсті тварин для письма та малювання, металевий штихель для гравіювання.

С. 51: «Къуман» / укр. *куман*. Також і керамічний глек для ритуального обмивання перед молитвою. Був поширений у побуті кримських татар значно більше за металевий з причин його доступності. У кінці XIX ст. з'явилися і повсюди використовувалися порівняно недорогі *кумани* з латуні, що виготовлялися промисловим способом на тульських заводах. Останні задовольняли попит на цей виріб народів мусульманського віросповідання, які проживали в російській імперії від Криму до Середньої Азії.

С. 52: «Къуран къапы» / укр. *куран капи*. Суперечлива ілюстрація. На зображенні докуз – великий кисет із подарунка нареченої нареченому. *Куран капи* з'явилися в ужитку в кінці XIX ст. і мали зазвичай горизонтальну форму, згори – ручку для підвішування на стіні. Зразки *куран капів* вертикального формату відомі, проте вони так само як і горизонтальні повторюють форму й пропорції священної книги.

«Къушакъ» / укр. *кушак*. У цій статті згадується «лагшван къушакъ» / укр. *лагшван кушак*. Термін «лагшван» вживався також для позначення окремого виду філігранної техніки. Побутували ще й інші назви

поясів. «Капарали кушак» / укр. *капаралі кушак* (*капрал* – півсфера) – пояс, пряжка якого мала елементи півсферичної форми, «теркемели кушак» / укр. *теркемелі кушак* – пояс, набраний з металевих елементів, що з'єднані кілечками, «саватли кушак» / укр. *саватлі кушак* – пояс, деталі якого були прикрашені черню.

С. 55: «Къыркъаякъ» / укр. *киркайяк*. Слід повернути зображення на 90 градусів, позаяк виконати технікою ткання з просвітами *чільтер* (укр. *вічками*) такий мотив у такому положенні практично неможливо.

С. 57: «Марама» / укр. *марама*. Розрізняються два види *марама* за технікою виконання. Вишиті на кінцях технікою «*татар ішлеме*» (шириною від 60 см до 90 см, довжиною від 160 см до 170 см) і ткані зазвичай технікою «*тахта кеті-рільген*» (довжиною понад 2 м і шириною 50–60 см).

С. 61: «Михраблы» / укр. *міхрабли*. Мотив повернутий на 90 градусів.

С. 62: «Мырза терек» / укр. *мирза терек*. Цим терміном, як стверджує авторка словника, означували сріблисту тополю. У такому разі це дерево із кристалою кроною. Зазначений орнаментальний мотив у вигляді пірамідальної тополі майстрині Південного берега називають «*сельбі*». Вертикальний витягнутий мотив – позначення пірамідальної тополі.

С. 64: «Намазлыкъ» / укр. *намазлик*. На ілюстрації представлено молитовний килимок сучасної турецької фабричної роботи. У кримськотатарському музеї є світлина різних за орнаментом кримських килимових *намазликів*. Виготовляли молитовні килимки також із повсті, орнаментованої (у процесі валяння) різнокольоровою вовною, або однокольоровою із застосуванням вишивки. У побуті степових татар Криму використовували також шкіряні *намазлики*.

С. 66: «Огюз сийдиги, огюз козь» / укр. *огюз сійдигі, огюз коз*. Треба повернути мотиви на 90 градусів. Так вони застосовувалися й застосовуються в ткацькій практиці, а мотив «огюз коз» – також у килимарстві.

С. 69: «Парохет» / укр. *парохет*. Не значено матеріал, із якого його виготов-

ляли. *Парохети* в Криму не виробляли. Їх завозили із Сирії, Туреччини. Немає підстав зараховувати *парохети* до жодного з підвидів декоративного мистецтва кримських татар.

С. 75: «Сельби» / укр. *сельбі*. Також орнаментальний мотив у килимарстві.

С. 76: «Серги» / укр. *сергі*. Позначає також виставку.

С. 78: «Скань». Термін давньоруського походження. Поширений в іншомовній літературі, зокрема російській. У татарській мові існує відповідний термін – «*йіпиш*».

С. 79: «Сув лялеси, нільюфер» / укр. *сув лялесі, нільюфер*. *Нільюфер* персидською мовою – лотос. Відповідно *сув лялесі* – водяний тюльпан татарською має означати водяну квітку, лотос, а не порость (рос. водоросль).

