



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

RESEARCHES

of the Fine Arts

Number 4 (36)

Architecture.
Fine and Decorative Arts

Publishing Rylsky Institute

KYIV 2011

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

СТУДІЇ МИСТЕЦТВОЗНАВЧІ

Число 4 (36)

Архітектура. Образотворче та
декоративно-вжиткове мистецтво

Видавництво ІМФЕ

КИЇВ 2011

Редакційна колегія:

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

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

Студії мистецтвознавчі: Архітектура. Образотворче та декоративно-вжиткове мистецтво. Чис. 4 (36) / [голов. ред. Г. Скрипник]; НАНУ, ІМФЕ ім. М. Т. Рильського. – К., 2011. – 158 с.
ISSN 1728–6875

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

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

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

Рекомендовано до друку вченою радою Інституту мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М. Т. Рильського НАН України (протокол №8 від 13.10.2011 р.)

Зміст

Contents

КОНТЕКСТ

Context

- Юдкін-Ріпун Ігор. Підтексти драм Лесі Українки*
Yudkin-Ripun Ihor. The Underlying Ideas of Lesia Ukrainka's Dramas 7

ІСТОРИЯ

History

- Дуба Юрій. Урбаністично-адміністративні реформи княгині Ольги (1)*
Duba Yurii. Urban Administrative Reforms of Princess Olha (1) 20
- Ганзенко Лариса. До проблеми відтворення «священного» в художньому просторі середньовічної ілюмінованої книги*
Hanzenko Larysa. On the Issue of Reproduction of the «Holy» in the Space of Art of An Medieval Illuminated Manuscript 29
- Ходак Ірина. Ікона «Покрова Богородиці» з колекції Національного художнього музею України: проблема походження*
Khodak Iryna. The Protecting Veil of the Mother of God Icon of the Ukrainian National Art Museum Collection: An Issue of Provenance 43
- Бурковська Любов. Волинська ікона «Успіння Богородиці» середини XVII століття зі збірки НМНАПУ*
Burkovska Liubov. The Mid-XVIIth Century Volyn Icon «The Dormition of the Virgin» of the National Museum of Folk Architecture and Way of Life Collection 69
- Забашта Ростислав. Архітектурно-будівельний складник бушанського скельного комплексу: історичні віхи забудови (1)*
Zabashta Rostyslav. On Architectural and Constructional Compound of the Busha's Rock Complex: Historical Landmarks of Building (1) 79
- Боса Ірина. XX періодична виставка Товариства південноросійських художників 1910 року в Єлисаветграді*
Bosa Iryna. The XXth Recurrent Exhibition of the South Russian Painters Society in Yelisavetgrad in 1910 97
- Левецька Мар'яна. Реставраційна практика Макса Дворжака: львівські епізоди*
Levytska Maryana. Restoration Practice of Max Dvorzhak: The Lviv Episodes 106
- Міщенко Ірина. Риси експресіонізму в доробку буковинських художників першої половини XX століття*
Mishchenko Iryna. Expressionistic Features in the Masterpieces of the Bukovyna Painters in the First Half of the XXth Century 115

АРХІВ

Archive

Сторчай Оксана. Матеріали до творчої біографії Киріяка Костанді
Storchay Oksana. Materials on Creative Biography of Kyriak Kostandi 130

Білокін Сергій. Табірний зошит Ярослави Музики
Bilokin Serhii. A Prison Notebook of Yaroslava Muzyka 144

ЮВІЛЕЇ

Jubilees

Чегусова Зоя. Славний ювілей Тетяни Кари-Васильєвої
Chegusova Zoya. A Renowned Jubilee of Tetiana Kara-Vasylieva 151

НЕКРОЛОГ

Obituary

Студенець Наталія. Федір Самійлович Уманцев
Studenets Nataliya. Fedir Umantsev 154

ПРО АВТОРІВ

Information About Authors 156

УДК 821.161.2.09Українка

ПІДТЕКСТИ ДРАМ ЛЕСІ УКРАЇНКИ

Ігор Юдкін-Ріпун

У драмах Лесі Українки має місце діалог з культурою декадансу, який увиразнює тематику меланхолії та похідних від неї мотивів усамітнення, небуття, долі, жертви.

Ключові слова: меланхолія, смерть, воскресіння, самогубство, перетворення, мартиролог, самітництво, фаталізм.

In Lesya Ukrainka's dramas the dialogue with the culture of decadence is conducted that entails the prominent place of the theme of melancholy and the derivative motifs of solitude, non-existence, fate, martyr.

Keywords: melancholy, death, resurrection, suicide, transfiguration, martyr, solitude, fatalism.

Невичерпність змісту геніальних творів виявляється, крім іншого, у тому, що їх витлумачення породжують питання. Це стосується і драматичної спадщини Лесі Українки, де нові інтерпретації, розкриваючи невідомі раніше скарбниці глибинного сенсу, водночас окреслюють нерозв'язані проблеми. Зокрема, спеціальний аналіз текстів дає можливість віднайти загадки там, де вони вислизають з поля зору за інерцією усталеного сприйняття.

Така загадковість зумовлена вже тим, що сценічні твори Лесі Українки – це драми ідей. Події в них – лише нагода для виголошення концепцій; античні або біблійні, середньовічні або ренесансні сюжети вимагають від читача або глядача розуміння того значеннєвого підтексту, до якого відсилає згадана в тексті деталь. Для неістотних подробиць у таких текстах не лишається місця: мало не кожне слово вимагає коментарів. Радикальні новації в драматургії присутні, зокрема, у Панаса Мирного, де «ідеї, висловлені драматургом, згодом здобули значно глибше осмислення в представників такого явища, як “нова драма”»¹. Та з найочевиднішим творчим надбанням Лесі Українки, з драматичною поемою (упровадженою М. Костомаровим), українська драматургія перейшла до світового авангарду.

Новим цей жанр став і для європейської традиції, де саме в ті роки на зламі століть залунали голоси на користь ліричних первістків драми. Досить згадати А. Гольца з його теорією драми як «опосередкованої лірики»² або Г. Гауптмана, який твердив: «Джерело всього драматичного за будь-яких обставин – це розщеплене або подвоєне Я»³. У новому жанрі особливості колишньої «драми для читання» відповідають новітнім вимогам індивідуалізованої композиції, зокрема, умовам драматичних етюдів. У драматичних мініатюрах, у мінімалістській композиції одноактівок тепер можна впізнати форми давньоукраїнського барокового театру, у тому числі декламації. За влучним спостереженням І. Качуровського, драматична сцена «Прощання» «написана... саме тоді, коли у світовій літературі почали з'являтися перші спроби безфабульної психологічної прози»⁴.

З ліризмом драматичних текстів пов'язане радикальне оновлення модусу висловлювання. Коли для української драматургії традиційним було домінування комедійного вислову, то в Лесі Українки не лише запанувала трагедія, а й стала винятковим способом вираження думки. «Вражає відсутність комедії та гумористичних ефектів», – підкреслив І. Качуровський⁵. Таке свідоме уникання сміху становить відомий в

історії культури феномен, що має назву так званої «аґеластики» (від гр. «αἰελαστος» – «той, хто не сміється»). Цей феномен властивий ліриці Тараса Шевченка, де в ньому можна впізнати ознаки театралізації оповідної стратегії автора⁶. У Лесі Українки пояснення феномену слід шукати в іншому – у тому діалозі, який вона провадила з представниками загальноєвропейського духовного життя, що визначали себе як декаденти. Присутність теми декадансу у творчості Лесі Українки очевидна вже, якщо її порівняти хоча б з таким класичним декадентом, як М. Метерлінк, у якого так звані «драми чекання»⁷ позначені подібною аґеластикою.

Питання «Леся Українка і декаданс» досі ще докладно не розглядалося, натомість існують дослідження типових для декадансу мотивів (наприклад, у поезії Е. Верхарна, здійснене С.-І. Калиновською), де можна впізнати точки дотику з проблематикою драм письменниці. Так, відзначено специфічну для декадансу модифікацію культу меланхолії (відомого ще з давньої елліністичної традиції), коли «світ – це річ, що тягне до відчаю» («une chose navrante»)⁸. Звідси виводиться, зокрема, «несамовитість усамітнення» («l'obsession de la solitude»)⁹ та випробування самітництвом. Серед створених Лесею Українкою драматичних персонажів, яких раніше не було на українській сцені, провідне місце посідає постать аутсайдера, максималіста, екстреміста, що «стає на прю» із суспільним оточенням, водночас прирікаючи себе на неминучу поразку. Романтичну мартирологію висвітлено тут уже в новому струмені народжуваної модерністської поетики: герой як жертва висуває проблему звитяжності або марності свого героїчного чину, необхідної данини на вітвар історії чи безпорадності, безперспективності цієї дії як жесту відчаю й розпуки. Жертовність героїв Лесі Українки представлена, на відміну від романтичного тлумачення героїчної дії, далекою від очевидності результатів, у проблемному й нерозв'язаному полі історичної конкретики та суспільної характерності, у яку занурено поодинокі постаті. Може видаватися, що авторська симпатія перебуває на боці та-

ких «агонічних» самітників, та контекст їхніх чинів випробовує їх правдою буття.

Але істотний висновок з культу меланхолії полягає в тому, що це «тяжіння до небуття, до порожнечі» («attirance vers le Neant, le vide»), коли «зневіра в життя доходить до прагнення смерті та самогубства»¹⁰, викликає переживання змертвіння, некрозу та породжує «ненасичене бажання втечі» – психологічний феномен так званого «ескейпізму» (від англ. «escape» – «уникати, утікати»). Усі ці мотиви насичували повітря того часу, у якому жила Леся Українка, і всі вони своєрідно віддзеркалилися в її драмах. Усі вони присутні вже в дебюті письменниці – «Блакитній троянді», де за мелодрамою сховано глибинну кризу, що розв'язується як казус суїциду. Але тематика жіночого суїциду була загальною для всього ХІХ ст. (досить згадати мадам Боварі або Анну Кареніну), а не лише для декадансу. Специфічно декадентське тут полягає в тому, що гра в куртуазне кохання за книжними взірцями, а поряд із цим, знову ж книжні, мотиви успадкованого лиха, штовхають героїню драми (Любов Гощинську) до божевілля та самогубства¹¹. Відтак, хоча «примітивізм подієвої схеми долається текстуалізацією культурних контекстів»¹², та гра з текстами¹³ перетворюється на драму нездоланного фатуму, викликаного діалектикою відчуження: «Герої привласнили собі нереальну дійсність, ця дійсність привласнила їх собі»¹⁴.