«*Сулюк*» / укр. *сулюк*. Назва не лише елемента жіночого пояса, а й орнаментального мотиву вишивки.

С. 83: «Таракълы» / укр. *таракли*. Також назва одного з різновидів килимів.

С. 87: «Тестмал» / укр. *тестмал*. Незрозуміло, якою технікою виконано? Судячи з ілюстрації – технікою ткання.

С. 90: «Учькоше, учькошелік» / укр. *учькоше, учькошелік*. Вислів «символ трикутника» вважаємо неточним. Трикутник сам є символом, позначенням чогось.

С. 97: «Чернь». Термін слов'янського походження. У татарській мові існує відповідник – «*сават*» / укр. *сават*.

«*Чиленгір*» / укр. *членгір* – слюсар. Ця професія не має стосунку до декоративно-вжиткового мистецтва.

С. 97–98: «Чильтер» / укр. *чильтер*. Цитую: «В этом случае нити закладок не переплетались с нитью основы, образуя в местах поворота отверстие, называемое *чильтер*». Вислів неточний. Нитки закладок, тобто човник, завжди переплітаються з нитками основи, без цього неможливо зіткати тканину. Слід було б висловитися так: «Нитки закладок на межі кольорових плям здійснюють поворот навколо сусідніх ниток основи незалежно одна від одної, утворюючи в тканні просвіт, що називається чильтером».

С. 102: «Эгри дал» / укр. *егрі дал*. Існують й інші зразки, схеми композицій цього орнаменту. Наприклад, у центрі S-уватого мотиву одна ведуча форма. Трапляються варіанти цього орнаменту з трьома і чотирма ведучими формами.

Усі відзначені помилки, неточності, недогляди аналізованого словника недвозначно засвідчують потребу в його суттєвому доопрацюванні. Необхідно, наскільки це можливо в сучасних умовах, видати новий, значно якісніший (вивіреніший) словник як за змістом, так і за оформленням, аби

уникнути поширення помилок в освітньому, дослідницькому та й художньому процесах. Проблему можна вирішити, зібравши на допомогу п. Н. Акчуріній-Муфтієвій робочий колектив із художників-практиків, істориків та теоретиків мистецтва, музейних працівників, етнографів, філологів.

Насамкінець автор висловлює вдячність народному майстру-ювеліру Айдеру Асанову за консультації в галузі термінології кримськотатарського ювелірного мистецтва.

Мамут Чурлу

Вихід у світ «**Терминологического словаря крымскотатарского декоративного-прикладного искусства**» – велика заслуга Н. Акчуріної-Муфтієвої. Працюючи над словником, вона вивчала колекції багатьох музеїв, зокрема й колекцію декоративно-вжиткового мистецтва Ялтинського історико-літературного музею. Утім, авторці не вдалося, на жаль, уникнути в своїй роботі серйозних прогалин і помилок.

Через незрозумілі причини, значна кількість орнаментальних мотивів, що є в збірці нашого музею і які опрацьовувала авторка, не ввійшла до словника. Так само не знайшли відображення в цьому виданні види тканих мережок, деякі прийоми ткацтва татар Південного узбережжя Криму, назви *евджярів* із вишитим орнаментом тощо.

Багато орнаментальних мотивів, що згадані Н. Акчуріною-Муфтієвою в словнику, не лише вишивали, застосовували в розписі на дереві, а й ткали, наприклад «*йылдыз*» (с. 38), «*кестане, чатлакь кестане*» (с. 41), «*чардакьлы*» (с. 95) та ін.

Чимало назв предметів побуту, які введені до словника, водночас означували й орнаментальні мотиви, наприклад «*балта*» (с. 19), «*йыбрыкь*» (с. 37), «*купе*» (с. 45), «*кьандиль*» (с. 47), «*папуч*» (с. 69). Цей перелік можна продовжити.