Загрозливі мотиви самогубства можна почути з уст Любові ще тоді, коли їх фатальний сенс не збагнули, посеред невимушеної веселої світської розмови в першому акті: «Я малюю якраз настільки, щоб повіситись»¹⁵, мимохідь зазначає вона, додаючи, що «в одному романі Золя маляр вішається з розпачу, бо не може барвами малювати свій ідеал»¹⁶. Такий ретельно схований багатозначний натяк є типовим символістським прийомом¹⁷. Далі, висловлюючи програму куртуазного кохання («Єсть же інша любов, ніж та, що веде до вінця»¹⁸), Любов засвідчує усвідомлення небезпеки, та припускається фатальної помилки: «Коли буде повертати на драму, можна покинути гру»¹⁹. Як далі свідчать

події, гру покинути не можна, вона стає силою, що визначає вчинки її учасників. Великим художнім відкриттям Лесі Українки стало виявлення грізної дієвості текстів, що стають реальними привидами, примарами, здатними визначати питання життя і смерті персонажів, або ж, удаючись до термінології постмодерну, симулякрами, що діють як реальні життєві сили.

Водночас можна вказати і на цілком конкретний праобраз драми, наявний у «Щирій любові» Г. Квітки-Основ'яненка, де в основу покладено властивий сентименталізму конфлікт мезальянсу: у дочку міщанина Таранця Галю закохується офіцер Семен, вона також кохає його, та на освідчення й пропозицію одружитися відповідає відмовою, адже не хоче псувати йому кар'єри. А коли Семен від'їжджає для одержання письмової згоди на шлюб від своїх родичів, Галя швидко одружується з першим бідаком, через що Семен у розпачі їде на війну, а Галя помирає від туги за коханим, якому вона ж і відмовила. Новацією Г. Квітки-Основ'яненка в тлумаченні теми мезальянсу є викриття забобонів суспільного середовища. Самозречення, не мотивоване нічим, крім власних уявлень, відверто висловлене в уявному прощанні Галі з відсутнім Семеном (дія 4, ява 2): «*Не скажу тобі: люби мене... не можна, се против закону...*»²⁰. Прищеплена середовищем психологія стає тут причиною загибелі так само, як гра з текстами призводить до божевілля в Лесиній драмі. Схожість помітна, наприклад, в освідченнях у коханні в обох творах. У Г. Квітки-Основ'яненка (дія 3, ява 4) чітко можна впізнати симптоматику психічного розладу, описаного згодом Л. Захер-Мазохом і відомого як автоагресія: «Семен: *Я женюсь на тебе!* Галя: *...Сього я боялась!*»²¹. Такий самий обмін репліками закоханих Ореста та Любові в «Блакитній троянді» (акт 2): на слова Ореста «*будеш моєю зорею, моїм коханням!*» лунає відповідь Любові «*Ох, нащо се слово? Тепер все пропало!*»²².

Думку про «раптовість... сцени божевілля»²³ тут, зокрема, спростовує визрівання мотиву ревності (акт 3). Спочатку Любов закидає Орестові: «*сьогодні цілий ранок*

тобі було даремнісінько»²⁴, – а в кінці, у сцені божевілля, з її уст лунає: «*Геть. Я сама тебе не хочу, лютий, бери собі Саню! Цілуйтесь!*»²⁵. Цей мотив фатального поцілунок відіграє величезну роль у Лесиних драмах. Саме «невольничий поцілунок», до якого примусили Оксану в «Боярині», стає початком її загибелі²⁶. Поцілунок з уст ворога дає привід Антеєві забити свою дружину Неріссу в «Оргії». І нарешті, саме розповідь Юди про зрадливий поцілунок стає останньою краплиною, яка кладе край терпінню Прочанина в одноактвці «На полі крові». Символ любові, поцілунок – найбільше вразливий і беззахисний перед згубою, а тому він і стає предметом сценічних випробувань – експериментів з душею персонажів.

Експериментальністю позначено також уже згаданий безсюжетний етюд «Прощання» (1896) – ще одне психологічне дослідження взаємин жінки та чоловіка. Дівчина відвідує хату Хлопця, де бачить прикрашений портрет іншої жіночої особи, натомість, її власний портрет, подарований Хлопцеві, за його словами, сховано («*через те, що боюсь профанації*»²⁷). За цим недолугим виправданням з'ясовується, що Хлопець одержав листа від особи, зображеної на портреті, що вона його знайома зі шкільних років. Хлопець намагається справити враження, нібито його ставлення до подруги лишається незмінним. Та все розвіюється за допомогою іронічного запитання Дівчини: «*Однак ти все зо сміхом про неї: чи так всім друзям дитячих літ від тебе така шана?*»²⁸. Незграбні спроби Хлопця виправдатися зазнають поразки – за його словами, «*ти наче душу наскрізь пробиваєш тим поглядом, до самого дна*»²⁹. Він одержує від Дівчини дуже прозорий натяк: «*... в надгороду за минуле я тобі обіцяю, що я не буду допитуватися ні про що*»³⁰. Здається, що подано лише звичайний обмін буденними фразами. Та за кількома заощадливими натяками окреслюється виразна трагедія зрадливого кохання, вагань, непевності: «*Істинний драматизм жевріє глибоко в підтексті*»³¹.

Такий психологічний експеримент здобув у Лесі Українки також більш ускладне-

ну версію в драматичному діалозі «Айша та Мохамед», написаному після П. Куліша, який також розробив цей мотив з історії ісламу в «Мохамеді і Хадизі». Ускладнення полягає в тому, що Айша висловлює ревності не до живої жінки, а до покійниці Хадіджі. Саме «смерть підняла Хадіджу на недосяжну для Айші висоту»³², а відтак змертвіння, некроз постає як запорука перетворення, метаморфози особистості. Якщо у «Прощанні» так само кількома словами в лаконічному діалозі коханців окреслюється постать третьої відсутньої особи, то тут відсутність – уже абсолютна (через смерть). Навіть більше, тут ідеться не лише про некроз, але і про некромантію – спілкування з потойбіччям, адже «ситуація мовчання є однією з форм комунікації... У мовчанні Мохаммеда криється і таїна спілкування з Хадіджою»³³. Після цього експерименту Лесі Українки світові довелося чекати ще півстоліття, доки поетику мовчання в усій повноті було використано С. Беккетом у його абсурдистській драмі «Чекаючи Годо».

Своєрідним компендіумом театральних новацій стала містерія «Лісова пісня», визначена як феєрія. Тут міф про українського Орфея – Лукаша (Євридиці відповідала б Мавка, натомість фуриям, від яких він гине – Килина) – подано в системі мотивів перетворення. Коли «міфопоетична ситуація тяжіє до архетипу ініціації»³⁴, то саме цей архетип у класичному вимірі стає тотожним до уявлень про преображення героїв. Основний наслідок міфології тут полягає в тому, що персонажі стають ustalеними ампула, отже, «Водяник ніколи не може стати лісовиком (як і ... Мавка – Русалкою), не зруйнувавши себе»³⁵. Саме цій фатальній усталеності протистоїть мотив волі, що визначає подальший перебіг подій. Зустріч Мавки з Лукашем починається з її промовистої репліки: «Ну, як-таки, щоб воля – та пропала? / Се так колись і вітер пропаде!»³⁶. Мавка рятує Лукаша від Потерчат, і цим починається містерія кохання, якою сповнена перша дія. Та саме друга дія містить випробування Лукаша на вірність ідеї волі, якого той не витримує, – відтак ініціація унеможливорюється. Починається з нарікання Лукаша Мавці,

що «мати все гризуть за тебе»³⁷. Ужитий тут вираз («гризуть») стає ще одним мотивом, який відгукнеться у фіналі. Лукаш зневажливо оцінює свій музичний хист, на що Мавка протестує: «Той цвіт від папороті чарівніший / – він скарби творить, а не відкриває»³⁸. І нарешті, конфлікт набирає сили: Мавка вказує Лукашеві на його ваду: «смутно, що не можеш ти / своїм життям до себе дорівнятись»³⁹. Так виникає той самий мотив (який трапляється в «Пер Гюнті» Г. Ібсена) – віднайдення власного єства, буття за власним покликанням, справжнього існування, до якого Лукаш не готовий.

Несамостійність Лукаша, як наголосив Л. Скупейко, виражено через вживання неозначено-особових форм у його репліці: «...дадуть мені ґрунти і хату, бо вони хочуть мене женити»⁴⁰. Тому вмотивовано і подальший крок до катастрофи, коли обурена й ображена Мавка згадує «незрозуміле слово – віддячуся»⁴¹. І хоча Лукаш перед розривом з Мавкою каже: «по волі ж і піду, як тільки схочу»⁴², він уже в полоні самоомани, бо ж не його воля і не його єство визначає розраховані через «віддячування» вчинки. Тому справді до загибелі іде Лукаш. Натомість Мавка, присягаючись, що «муку свою люблю і їй даю життя»⁴³, отримує запоруку відродження. Відтак для Мавки відбувається «випробування тимчасовою смертю»⁴⁴. Так само й Лукаш, що поводить як «обрізана гілка», вказує на свою участь через «зв'язок гілки з символікою смерті»⁴⁵. Змертвіння, некроз стає тут запорукою майбутнього воскресіння та перетворення. Фінал передає загибель світу розрахованого «віддячування», і знаковими в устах Килини стають саме слова Лукаша про його матір: «залізо. Й те перегризе»⁴⁶. Та зовсім інший мотив виринає в долі Мавки та Лукаша. У другій дії дядько Лев згадує, що «треба тільки слово знати, / то й в лісовичку може уступити / душа...»⁴⁷. Тепер воскресла Мавка говорить Лісовику: «В серці / знайшла я теє слово чарівне...»⁴⁸. Це і становить основу перетворення. Так само й Лукаш тепер – цілком інша постать, що розкривається в розмові з долею. Слова із завершальної

репліки Мавки («*Стане початком тоді мій кінець*»⁴⁹) визначає програму перетворення. Тут «відбувається перехід від ідеї фаталізму до особистої долі»⁵⁰. Знеособлене єство стає особистістю тому, що здобуває здатність до усамітнення, до випробування самостійним відповідальним учинком.