Значну частину представлених орнаментальних мотивів, зокрема «*бадем*» (с. 17), «*дюрьбе орьнеги*» (с. 32), «*кестане*» (с. 41), «*чатлакь кестане*» (с. 41) та ін., зображали насправді інакше,

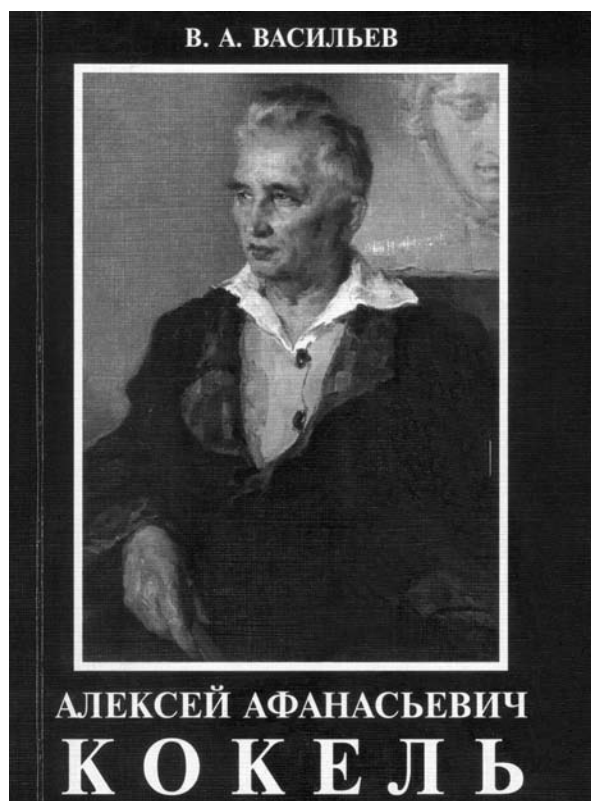
Орнаментальний мотив «*дюрьбе орнек*» (с. 32) ніколи не відтворювався на *марама*. Тим паче його не могли вишивати, позаяк в регіоні Південного узбережжя Криму на *марама* цей орнамент лише ткали.

«*Зынджырлы*» (с. 35), як і «*серникли*» (с. 76), на Південному побережжі Криму завжди були не орнаментальними мотивами, а технічними прийомами ткацтва.

Гадаємо, що багатьох прикрих помилок Н. Акчуріної-Муфтієвої могла уникнути, якби уважніше вивчила вже опубліковані роботи з декоративно-вжиткового мистецтва кримських татар.

Словник, за задумом авторки, має стати «полезным пособием» для музейних працівників, допомогти їм в атрибуції й паспортизації предметів кримськотатарського мистецтва, а також – навчальним посібником для студентів вишів та учителів (с. 4). Але він сам потребує неодмінного доопрацювання: виправлення, уточнення і доповнення.

Людмила Петренко



Васильєв В. А. Алексей Афанасьевич Кокель : 1880–1956. Жизнь и творчество / В. А. Васильев ; [науч. ред. В. И. Ковтун]. – 2-е изд., испр. и доп. – Чебоксары : [Б. и.]. – 2009. – 335 с.

Монографія є результатом і певною мірою підсумком не лише кропіткої, але й піднесеної праці – достатньо сказати, що Володимир Олександрович Васильєв є завідувачем проблемної науково-дослідницької лабораторії О. Кокеля Чуваського державного університету ім. І. Ульянова, координатором міжнародних проектів – Кокелівського пленеру та науково-реставраційних робіт творів художника, а також – одним із авторів і, ймовірно, ініціатором створення телевізійних фільмів про майстра (в тому числі «Повернення. О. А. Кокель»). Але, можливо, головна мета книги – не тільки розповісти про життя й творчість митця, а й передати читачеві частинку того щирого та глибокого захоплення, яке відчуває дослідник до свого героя.