Проблематика змертвіння з подальшим воскресінням як запоруки переродження для здобуття долі, докладно подана в «Лісовій пісні» на язичницькій міфологічній основі, здобуває ще одне прочитання, що ґрунтується на християнських народнорелігійних, зокрема містичних, уявленнях, у драматичній поемі «У катакомбах». Постать Неофіта демонструє народне перетлумачення християнства за схемами так званих «єресей», а саме – критики догматів з позицій буденності. Слова Неофіта про те, що «*чи не краще залишити мрії / про вічне і піти на часове*» або «*чи не краще було б мені в самій геєнні вічній, ніж у такому рабстві безнадійнім*»⁵¹, містять саме протиставлення реалій буття та порожніх абстракцій. Водночас така критика не містить жодного нігілізму. Навпаки, Неофіт висуває вимогу того, що людині «*мало / самого хліба й слів, їй треба волі*»⁵², а далі, розвиваючи цей же мотив, по суті висуває вимогу первинних християнських чеснот, насамперед любові: «*Не хліба хочу я, не слова прагну – любові чистої без плям бажаю*»⁵³. Символічна смерть, виражена як перебування в підземеллі, стає тут пунктом народження особистої долі, тому постає «картина виходу душі з тотальної темряви рабської покори на світло любові»⁵⁴, яку символізує свічка Анціллодеї у фіналі поеми.

Саме через карбування особистої долі подано наскрізну для декадансу проблематику усамітнення. Промовистим є те, що «герой Лесі України... все ж мирно співіснує з тими, хто протистоїть йому»⁵⁵: підставу так вважати дають, зокрема, аргументи оточення, які виявляються часом переконливішими за риторичні декларації самого героя-протагоніста. Одним з таких героїв-самітників є Ричард Айвор з драматичної поеми «У пущі», який утілює тип митця-індивідуаліста. Звичайно, вважають, що «перешкодою на шляху митця стає пуританський аскетизм»⁵⁶, але реальні події де-

що інші: саме ображена жіноча гордість його нареченої Дженні стає основною «винуватицею» краху незалежного митця Ричарда з його зухвалими викликами громаді, а не конфлікт між художнім індивідуалізмом та пуританським духом. Навпаки, громада ладна вже примиритися з диваком-митцем, але вироком стають слова Дженні, яка викриває натурницю-індіанку: «*Вже Ричард Айвор має жінку в хаті / нехай же він тримається її!*»⁵⁷. Таке переведення дискусії з площини абстрактних узагальнень про свободи творчості в «гендерний ключ» на час створення драматичної поеми був неімовірним психологічним відкриттям.

Та в цьому плані творча доля Ричарда ще не добігає кінця, і саме після вичерпання конфлікту починає окреслюватися подальша перспектива. У його уста в останньому акті, коли він після сварки з пуританами знайшов оселю в Род-Айленді, вкладено звеличання мрії, що засвідчує дивовижну інтуїцію Лесі України: «*Так, мрія нас вела за океан... Свята, велична мрія, / що ніби люди можуть вільні бути*»⁵⁸. Щоб зрозуміти значення цих слів, згадаймо, що концепція «американської мрії» («American dream») становить одну з основ національної свідомості США, набувши значення своєрідної ідеології⁵⁹. Ричарда подано як митця-бунтівника романтичного типу, та саме в Род-Айленді, уже на новому шляху, устами Магістра проголошується реальна перспектива його нового покликання: «*...ваша праця, / марудна і невидна, приготує / розцвіт блискучий хистові в громаді... ви станете, колего, / невидним підмурівком храму хисту*»⁶⁰. Тому видається поверховою звичайна оцінка твору, де традиційно вбачають лише конфлікт гордовитого самотнього митця з простуватими недолугими пуританами. Коли Ричард був «розп'ятий на хресті вертикальних творчих устремлінь і горизонтальних запитів громади»⁶¹, то залишається ще й «діагональ» малопомітної буденної праці для майбутнього, і саме її уславлено.

Докорінного, радикального переосмислення зазнала в Лесі України світова міфологема Дон Жуана. Чоловічі вади та чесноти тепер передано через жіночі взає-

мини, які й визначають долю головного героя. Задуманий як полемічний виклик пушкінській драмі «Камінний гість», твір «Камінний господар» можна розглядати як чи не найперший у світовій драматургії психоаналітичний драматичний твір. Адже не важко побачити у двобої Долорес та Анни типовий бароковий диспут між уособленими пристрастями душі: «Одній з подруг Дон Жуан запропонував руку, іншій – серце»⁶². Отже, Леся Українка використала стилістичні ретроспекції для цілком нового трактування відомого сюжету. Ці жіночі постаті як уособлення підсвідомих прагнень душі Дон Жуана визначають його вчинки, а відтак центр ваги перенесено з нібито самостійного героя, яким його традиційно уявляли, на узалежненого від жіночої лінії персонажа-ляльку. Такий собі «еротичний гігант», яким Дон Жуана подано в традиції, тут перетворюється на іграшку жіночих взаємин, на лялечку. Його загибель спричинена його ж учинками – відмовою від волелюбства на користь властолюбства.

Заміну волі спокусою влади, якої герой не витримує, засвідчено вирішальним моментом його зустрічі з Долорес (сцена 3), яка ціною власної честі здобула йому королівське та папське прощення. Саме тут Дон Жуан вимовляє фатальні слова, у яких він виявляє своє переродження: «Уже ж я не баніт, а гранд іспанський, / і вам не сором буде стать до шлюбу / зо мною»⁶³. Відповідь Долорес, де з гіркотою вказується, що «іспанський гранд / дочці ідальга кине шлюбний перстень»⁶⁴ як відплату за щирі любов, вказує саме на переродження, а з таким новим властолюбцем вона розриває стосунки, стаючи черницею. Про падіння героя свідчить також і репліка слуги Сганареля до Дон Жуана в кінці сцени: «Пішла в черниці ваша доля, пане»⁶⁵. Отже, промінявши волю на владу, герой втратив також і власну долю.

Підготовка цього переродження здійснюється в попередній сцені маскараду. Спочатку Дон Жуан не впізнає Долорес під маскою Чорного доміно, коли вони обмінюються репліками: «Хто ти, жалобна маско? – Тінь твоя»⁶⁶. Проте герой залицяється до господарки балу (Анни), і тут

відбувається перший крок до падіння, засвідчений його знаковими словами: «Я дуже поважаю неприступність, / як їй підважиною не каміння, / а щось живе». Анна відповідає: «Стояти на живому / ніщо не може, бо схибнеться хутко»⁶⁷. Знехтувавши Долорес, Дон Жуан відмовляється і від живої волі задля каміння влади. Саме про це каже Анна у фінальній сцені, заперечуючи героєві, що «волі й так немає, / її давно забрала вам Долорес», і проголошуючи імператив «нема без влади волі»⁶⁸. Саме скорившись цьому імперативу, герой кам'яніє, гине як особистість. Леся Українка вдалася тут до міфологічної символіки змертвіння як закам'яніння, до так званої «петрифікації». Саме образи скам'янілості, заціпеніння позначають символічну смерть, у тому числі у вигляді самотництва.

Найбільш дискусійним серед образів самотників у Лесиних драмах виявляється головний герой драми «Адвокат Мартіан». Зазвичай вважають, що «головний герой стає інструментом чужого розуму»⁶⁹ (у цьому випадку – єпископського посланця Ізогена). Водночас кориться він не Ізогенові як особистості, а уособленій у ньому історичній неминучості, долі, фатуму в цілковитій відповідності з головною настановою стоїцизму «amor fati» («люби долю»). На жаль, саме на стоїцизм Мартіана досі не було звернено уваги, що зумовлювало непорозуміння в тлумаченні його образу. Так, зокрема, сумнівно іменувати його «цілковито платонівською людиною»⁷⁰, коли за його вчинками виразно прочитуються настанови Сенеки, а не Плотіна. За І. Качуровським, «... тут і замкнене коло, з якого немає виходу, і фатальний збіг обставин, і самотність головного героя... Якщо Гоголь був першим сюрреаліст європейської літератури, то Леся Українка – перша екзистенціалістка»⁷¹; додамо, що вихідним пунктом для такого пророчого бачення драматургії стало саме звертання до стоїцизму. Головний герой драматичної поеми – це насамперед типовий пізньоримський стоїк, і саме в його настановах письменниця зуміла побачити зародки того стилю життя, що згодом одержало назву екзистенціалізму. Тут герой опиняється на самоті вже від початку, коли

його після дружини залишають син Валент і дочка Аврелія, мотивуючи цей вчинок відсутністю належної свободи волевияву (оскільки подальше перебування з батьком рівнозначне тому, щоб «замкнутися і зникнути од світу»⁷², за словами Аврелії) або ж через те, що «тільки бути смієм, а жити нам не можна»⁷³, за Валентом.

Так само в оцінках постаті Мартіана не враховувалося те, чому він присвятив життя – конспірації. Саме конспіративні завдання визначають спосіб поведінки героя. Коли він просить Ізогена, якому потай допомагає як адвокат у суді, прийняти своїх дітей до християнської громади та згасити конфлікт, він одержує відмову через те, що йому невільно розкривати свою приязнь. Навіть більше, саме через це Мартіану він забороняє дати притулок для прийнятого ним як сина Ардента: «...ти зовсім не признавайся / до нього перед людьми»⁷⁴. Коли після цих заборон Ізоген ще запитує згоди захищати в суді єпископа, одержує відповідь: «Авжеж, про се не може бути питання»⁷⁵. Така відповідь саме засвідчує стоїцизм героя, його непохитність перед випробуваннями долі, вірність обов'язку. До того ж після кульмінації трагедії, коли герой відмовляє в притулку переслідуваному Арденту та коли через обшук помирає дочка його щойно прибулої сестри Альбіни, у його завершальній репліці лунають промовисті слова: «Я мушу бути сам»⁷⁶. Це саме формула стоїцизму, за яким непохитне виконання покликання становить порятунок від хаосу світу. Робити висновок з цього, що «у Мартіана... дух відсутній»⁷⁷, видається вкрай необачним: людина без духу не може посивіти за одну ніч, як це сталося з героєм. Зрештою, «від таких Мартіанів... більше користі, ніж від відчайдушних Ардентів»⁷⁸, оскільки тут вирішальним стає не помічений чинник – служіння справі конспірації. Можливим праобразом постаті Мартіана був герой роману Ф. Купера «Шпигун» – розвідник з часів Американської революції, який також мав багато конспіративних обов'язків по збереженню таємниці. Зрештою, саме такі типи охарактеризовано словами Іфігенії з одноактівки «Іфігенія в Тавриді», для якої

принесення в жертву замінено засланням: «Коли хто вмів одважно йти на страту, / Той мусить все одважно зустрічат!»⁷⁹. Тут чітко висловлено стоїчну вимогу незворушності перед долею.

Цілком інакше виглядають жіночі поста-ті, яким судилося усамітнення. Серед них чільне місце посідає героїня «Кассандри». Тут чоловічим персонажам відводяться другорядні, епізодичні ролі, отже, вони, фактично, постають іграшками в грі фатальних сил, відкритих візіонерській уяві головної героїні. Відповідно, ознаки романтичної трагедії фатуму (відзначені також і в «Блакитній троянді») тут становлять тло для розгортання драматичної акції. Утім, вирішальним стає характерний для Лесі Українки конфлікт одиначки та громади. Це також становить стилістичну особливість письменниці – те, що конфлікт подано насамперед у міжособистісних стосунках через двобої «Кассандра – Гелена» та «Кассандра – Андромаха». Останньої, зокрема, стосується презирливий осуд, висловлений у завершальній репліці Кассандри з епілогу: «Не еллінка вона та й не троянка»⁸⁰. А в ситуації з Геленом розкривається образ «смертельного поцілунку»⁸¹, відтак вступає до дії вищезгадана символіка поцілунків як свідчень ризику. Тому, коли «фатальність наслідків пророчого слова породжує протест оточення»⁸², то опосередковано цей протест через особистісний, інтимний модус вислову, через сучасну міжлюдську взаємину.

Одним з таких свідчень інтимізації конфліктів може бути епізод з лідійцями, цар яких, Ономай, зажадав руки Кассандри за допомогу після перемоги. Коли Деїфоб сповіщає її про це, то одержує у відповідь роздуми про жіночу жертвовність, що завершується специфічним висновком: «Якби схотів ти / від мене жертви крові, певне б, я / її здолала дати, але сеї – / не можу...»⁸³ (сцена 5). Та далі, передбачаючи неминучу поразку, Кассандра дає Ономаєві згоду за умови: «як голову нести, губити військо ти готов»⁸⁴. Тут поєднання символів любові (згода на одруження) та смерті (готовність лідійців до загибелі як умова заручин) набирає вже химерних форм. Такою

є правда Кассандри, і Андромаха благає: «*Ой, дай мені хоч сон, хоч мрію, сестро!*»⁸⁵. Проте далі, у діалозі з братом Кассандри Геленом (сцена 6), виявляється, що не сама правда визначає перебіг подій, коли на його репліку «*я з правдою борюсь*» вона відповідає: «*А Мойра, брате, невблаганна Мойра? Її ж бо воля світом всім керує*»⁸⁶. Отже, справа полягає не у викритті правди, а у виявленні фатуму, а отже, у самонавіюванні, у приреченості цим фатумом.

Так, фактично, вона підтверджує звинувачення в лиховісному наврочуванні, особливо, коли стверджує в кінці сцени, що «*Мойра... кує з народів зброю світу, а я і ти – ми тільки цвяхи в зброї*»⁸⁷. Однак очевидно, що і від цвяхів залежить, як діятиме ця «зброя». Відтак окреслюється приховане протиставлення «Правда – Доля (Мойра)», що ставить питання про те, як розкрита Доля через Правду, висловлену віщункою, тобто визначається трагічна провина самої віщунки – Кассандри. Саме це внутрішнє розщеплення виявляється в тому, що «Кассандра не хоче іти шляхом войовничої Пентезілеї, ні стежиною покірності Іфігенії»⁸⁸. Зрештою, визначення характеру пророцтв Кассандри дала сама Леся Українка в листі до О. Кобилянської від 27 березня 1903 року, підкресливши, що героїня «*не знає, чи слова її залежать від подій чи, навпаки, події залежать від її слів*»⁸⁹. На ці слова не звертали належної уваги, а тут коротко викладено те, що через півстоліття в теоретичній фізиці стали іменувати парадоксом спостерігача: сама наявність у світі суб'єкта робить об'єкт не тим, яким він був би без того, хто за ним стежить. Тому і зрозумілі висловлювання Кассандри вже самим своїм існуванням спростували б позірну нездоланність фатального перебігу подій. Саме зневіра у власних силах визначає трагічну провину, а отже – усамітнення пророчиці.

Яскравим монументом жіночого усамітнення стала постать Міріам з «Одержимої» – «жертва зі зненависті, породженої людяною любов'ю»⁹⁰. Діалектика такого перетворення визначається особистою самостійністю, бо ж «вибір Міріам загинути за Месію був водночас прагненням

зберегти власну автентичність», тоді як «Месія діє у творі як сформована особистість»⁹¹. Рушійною силою стають мотиви самовизначення, самоідентифікації, пошуки власного єства (які були і в «Лісовій пісні»), що й зумовлює рішення про вчинок. Прикметним є і те, що «останнє слово Міріам про любов звернене до натовпу, що закидав її камінням»⁹². Пошуки шляху до себе за взірцем «сформованої особистості» Месії стають способом існування, і через свій вчинок, зовні безглуздий, Міріам здійснює своє покликання, нагадуючи юрбі слова любові. У чернетках в уста Міріам було вкладено прикметні слова: «*Тоді й за сатану пролита кров, / бо він навряд, щоб більше ненавидіє*»⁹³. За історичними алегоріями пробивається відвертий натяк на контекст сучасних письменниці подій, де позірна абсурдність безнадійних актів індивідуального терору, здійснюваних такими характерами, як Міріам (і подібними до її безсилим прокльонів), знаходила обґрунтування і виправдання не лише як актів особистісного самоствердження, але і як стратегія далекосяжної мети пробудження людей⁹⁴. Адже риторичне питання Міріам «*Хіба минає все минуле?*»⁹⁵, у якому висловлено тлумачення акту Воскресіння, саме вказує на незнищенність взірців вчинків, які глибоко закорінюються в душах людей, спричинюючи, зрештою, їхнє перетворення.

Якщо самотність уже постає як шлях до загибелі, то реальну загибель демонструють ті драматичні твори, де трагічну долю поділяють подружні пари. Картина повільного помирання на чужині в «Боярині» дає нагоду виразно висловити ідею смерті як визволення та запоруки відродження. У фіналі у відповідь на стоїчний аргумент Степана («... ми несли кайдани невидимі»⁹⁶) Оксана робить логічний висновок: «*Але ніхто того не зрозуміє / доки ми живі. Отже, треба вмерти*»⁹⁷. Тут виявляється, ніби зовнішня схожість з Мартіаном та попередні події засвідчують глибоку відмінність обох постатей. Степан не пов'язаний з конспірацією, а мотиви його вчинків визначаються хибними уявленнями про те, чого справді потребує Оксана. Відтак він і

не здатен навіть здійснити ту обіцянку, яку давав їй у 1-му акті: «Нічого ж там чужого / у нашій хатоньці не буде ...»⁹⁸. Подібно до «Блакитної троянди», тут «вихід... можливий лише у смерть»⁹⁹.

Проблематику «Боярині» інакше трактовано в «Оргії», написаній під впливом читання «Ірідіона» З. Красинського й полеміки, пов'язаної з поемою «Конрад Валленрод» А. Міцкевича та з так званим «валленродізмом»¹⁰⁰ – угодовством і пристосуванством. Конфлікт радикала та тих, хто схильний до компромісу, переноситься в «Оргії» в інтимну психологічну площину: через ревності герой Антей вбиває свою жінку Неріссу за схилення перед римськими завойовниками. Можна вбачати тут також натяк на добре відому римську скульптуру (з музею в Луврі) «Галл забиває себе і свою родину». Однак це лише поверховий шар драми. Сам Антей виявляється залежним від інших жінок: мати докоряє йому, що, одружуючись на дочці рабінтанцівниці, він «дав на викуп за Нерісу / всю спадщину по батьку», натомість, коли йдеться про рідну сестру, то «на посаг нашій Евфрозині / навряд чи стягнемось»¹⁰¹. Таке становище сина і брата одразу ж обмежує його моральні права вказувати іншим. Тому він виявляє цілковиту залежність від Евфрозини, стаючи навколішки у відповідь на її слова: «Схили прегорде чоло!»¹⁰². Водночас йому докоряє Неріса: «Ти мене замкнеш? / Тоді вже я напевне буду знати, / Що ти мене перекупив у рабство»¹⁰³. Парадоксальним чином саме римлянин виявляється оборонцем прав Неріси, коли зауважує Антеєві під час оргії: «... твоя жона так само вільна, / поки вона в гостині в Мецената»¹⁰⁴. Не важко помітити, що ситуація тут цілком протилежна до ситуації в «Боярині», де, навпаки, саме чужинці змушують жінок сидіти «по теремах». Антей проголошує вірні слова, за якими здійснює відчайдушний чин подвійної жертви, що камуфлює справжні мотиви дії – розгубленість перед жінками. З історичного досвіду відомо, що Грецію врятували не жертви, а саме здатність до компромісу, яка дозволила навіть асимілювати останніх римських імператорів, таких, як Марк Аврелій, що пи-

сав грецькою мовою, та, зрештою, відродити державність у Візантії. Тому «історично знаходить підтвердження Неріссина концепція поширення національної культури в умовах поневолення»¹⁰⁵. Трагедія радикалізму тут виявлена в самообмеженні за допомогою власної риторики й відмови від реальної практичної дії. Антей замикається у власних протиріччях, які ведуть його до загибелі.