Унікальність долі О. Кокеля полягає ще й у тому, що він належить одразу трьом

народам. Чуваш за національністю та місцем народження, митець навчався в петербурзькій Академії мистецтв, де був учнем таких відомих російських майстрів, як П. Чистяков, І. Рєпін, Д. Кардовський. За допомогою Академії відбулася закордонна подорож художника (1913), яка дала йому можливість познайомитися з класичним і сучасним мистецтвом Німеччини, Франції та Італії. У складі академічних виставок твори О. Кокеля, насамперед його картина «Чайна», експонувалися в Мюнхені (1913) та Венеції (1914). Але від 1916 р. життя митця пов'язане з Україною, насамперед із Харковом. Він викладав у Харківському художньому училищі, а в 1921 р. став одним із засновників Харківського художнього інституту (зараз – Харківська державна академія дизайну і мистецтв), першого вищого художнього навчального закладу України, і його першим ректором (1921–1923). Саме тут художник отримав звання професора (1922), був завідувачем кафедри рисунку (1939), а після її реформування – завідувачем кафедри рисунку та графіки (1940). О. Кокель викладав також в інших місцевих навчальних закладах – першому робітничому технікумі (1917), художній профшколі (1923), Харківському інженерно-будівельному інституті, де мав посаду доцента кафедри образотворчого мистецтва (1936). Майстер проводив також надзвичайно активну громадську діяльність. Він – один із засновників харківського «Союзу мистецтв» (1917–1919). В. Васильєв називає О. Кокеля одним із засновників першої організації АХЧУ, виникнення якої він датує вже 1923 р. (юридично організацію було оформлено пізніше, у 1926 р.); у 1924–1925 рр. художник очолював це об'єднання. Переважна більшість творів художника зберігається в Чуваському державному художньому музеї, але 15 його робіт є власністю Харківського художнього музею, а також – Національної академії образотворчого мистецтва і архітектури та Харківської державної академії дизайну і мистецтв. О. Кокеля вважають своїм учителем чимало видатних українських художників (у тому числі – М. Дерєгус, С. Бєсєдін).

Стислу характеристику творчості О. Кокеля або його окремих робіт подано в численних загальних працях російських і українських мистецтвознавців (П. Говдя, Л. Попова, В. Целтнер, В. Павлов, В. Афанасьєв, Г. Юхимець та ін.). В. Васильєв із вдячністю згадує їхні імена, іноді полемізує з їхніми оцінками. Але фактично його книга є першою монографією про життя й творчість художника.

Під час роботи над монографією дослідник користувався численними, іноді унікальними матеріалами. Він широко цитує й коментує публікації про О. Кокеля в дореволюційній і радянській пресі, а також архівні документи, і завдяки їм уточнює не лише назви й сюжети деяких картин та імена й по-батькові окремих епізодичних героїв подій, але й, наприклад, дату заснування АХЧУ. Були задіяні також мемуари, усні спогади тих, хто працював поряд із майстром, рукописи з приватних архівів. Особливу увагу приділено текстам, що залишилися після самого митця – його листам, особистим нотаткам (як-от записам під час закордонної подорожі), насамперед «Автобіографії», яка існує в кількох екземплярах машинопису.

Деякі епізоди книги, не пов'язані безпосередньо з життям і творчістю О. Кокеля, але необхідні за логікою викладу, розростаються у своєрідні «вставні новели», що іноді самі викликають значний інтерес. Це стосується насамперед біографії молодшого брата О. Кокеля Григорія (чернече ім'я – Герман). Богослов, історик, етнограф, знавець іноземних мов він перший з-поміж чувашів отримав духовний сан єпископа – першого в новоствореній Чуваській єпархії (1924). Германа Кокеля було репресовано й розстріляно в 1937 р. У 2001 р. Священний Синод Російської Православної Церкви включив ім'я єпископа Германа в Собор новомучеників та сповідників Російських ХХ ст.

Структуру книги В. Васильєва зумовлено логікою її жанру. Після «Історіографії питання» починається переказ біографії художника, в який вплітаються історичні, культурні або соціальні реалії, аналіз творів митця тощо. Цьому присвячені 9 із 12-ти глав монографії: «1880–1899.

Врятований талант», «1899–1903. В. Є. і О. В. Маковські в долі О. Кокеля», «1903–1912. В Академії мистецтв», «1913–1914. Пенсіонерська поїздка країнами Західної Європи», «1914–1915. Москва. Твер», «1916–1920. Фундатор харківської школи академічного рисунку», «1920–1924. Після витоків вищої художньої освіти України», «1924–1941. Один з організаторів Асоціації художників Червоної України та фундаторів станкового живопису в Україні», «1924–1941. Воєнні та післявоєнні роки». Окрему главу присвячено педагогічній системі О. Кокеля, поступове формування якої, на думку дослідника, займає півстоліття (1906–1956). У підсумковій главі «Повернення» йдеться про вшанування пам'яті художника на його батьківщині та в Харкові. Книгу завершують список літератури й джерел, хронологічна таблиця «Життя й творчість О. Кокеля в датах» і списки творів митця, які зберігаються в Чуваському державному художньому музеї та в Харківському художньому музеї.