Ще один варіант загибелі подружжя демонструє «Руфін і Прісцілла». Елементарна фабула провалу невдалої змови дає нагоду для докладного художнього дослідження суспільства: у республіканця Руфіна дружина Прісцілла – християнка, тому, щоб урятувати її товаришів, Руфін пропонує зібратися в себе вдома, їх викривають, ув'язнюють, страчують. Поширеність подібної сюжетної колізії в літературі про конспірацію того часу (вона присутня, зокрема, у вкрай популярній у ті роки новелі російського письменника Л. Андрєєва «Повість про сімох повішених»), засвідчуючи витлумачення християнської теми через паралелі із сучасністю, водночас становить лише нагоду для змалювання розмаїття характерів, зіткнення їх поглядів, аргументації їх вчинків. Саме про актуалізацію свідчать зміни, внесені Лесею Українкою в редакційних версіях драми. Зокрема, в остаточній редакції «причиною руйнації держави є цезарська влада, через свавілля і неспроможність якої, частково, і почало ширитись християнство»¹⁰⁶.

Особливо цікавим, з огляду на згадане, виявляється виведення такої постаті, як «Парвус – християнин невідомого роду-племені». «Практично всі негативні характеристики образу Прісцілли з першої редакції авторка переносить на Парвуса»¹⁰⁷, подаючи образ злого, нетерпимого, неосвіченого фанатика. Питанням є: чи не запозичила письменниця ім'я для свого персонажа в псевдоніма відомого міжнародного авантюриста А. Л. Гельфанда (1869–1924), який у ті роки перебував у Росії і брав участь у діяльності Державної думи. Є також ще одна прозора алюзія: у першому ж словесному двобої Парвуса, якого запросила до себе додому Прісцілла,

з її чоловіком Руфіном, постає принесений Парвусом християнський твір проти Цельса. Проте трактат проти Цельса належить Орігену, від чиїх поглядів веде свій відлік історія народних містичних «єретичних» рухів. Відстоювання Парвусом таких поглядів пов'язує його з тим народницьким догматизмом, полеміку проти якого провадила Леся Українка. Сентенції Парвуса саме свідчать про його «партійність»: *«Вся ваша ідолянська красномовність / ... – порох, цвіль // проти писання праведників божих...»*¹⁰⁸ – типова теза про «класовість» культури, що згодом була оцінена як вульгарний соціологізм; *«іде свята війна за оборону / небесної держави, і боротись ми всі за неї мусим до загибуні»*¹⁰⁹ – слова, що провіщають фразеологію майбутніх «революційних» пісень.

Характер Прісцілли дає можливість оцінити психологічну майстерність письменниці, зокрема, у виявленні уразливості жіночого характеру. Фактично Прісцілла втрачає власну ініціативу та стає слухняною зброєю таких, як Парвус. Уже її перші слова в драмі містять промовисте зізнання: *«Якби могла промовчати – охоче / промовчала б...»*¹¹⁰. І хоча з її наступної репліки (*«Чого ж, мій друже, так уже боятись?»*¹¹¹) може скластися враження про сміливість, насправді ж, саме страх становить підсвідому рушійну силу її вчинків. Про це можна пересвідчитися, розглянувши її репліки в кінці акту, з яких дізнаємося, зокрема, що *«сумна оселя наша, / бо в ній не чути голосків дитячих»*¹¹², а репліка Руфіна (*«не стала / всіх шлюбних обов'язків виповняти»*¹¹³) викликає її відповідь: *«ти виявив би тільки правду, / сказавши се»*¹¹⁴, та продовження: *«моя душа забороняє / мені сей шлюб»*¹¹⁵, і навіть більше: *«не можна, друже, / нам, християнам, слухати прохань»*¹¹⁶. Ситуація бездітної жінки, яка поринає у вигадану систему заборон, дає підстави залишити осторонь усі фразеологічні двобої між язичницьким та християнським таборами. Окреслюється реальне психоаналітичне підґрунтя конфліктів, коли монстр Парвус оволодіває душею Прісцілли, позбавленої справжньої чоловічої уваги й турботи. За звичайним «трикут-

ником» «Парвус – Прісцілла – Руфін» увиразнено фатальну неминучість суспільного розвитку, зброєю якого стають фанатики, що руйнують нестійку рівновагу родинного затишку. Проте й Руфіна не минає фатальність підсвідомих мотивів: він іде за дружиною, не виявляючи сили спротиву нав'язаній їй чужій волі, опиняючись фактичною жертвою такого свого антагоніста, як зловісний Парвус. Дивовижним є психологічний реалізм Лесі Українки, яка за багато років до психоаналітичних концепцій зуміла напрочуд влучно виявити ті мотиви, які керують вчинками персонажів.

Таким чином, драматичні тексти Лесі Українки виразно відзначаються величезною багатозначністю сенсів, розмаїттям можливостей їх витлумачення. Насамперед слід рішучо відкинути наївні прагнення вбачати в деклараціях головних героїв, переважно радикалів і екстремістів, суспільних аутсайдерів, єдине можливе висловлення авторської інтенції. Здебільшого правда життя, відтворена в цілому тексті, спростовує ці декларації. Так, незважаючи на всю красу монологів Ричарда на захист творчої волі та натхнення, історична правда виявилася на боці тих непомітних, безіменних братчиків пуританських громад, чиї «малі справи» склали фундамент величної американської цивілізації. Попри начебто «всю правду», яку проголошує Кассандра, акцентуючи, що долю не змінити, зрозуміло, що ця правда далеко не «вся» – адже обов'язком Кассандри є також витлумачення цієї долі, донесення її власними словами, і пасивність у цьому покликанні визначає її фатальну трагічну провину. Особливо уславлено непомітну, буденну героїку в трагічній постаті адвоката Мартіана – стоїка, який сумлінно виконує свій обов'язок, втрачаючи всіх близьких, у той час, коли позірні героїчні жести Ардента залишаються виявом розпачу. Твори Лесі Українки вимагають різнопланового витлумачення, врахування тотальної складності контексту з усіма його значеннєвими тонкощами, уникання спокуси прямолінійного розуміння слів. Їм властива парадоксальність, де закладено можливості нескінченних інтерпретацій, а отже, для адекватного розуміння необхідне виявлення закладеного в них підтексту.

- ¹ Явтушенко Н. Г. Драматургія Панаса Мирного. Жанрові особливості : автореф. дис. ... канд. філол. наук. – Х., 2008. – С. 3.
- ² Див.: Кудрявцева Т. В. Арно Хольц: революція в лирике. – М. : ИМЛИ РАН, 2006. – С. 54.
- ³ Цит. за виданням: *Hilscher E. Gerhart Hauptmann. 3-te verarb. Auflage.* – Berlin : Nation, 1979. – S. 476.
- ⁴ Качуровський І. Променисті силуети. – К., 2008. – С. 68.
- ⁵ Там само. – С. 70.
- ⁶ Див.: Юдкін-Ріпун І. Джерела драматизму лірики Тараса Шевченка // Студії мистецтвознавчі. – 2011. – Чис. 2. – С. 13.
- ⁷ Див.: Шкунаєва І. Д. Бельгійська драма от Метерлінка до наших днів. – М. : Искусство, 1973. – С. 43.
- ⁸ *Kalinowska S.-I. Les motifs decadents dans les poemes d'Emile Verhaeren. Etude precede d'un essai sur la theorie du motif litteraire.* – Wroclaw etc. : Ossolineum, 1967. – (PAN. Oddział w Krakowie. Prace komisji historyczno-literackiej. 15). – P. 83.
- ⁹ Там само. – Р. 89.
- ¹⁰ Там само. – Р. 90.
- ¹¹ Як відомо, працюючи над драмою, «Леся Українка активно спілкувалася із своїм дядьком О. Драгомановим, відомим психіатром» і навіть «спеціально приїжджала до дядька в санаторій для божевільних» (*Демська-Будзуляк Л. Драма свободи в модернізмі. Пророчі голоси драматургії Лесі Українки.* – К. : Академвидав, 2009. – С. 97.)
- ¹² *Малютіна Н. П. Українська драматургія кінця XIX – початку XX ст.* – К. : Академвидав, 2010. – С. 102.
- ¹³ Недаремно ж упродовж самого лише першого акту персонажі згадують не лише Ібсена та Золя, до яких безпосередньо відсилають події драми, але й Данте, Робесп'єра, Жанну д'Арк.
- ¹⁴ *Демська-Будзуляк, Л. Драма свободи...* – С. 103. Тут відчутне віддуння відомого афоризму Ф. Ніцше «По той бік добра і зла», 4, 146: «І якщо ти надто довго вдивляєшся в безодню, то безодня також вдивляється в тебе».
- ¹⁵ *Леся Українка. Зібрання творів : у 12 т. – К. : Наукова думка, 1976. – Т. 3. – С. 14.*
- ¹⁶ Там само. – С. 15.
- ¹⁷ Він був розвинений, зокрема, у театрі М. Метерлінка, але ж «Блакитного птаха» бельгієць написав через півтора десятиліття після твору Лесі Українки!
- ¹⁸ *Леся Українка. Зібрання творів : у 12 т. – Т. 3. – С. 29.*
- ¹⁹ Там само.
- ²⁰ *Квітка-Основ'яненко Г. Ф. Зібрання творів : у 7 т. – К. : Наукова думка, 1979. – Т. 2. – С. 215.*
- ²¹ Там само. – С. 206.
- ²² *Леся Українка. Зібрання творів : у 12 т. – Т. 3. – С. 53.*
- ²³ *Гуменюк В. Шлях до «Одержимої». Творче становлення Лесі Українки – драматурга.* – Сімф. : Таврія, 2002. – С. 98.
- ²⁴ *Леся Українка. Зібрання творів : у 12 т. – Т. 3. – С. 65.*
- ²⁵ Там само. – С. 74.
- ²⁶ Див.: Юдкін-Ріпун І. М. Фразеологія драми у висвітленні когнітивної лінгвістики // Науковий вісник Київського національного університету театру, кіно і телебачення ім. І. К. Капріпенка-Карого. – 2009. – Вип. 4–5. – С. 292.
- ²⁷ *Леся Українка. Зібрання творів : у 12 т. – Т. 3. – С. 113.*
- ²⁸ Там само. – С. 117.
- ²⁹ Там само. – С. 119.
- ³⁰ Там само. – С. 120.
- ³¹ *Гуменюк В. Шлях...* – С. 121.
- ³² *Кочерга С. Генеза драматичного діалогу Лесі Українки «Айша та Мохамед» / Художній світ Лесі Українки – драматурга.* – Сімф. : Таврія, 2004. – С. 8.
- ³³ *Кузьма О. Ю. Екзистенціальна модель світу в драматургії Лесі Українки : автореф. дис. ... канд. філол. наук.* – Івано-Франківськ, 2009. – С. 14.
- ³⁴ *Малютіна Н. П. Українська драматургія...* – С. 158.
- ³⁵ *Скупейко Л. Міфопоетика «Лісової пісні» Лесі Українки.* – К. : Фенікс, 2006. – С. 56.
- ³⁶ *Леся Українка. Зібрання творів : у 12 т. – К. : Наукова думка, 1976. – Т. 5. – С. 215.*
- ³⁷ Там само. – С. 248.
- ³⁸ Там само. – С. 249.
- ³⁹ Там само. – С. 250.
- ⁴⁰ *Скупейко Л. Міфопоетика...* – С. 97.
- ⁴¹ *Леся Українка. Зібрання творів : у 12 т. – Т. 5. – С. 251.*
- ⁴² Там само. – С. 259.
- ⁴³ Там само. – С. 269.
- ⁴⁴ *Скупейко Л. Міфопоетика...* – С. 186.
- ⁴⁵ Там само. – С. 213.
- ⁴⁶ *Леся Українка. Зібрання творів : у 12 т. – Т. 5. – С. 284.*
- ⁴⁷ Там само. – С. 247.
- ⁴⁸ Там само. – С. 271.
- ⁴⁹ Там само. – С. 292.
- ⁵⁰ *Скупейко Л. Міфопоетика...* – С. 212.
- ⁵¹ *Леся Українка. Зібрання творів : у 12 т. – Т. 3. – С. 258–259.*
- ⁵² Там само. – С. 253.
- ⁵³ Там само. – С. 259.
- ⁵⁴ *Демська-Будзуляк Л. Драма свободи...* – С. 132.
- ⁵⁵ *Хороб С. Українська модерна драма кінця XIX – початку XX ст. (неоромантизм, символізм, експресіонізм).* – Івано-Франківськ : Плай, 2002. – С. 43.
- ⁵⁶ *Ставицький О. Леся Українка.* – К. : Дніпро, 1970. – С. 84.
- ⁵⁷ *Леся Українка. Зібрання творів : у 12 т. – Т. 5. – С. 79.*
- ⁵⁸ Там само. – С. 102.
- ⁵⁹ Навіть більше, дослідник цієї ідеологеми обґрунтовує висновок: «Доки існували Сполучені Штати, було і сподівання, що народи Старого Світу зможуть порятуватися самі від себе. Американська мрія стала частиною культурної традиції Європи» (*Чайнард Дж. Американська мрія / Літературная*

КОНТЕКСТ

история Соединенных Штатов Америки. – М. : Прогресс, 1977. – Т. 1. – С. 268).

⁶⁰ *Леся Українка*. Зібрання творів : у 12 т. – Т. 5. – С. 109.

⁶¹ *Демська-Будзуляк Л.* Драма свободи... – С. 166.

⁶² *Кочерга С.* Культурософія Лесі Українки. Семіотичний аналіз текстів. – Луцьк : Твердиня, 2010. – С. 319.

⁶³ *Леся Українка*. Зібрання творів : у 12 т. – К. : Наукова думка, 1977. – Т. 6. – С. 115.

⁶⁴ Там само. – С. 116.

⁶⁵ Там само. – С. 122.

⁶⁶ Там само. – С. 102

⁶⁷ Там само. – С. 103–104.

⁶⁸ Там само. – С. 156–157.

⁶⁹ *Малютіна Н. П.* Українська драматургія... – С. 142.

⁷⁰ *Кочерга С.* Культурософія ... – С. 608.

⁷¹ *Качуровський І.* Променисті силъвети. – С. 73.

⁷² *Леся Українка*. Зібрання творів : у 12 т. – Т. 6. – С. 25.

⁷³ Там само. – С. 27.

⁷⁴ Там само. – С. 39.

⁷⁵ Там само. – С. 40.

⁷⁶ Там само. – С. 67.

⁷⁷ *Демська-Будзуляк Л.* Драма свободи... – С. 140.

⁷⁸ *Гозенпуд А.* Поетичний театр (драматичні твори Лесі Українки). – К. : Мистецтво, 1947. – С. 128.

⁷⁹ *Леся Українка*. Зібрання творів : у 12 т. – К. : Наукова думка, 1975. – Т. 1. – С. 169–170.

⁸⁰ *Леся Українка*. Зібрання творів : у 12 т. – К. : Наукова думка, 1976. – Т. 4. – С. 97.

⁸¹ *Малютіна Н. П.* Українська драматургія... – С. 126.

⁸² Там само. – С. 128.

⁸³ *Леся Українка*. Зібрання творів : у 12 т. – Т. 4. – С. 44.

⁸⁴ Там само. – С. 51.

⁸⁵ Там само. – С. 56.

⁸⁶ Там само. – С. 60.

⁸⁷ Там само. – С. 65.

⁸⁸ *Кочерга С.* Культурософія... – С. 489.

⁸⁹ *Леся Українка*. Зібрання творів : у 12 т. – К. : Наукова думка, 1979. – Т. 12. – С. 55.

⁹⁰ *Гуменюк В.* Шлях... – С. 167.

⁹¹ *Кузьма О. Ю.* Екзистенціальна модель світу в драматургії Лесі Українки : автореф. дис. ... канд. філол. наук. – Івано-Франківськ, 2009. – С. 13.

⁹² *Багацька Н. А.* Християнські мотиви та образи в драматургії Лесі Українки (морально-ціннісні аспекти) : автореф. дис. ... канд. філол. наук. – К., 2000. – С. 6.

⁹³ *Мірошниченко Л.* Над рукописами Лесі Українки. Нариси з психології творчості та текстології. – К., 2001. – (НАН України. Інститут літератури ім. Т. Г. Шевченка.) – С. 71.

⁹⁴ Можна згадати і про безпосередні «моделі» для узагальненого «портрету» Міріам, наприклад, про засуджену до страти, заміненої довічним ув'язненням, Софію Присецьку – матір майбутнього академіка Богомольця, яка заповідала синові «Кобзар» Т. Шевченка, збережений нею у Сибіру на каторзі.

⁹⁵ *Леся Українка*. Зібрання творів : у 12 т. – Т. 3. – С. 146.

⁹⁶ *Леся Українка*. Бояриня. Драматична поема. – К. : Богдана, 2006. – С. 78.

⁹⁷ Там само.

⁹⁸ Там само. – С. 20.

⁹⁹ *Демська-Будзуляк Л.* Драма свободи... – С. 151.

¹⁰⁰ *Кочерга С.* Культурософія... – С. 154.

¹⁰¹ *Леся Українка*. Зібрання творів : у 12 т. – Т. 6. – С. 170.

¹⁰² Там само. – С. 174.

¹⁰³ Там само. – С. 197.

¹⁰⁴ Там само. – С. 211.

¹⁰⁵ *Кочерга С.* Культурософія... – С. 155.

¹⁰⁶ *Гаджилова Г. О.* Драма Лесі Українки «Руфін і Прісцилла»: проблематика, поетика, становлення тексту : автореф. дис. ... канд. філол. наук. – К., 2001. – С. 6–7.

¹⁰⁷ Там само. – С. 11.

¹⁰⁸ *Леся Українка*. Зібрання творів : у 12 т. – Т. 4. – С. 113.

¹⁰⁹ Там само. – С. 112.

¹¹⁰ Там само. – С. 108.

¹¹¹ Там само. – С. 109.

¹¹² Там само. – С. 149.

¹¹³ Там само. – С. 146.

¹¹⁴ Там само. – С. 146.

¹¹⁵ Там само. – С. 149.

¹¹⁶ Там само. – С. 150.

РЕЗЮМЕ / SUMMARY

У драмах Лесі Українки за провідними сюжетними лініями наявні відмінні можливості витлумачення. Користуючись ідіоматикою декадансу, поетеса не лише залишається цілком самостійною і випереджає своїми художніми відкриттями розвиток європейської гуманітарної думки. Трагічна домінанта виявляється в перетлумаченні теми меланхолії через відмову від сміху (так звана агеластика). Мотиви самітництва («Адвокат Мартіан»), розвиваються в нову версію стоїцизму, суголосну майбутнім драмам екзистенціалістів. У «Кассандрі» Леся Українка перетлумачує проблематику самітництва та фаталізму таким чином, що відкриває парадокс спостерігача, випереджаючи філософську думку

XX ст.. Нездоланна сила створених людською уявою фантомів, що підкоряють собі людину, відкрита в театральному дебюті – «Блакитній троянді» – за десять років до «Блакитного птаха» М. Метерлінка. Центрального місця здобуває мотив загибелі як переродження і воскресіння, докладно розроблений у «Лісовій пісні». Ідея визволення через смерть у «Боярині» постає як переосмислення теми подвійного самогубства в ключі викриття деспотизму. Утвердження доцільності жертви подається через проблему визволення в «Одержимій». Принципово новим у світовій традиції стало психоаналітичне тлумачення образу Дон Жуана («Камінний господар»). У суспільному підземеллі («У катакомбах») розкривається визрівання рушійних сил історії.

Ключові слова: меланхолія, смерть, воскресіння, самогубство, перетворення, мартиролог, самітництво, фаталізм.

In Lesya Ukrainka's dramas variable interpretations of the plot are possible. While applying the decadent idioms the authoress remained perfectly autonomous and went ahead of the European humanitarian thought with her artistic discoveries' advancement. Tragic dominance reveals itself in reconsidering the theme of melancholy as the refusal from laugh (the so called agelasticism). The motifs of solitude («The Lawyer Martian») were developed in a new version of stoicism that becomes a foreboding of future existentialist drama. In «Cassandra» the problems of solitude and fatalism are reconsidered in such a manner that the paradox of observer becomes discovered that belongs to themes of the philosophical discussions of the XX century. The invincible power of phantoms created with human imagination and violating the person that has created them is presented in «The Blue Rose» written a decade before M. Maeterlinck's «The Blue Bird». The motif of death as transfiguration and resurrection is developed in details in «The Forest Song» and gains the central place. The idea of the liberation through death in «The Boyarynia» gives a pretext for the reconsideration of the double suicide as the protest against despotism. The expediency of a victim is substantiated with the ideas of liberation in «The Mad Girl». The psychoanalytic interpretation of the image of Don Juan («The Stony Host») has become principal novelty in the world literature. In the social underground «In the Catacombs» the growth and ripening of the history's moving forces is artistically explored.