Монографія В. Васильєва не позбавлена недоліків. Найсуттєвішим із них є повна відсутність ілюстративного матеріалу, окрім портрета О. Кокеля на обкладинці – але й він є роботою харківського художника С. Бесєдіна. Таким чином, читач має складати власне уявлення про картини, які описуються та аналізуються в тексті, а це – досить непроста справа, оскільки мистецтво О. Кокеля є багатовимірне явище. У 1904–1907 рр. його «пластичний “авангард” межує з європейським фовізмом, <...> але насамперед <...> близький до російського варіанту імпресіонізму»¹, художник «засвоює (можливо, закріплює) для себе нові стильові прийоми неоімпресіонізму – дивізіонізм і пуантилізм»², але від 1907 р. – «закріплює і розвиває художні традиції та естетичні ідеали передвижництва»³. Залишається сподіватися, що ілюстрації будуть розміщені в перевиданні монографії В. Васильєва, зокрема й українською мовою.

Оксана Ламонова

¹ Васильєв В. Алексей Афанасьевич Кокель. 1880–1956. Жизнь и творчество. – Чебоксары, 2009. – С. 8.

² Там само. – С. 96.

³ Там само. – С. 9.

Про авторів

Information About Authors

Білокінь Сергій Іванович – доктор історичних наук, головний науковий співробітник Інституту історії України НАН України. Вивчає історію України ХХ ст.

Горбатюк Василь Іванович – письменник, член Національної спілки письменників України, директор Хмельницького обласного літературного музею.

Гротовський Пйотр Лукаш – Історик мистецтва, доктор, ад'юнкт Кафедри історії стародавнього і середньовічного мистецтва Інституту історії мистецтва і культури відділу історії і культурної спадщини Папської Богословської Академії (Краків). Наукові інтереси: іконографія святих, фрески руських майстрів на теренах Польщі, візантійська архітектура доби Юстиніана.

Забашта Ростислав Васильович – історик мистецтв, науковий співробітник відділу образотворчого мистецтва ІМФЕ ім. М. Рильського НАН України. Спеціалізується в галузі давнього, середньовічного й традиційного мистецтва, історичної етнології.

Казанцева Тетяна Євгенівна – кандидат архітектури, старший викладач кафедри дизайну та основ архітектури Національного університету «Львівська політехніка». Досліджує фактуру і колористику фасадів та інтер'єрів споруд Львова ХІХ – першої половини ХХ ст.

Ламонова Оксана Василівна – кандидат мистецтвознавства, науковий співробітник відділу образотворчого мистецтва ІМФЕ ім. М. Т. Рильського НАН України.

Петренко Людмила Володимирівна – мистецтвознавець, заступник директора з наукової роботи Ялтинського історико-літературного музею (АР Крим).

Чурлу Мамут Юсуфович – художник, член Національної спілки художників України, Національної спілки народних майстрів України.

Шамрук Алла – кандидат мистецтвознавства, докторант Інституту мистецтвознавства, етнографії та фольклору ім. М. Крапиви НАН Білорусі.

Шліпченко Світлана Юрївна – кандидат філософських наук, старший науковий співробітник Інституту філософії ім. Г. Сковороди НАН України. Сфера наукових інтересів – теорія та історія архітектури, філософія мистецтва.

Наукове редагування, упорядкування
та художнє оформлення: *Ростислав Забашта*
Комп'ютерна верстка: *Любов Дегтяренко*
Літературне редагування й коректура: *Лідія Щириця*
Редагування англомовних текстів: *Надія Наумова*

Підписано до друку 18. 09. 09 р. Формат 60 x 84 / 8. Умов. друк. арк. 17,34.
Наклад 300 прим.

На обкладинці журналу:

Орнаментований диск. Початок II тисячоліття до н. е. Середньодніпровська культура. Глина, ліплення, штампування, випал. Діаметр – 10 см. Розвідка В. А. Товкачевського 1954 р. Урочище «Окрема дюна» поблизу с. Бортничі Київської обл. Збірка НМІУ (інв. № а1268).