Keywords: melancholy, death, resurrection, suicide, transfiguration, martyr, solitude, fatalism.

В драмах Леси Українки налічни можливості різних інтерпретацій смислових шарах. Трагическа домінанта проявляється в специфічному відмові від сміха (так називаемої агеластики). Пользуюсь ідиоматикою декаданса, поетеса остається вповне самостоятельною і опережає своїми художественними відкриттями розвиток європейської гуманитарної мислі. Мотиви одиночества («Адвокат Мартиан») розвиваються в нову версію стоїцизма, созвучную будущим екзистенціалістским драмам. В «Кассандре» Леся Українка істолковывает проблеми фаталізма і одиночества таким образом, что приходит к открытию парадокса наблюдателя, опережая философскую мысль XX века. Неодолима власть созданных людским воображением фантомов, подчиняющих себе человека, открыта в театральном дебюте – «Голубой розе», за десятилетие до «Синей птицы» М. Метерлінка. Центральное место занимает мотив смерти как преображения и воскресения, подробно разработанный в «Лесной песне». Идея освобождения через смерть в «Боярыне» предстает как переосмысление двойного самоубийства в ключе разоблачения деспотизма. Обоснование целесообразности жертвы дается через проблему освобождения в «Одержимой». Принципиально новым в мировой традиции стало психоаналитическое истолкование образа Дон Жуана («Каменный хозяин»). В социальном подполье («В катакомбах») раскрывается вызревание движущих сил истории.

Ключевые слова: меланхолия, смерть, воскресение, самоубийство, преображение, мартиролог, одиночество, фаталізм.

УДК 930.2“09”

УРБАНІСТИЧНО-АДМІНІСТРАТИВНІ РЕФОРМИ КНЯГИНИ ОЛЬГИ (1)

Юрій Дуба

Статтю присвячено дослідженню фрагмента літописної статті 947 року про встановлення київською княгинею Ольгою погостів у Новгородській землі. Автор доводить, що первісний текст є штучно прив'язаним до північної Новгородщини. Натомість його слід розглядати в контексті подій на Південному Заході Русі, спровокованих київсько-древлянською війною.

Ключові слова: літописи, Русь, княгиня Ольга, урбаністична реформа, адміністративна реформа, Новгородська земля, Древлянська земля, погости.

The article discusses a fragment of the 947 chronicle text. It describes an episode when Princess Olha establishes the pohosts on the Novhorod lands. The author argues that the primary text was artificially attached to the Northern Novhorodshchyna; however, it should be considered in context of the development on the south-western part of Rus which was precipitated by the Kyiv-Drevlyanian war.

Keywords: chronicles, Rus, Princess Olha, urban reform, administrative reform, Novhorod land, Drevlyanian land, pohosts.

Будівництво нових населених пунктів (масштабна та доволі витратна сфера діяльності), зазвичай входило до компетенції центральної та регіональної влади та було мотивоване потребами розвитку держави. Тому ініціатором та організатором будівництва городів у Русі в X–XIII ст. виступала переважно княжа адміністрація¹. Насамперед увагу звертали на необхідність залюднення та обороноздатності територій, підконтрольних київським володарям. Ще від початків формування руської державності писемні джерела свідчать про розвиненість будівництва укріплень на східнослов'янських теренах. Так, перський історик Гардізі в написаному між 1049–1053 роками творі «Зайн ал-акбар» («Краса оповідей»), у якому він відтворює реалії початку X ст., повідомляє, що в слов'ян є «звичай будувати твердині. Декілька людей об'єднуються, щоб будувати твердині, оскільки угорці постійно на них нападають та грабують їх. Угорці приходять, а слов'яни замикаються в цих укріпленнях, які збудували. Узимку переважно вони знаходяться в замках та твердинях, а влітку – в лісах»².

Про будівництво городів повідомляють також скандинавські джерела. За свідченням «Еймундової саги», князь «*посилав своїх мужів у ліс рубати дерева, переносити їх в гóрод та ставити на стіні гóрода*»³.

Про будівництво городів у Русі дізнаємося також з літописів. Наприклад, читаємо про заснування городів навколо Києва 988 році й заселення їх мешканцями околиць держави: «*и рече володимерь. се не добро есть мало городов вколо кыева. и нача ставити города по деснь. и по оустрьи. по трубешеву и по суль. и по стугнь. и нача нарубати мужи лутши ѿ словень. и ѿ кривичь. и ѿ чюдии. и ѿ влтичь. и ѿ сихъ насели и грады бѣ бо рать ѿ печенѣгъ и бѣ воужса с ними и вдолма имъ*»⁴. Як причину згаданих будівельних починань князя Володимира літописець називає печенізьку загрозу. Подібні літописні свідчення не є поодинокими⁵, проте містобудівельну діяльність руських володарів зумовлювала не лише потреба посилення обороноздатності держави. Літописи містять повідомлення, у яких будівництво нових населених пунктів було пов'язане

також з адміністративно-податковими реформами. Найвідомішим (і найсуперечливішим водночас) є літописне свідчення про реформаторську діяльність княгині Ольги. Саме передумови і причини, що спонукали реформи київської володарки, та географія її урбаністичних ініціатив є предметом дослідження цієї публікації.

Будівництво городів і реформи князя Олега

Необхідність розширення мережі укріплених адміністративних центрів, пов'язана з намаганням вдосконалити систему управління державою, постала ще перед князем Олегом. Заснуванню ним нових городів передували спроби призначити («*уставити*») городи, де мали сидіти княжі мужі-намісники. «Повість минулих літ» фіксує посадження Олегом своїх «мужів» у Смоленську та в Любечі ще до здобуття Києва: «*в лѣто. †сѣ. тѣ. чѣ [6390 (882)]. поиде ѡлгъ поємъ вои свои многы. варягы чюдъ. словѣны. мѣрю. весь. кривичи. и приѡ городъ и посади в не^м мужъ свои. ѡтуда поиде внизъ. и пришедъ взл любечь. и посади мужъ свои*»⁶.

Наступною урбаністичною ініціативою Олега, після його вокняження в Києві, стало будівництво нових міст на підвладних територіях, ув'язане в літописі з призначенням данини: «*и сѣде ѡлгъ. княжа в кыевѣ. и ре^с ѡлгъ. се буди мѣ(и) городо^м рускымъ. и бѣша оу него словѣни. и в(а)рѣзи. и прочии прозвашася русью. се же ѡлгъ нача городы стави^{ти}. и оустави дани словѣн(о) и кривичемъ. и мерѣмъ. и оустави варяго^м дань даяти. ѡ новагорода. тѣ. грѣвень на лѣ^т. мира дѣлѣ еже до смѣрти Юрославѣ даише варяго^м»⁷ [тут і далі підкреслення наше. – Ю. Д.].*

По-своєму трактує події автор «Новгородського першого літопису», приписуючи згадані звершення князю Ігорю: «*и сѣде игорь, княжа, в кыевѣ; и бѣша у него варязи мужи словенъ, и оттолъ прочии прозвашася русью. сеи же игорь нача грады ставити, и дани устави словеномъ и варягомъ даяти, и кривичемъ и мерямъ дань даяти варягомъ, а от новагорода 300 гривенъ на лѣто*»⁸. Підтвердження масштабної діяльності князя Олега, у тому числі й урбаніза-

ційної, до його княження в Києві, знаходимо у свідченні арабського географа ал Масуді, який пише про сучасника київського князя Дири – ал Олванга: «*Услід за ним [Диром], слідує цар ал-Олванг, у якого багато володінь, великі будівлі, велике військо і значне військо спорядження. Він воює з Румом, франками, лангобардами та іншими народами... Потім з цим слов'янським царем межує цар Турка*»⁹. Турками (напр. у К. Багрянородного) зазвичай називали угорців, що дає підстави локалізувати царство ал Олванга на захід чи південний захід від Києва. Це повідомлення корелює з наведеною вище цитатою Гардізі, який розповідав про будівництво слов'янами твердинь з метою оборони від угорців.

В «Устюзькому літописі» (за списком Мацієвича та Архангелогородським літописцем) мова йде не лише про данину, але й про призначення оброків (чи уроків): «*В лета 6391. Иде Олг на древлѣны, и на северы, и на козары, и наложи на них дань по чорнои кунце с человека на год, и оброки по всеи земли Рускои устави, и многи городы постави*»¹⁰. Встановлення оброків стосується не інституту данини, а спроб нормування полюддя, незалежно від того, вдалою чи ні, реалізованою чи нереалізованою була ця спроба. Отже, у літописах «фіксуються цілеспрямовані спроби системно-структурно-функціональних змін системи полюддя ще до періоду князювання Ольги, розпочаті князем Олегом»¹¹.

Реформи княгині Ольги та організація погостів

Реформи Олега було продовжено у низці державницьких урбаністично-адміністративних заходів, здійснених княгинею Ольгою. Реформаторську діяльність київська володарка розпочинає відразу після загибелі князя Ігоря в Древлянській землі. Цій діяльності передують чотириразова помста древлянам. Спершу, за наказом Ольги, засипають землею живцем перше древлянське посольство і спалюють у лазні друге. Далі правителька розправляє з древлянами під час тризни за Ігорем. І, нарешті, четвертою помстою є спалення древлян-

ського Іскоростеня й кара його мешканцям: «и побѣгоша люде из города. и повелѣ влгга воємъ своимъ. имати љ. и љко взъ городъ и пожже и. старѣишины же города. ижьже. и прочаѣ люди. вѣхъ изби. а другиѣ работъ преда муже^м своимъ. а прокъ встави ихъ платити дань. и възложи на нѣ дань тѣжкѣ. и двѣ часті идела киеву. а третьѣѣ вышегороду къ вльзѣ. бѣ бо вышегородъ вльжинъ горо^д и иде влгга по деревьскои земли. съ сн^{ом} своимъ и дружиною своею. оуставляюци оуставы. и оуроки. и суть становища еѣ. и ловища еѣ. и приде в городъ свои киевъ. съ сн^{ом} своимъ ст^{ославо}»¹².

Повернувшись із сином з древлянської війни до Києва, через рік («прѣбывши лѣ^м едино») Ольга поширила свою діяльність поза межі древлянщини, на масштабніші терени («по всеи земли»): «в лѣ^м. †s^ѣ. ѱ. нѣ. [6455 (947)] иде влгга к новугороду. и оустави по мьстѣ. погосты и дань. и по лузѣ погосты и дань и вброкы. и ловища еѣ суть по всеи земли. и знамениѣ и мьста. и погосты. и сани еѣ стоѣть въ плеськовѣ и до сего днѣ. и по днѣпру перевѣсища. и по дѣснѣ. и естъ село еѣ вльжичи и до сего днѣ. и изрѣдивши възратисѣ къ сн^у своему в киевъ. и прѣбываше с ни^м въ любви»¹³. Буквальне прочитання цитованого уривку підказує, що обраний Ольгою маршрут було прокладено насамперед на північ, у Псковську та Новгородську землі. А для управління й збирання данини з підвладних територій (як один з елементів урбанізації околиць Київської держави) засновували погости вздовж річок Мста й Луга. Мста витікає з озера Мстино, впадає в озеро Ільмень зі сходу, а західна Луга впадає в Лузьку губу Фінської затоки.

Сучасні російські історики не мають жодних сумнівів у тому, що землі вздовж Мсти та Луги на той час не були підпорядковані Новгороду, але, зважаючи на економічний та людський потенціал цих територій, їх необхідно було включити до складу Руської держави та поширити на них данини й оброки. На археологічній карті Новгородщини з походом княгині Ольги пов'язують історію кількох населених пунктів, зведених на Мсті та Лузі. Уздовж середньої течії Мсти розта-

шовано так званий «Бельський археологічний комплекс», сформований з кількох поселень, двох укріплених городищ та курганних могильників. З діяльністю Ольги на Лузі пов'язують, зокрема, Передельський погост (Городок на Лузі), поруч з яким розташовується Шум-гора чи Велика сопка – один з найбільших курганів Східної Європи¹⁴.

Погости: значення та функції

Пізніше, поширене переважно на російській території, розуміння погосту як церковної общини, приходу, церкви з житловими будинками чи вужче – цвинтаря, прицерковного кладовища, з досліджуваною темою пов'язане опосередковано. А значення й етимологія цього давньоруського терміна є досить неоднозначними. За Максом Фасмером, погост – «жилое подворье князя и его свиты при налоогообложении». Первісно погост міг використовуватися як «постоялый двор, на котором временно останавливались князь и духовне лица». Термін міг виникнути від «гость, погостить» чи через північнонімецький звичай «гощення», яким користувалися також скандинавські єпископи¹⁵. Автори «Етимологічного словника української мови», виходячи зі значення слова «гость» («гість», «іноземець»), припускають використання погосту як місця торгу, одночасно трактуючи його як адміністративно-територіальну одиницю¹⁶. Отже, погости могли використовувати як своєрідні митні пости, на яких зупинялися іноземні купці й могли вести торгівлю за наперед заданими умовами, чи як опорні пункти князівської адміністрації, призначені для збору податків з підвладної території. Водночас реально припустити, що адміністрація такого осередку могла поєднувати повноваження як збору податей, так і митного контролю.

Уважають, що результатом реформ княгині Ольги стала заміна системи збору державної данини на чітко регламентований податок. Замість «полюддя», з об'їздом підвладних територій дружиною, яку треба було утримувати, «кормити», збір податків було покладено на спеціально призначених чиновників. Для забезпечення реалізації реформ Ольга вимушена була модернізувати також територіально-адміністративну

систему держави, запроваджуючи мережу нових фіскально-адміністративних пунктів – погостів. Як і скандинавські хусабу, руські погости засновували вздовж шляхів сполучення, закріплюючи зв'язки Києва з підвладними територіями¹⁷.

Питання достовірності літописного повідомлення про встановлення погостів у Новгородській землі

Правдивість викладених у літописі географічних реалій, у яких відображено похід Ольги на північ, викликала й викликає сумнів. Чи не першим про цей сюжет, як про пізнішу вставку з легенд Новгородсько-Псковської області, висловився архімандрит Леонід¹⁸. Проте найістотніші аргументи проти факту подорожі Ольги Мстою та Лугою було викладено в працях Олексія Шахматова. Припускаючи, що в первинному тексті не було сказано про мандрівку Ольги Новгородською землею, останній дослідник уважав, що аналізований уривок найдавнішого Київського зведення мав такий вигляд: *«и иде Олга по Деревьстѣи земли съ сыномъ своимъ и съ дружиною, уставляющи уставы и урокы; суть становища еѣ и ловища по всеи земли и по Дъньпру перевъсища и по Деснѣ, и есть село еѣ Ольжичи и досель»*. Далі укладач Новгородського зведення, додаючи до тексту свої місцеві відомості, скомпілював повідомлення так: *«и иде Олга по Деревьстѣи земли съ сыномъ своимъ и съ дружиною, уставляющи уставы и урокы; и уставы по Мьстѣ погосты и дани и по Лузь оброки и дани, и ловища ея суть по всеи земли, знамяня, мѣста и погосты, и сани еѣ стоят Пльсковѣ и до сего дньѣ, и по Дъньпру перевъсища и по Деснѣ, и есть село еѣ Ольжичи и до сель»*. Після цього, як доводив О. Шахматов, укладач «Початкового зведення» поєднав обидва артикули, опускаючи повтори та додаючи перехідні фрази, і цей текст наведено без змін у «Повісті минулих літ»¹⁹.

Утім, і текст «Повісті минулих літ» зазнав пізніших редакційних втручань. Низку таких правок навів той-таки О. Шахматов. Маючи сумнів у достовірності слів *«и сани еѣ стоят Пльсковѣ и до сего дньѣ»*, пізніший ре-

дактор Іпатіївського списку їх закреслив²⁰. У втраченому «Троїцькому літописі» замість *«по всеи землі»* читалося *«и до сего дни по всеи землі Русьтѣи и Новгородьстѣи»*, а закінчення аналізованого артикула *«и есть село еѣ Ольжичи и до сель»* у ньому змінилося на *«И есть село ея у Києва близь на Деснѣ Ольжищи и до сего дни»*²¹. Вставки «Троїцького літопису» повторено в «Ніконовському»²² та «Львовському літописах»²³. О. Шахматов також звертає увагу на те, що в одному зі списків «Львовського літопису» замість *«по Мьстѣ... и по Лузь»* читається *«По Мстѣ и по Полѣ»*²⁴. Зазначена вставка також є новгородською за походженням, оскільки Пола, що тече у Тверській та Новгородській областях, впадає з південного боку в Ільмень, перед устям з'єднуючись протокою з Ловаттю. У пізніших списках Лугу також замінювали Ладогою²⁵.

Аналізуючи літописний текст про мандрівку княгині Ольги, О. Шахматов довів, що укладач новгородського зведення не випадково не виділив в окремий артикул повідомлення про північну мандрівку княгині Ольги та заснування погостів і ловищ уздовж Мсти та Луги, а пов'язав його з походом на деревлян ще тісніше, ніж це було викладено в «Початковому зведенні». На думку науковця, новгородський автор уважав, що Деревська земля межувала з Новгородськими володіннями. Про варіанти локалізації Деревлянщини відомо вже зі «Степенної книги»: *«И иде Ольга съ сыномъ своимъ и воинствомъ по Деревской земли, уставляючи уставъ и уроки и ловища. Нѣцыи же глаголютъ, яко Деревская земля бѣ иже во области Великаго Нова града, нынѣ же Пятина Деревская именуема. Ини же глаголютъ, яко Сѣверская страна бѣ, идѣ же Черниговъ градъ»*²⁶. Проте автор «Степенної книги» не сумнівається, що реформаторська діяльність Ольги поширилася далі на Новгородщину: *«И прииде Ольга въ Києвъ градъ съ сыномъ своимъ Великимъ Княземъ Свѣтославомъ. И пребылъ лѣто едино, остави сына въ Києвъ, а сама иде къ Новуграду, и нача уставляти по Мьстѣ погосты, и отъ луговъ и отъ ловитвъ дани и оброки...»*²⁷.

У XVI ст. поширеним було тлумачення, що Деревлянська земля відповідала пізнішій новгородській Деревській п'ятині, територія якої відмежовувалася руслами рік Мста та Ловать. Аргументуючи свої висновки, О. Шахматов цитує «Лѣтописець вкратцѣ о Рускои земли» (Публ. Библ. F.IV.216): «Древляне съ князем, ему же имя Малъ... убиша его внѣ града Коростеня близъ Старые Русы, ту же и погребень бысть». Подібні «свідчення» містить і рукопис Ундольського № 766, а також «Короткий літописець» (Публ. Библ. F.IV.138): «И убиша его Игоря в Костянтинъ градъ близъ Старые Русы Древляны и зваша Ольгу за князя своего Мала». Коростень замінено градом «Костянтином», який Ольга «хитростію взяла и дань сугубо наложи». Отже, О. Шахматов продемонстрував, що не лише Деревлянська земля ототожнювалася з Деревською п'ятиною (новгородські топоніми «Деревський» та «Дерева» відомі принаймні з початку XII ст.), але й древлянський город Іскоростень ототожнювався з новгородським Коростенем селом («Коростѣнь»), що давало підстави для фантастичного перенесення подій древлянської війни на новгородський ґрунт і стало причиною долучення до київської звістки про установаження Деревської землі фрагмента: «и уставы по Мъсть погосты и дани и по Лузь оброки и дани, и ловища ея суть по всей земли, знамянья, мѣста и погосты, и сани еѣ стоят Пльсковѣ и до сего днь»²⁸. Наївні намагання новгородських літописців приписувати Новгородській землі не властиві для цього терену події відзначав ще Василь Татіщев: «Новгородские же писцы, не зная сих обстоятельств Древлян, толковали в области Новгородской бытъ, еже тамо Деревская пятинна именуема, и город вместо Коростень Торжек, которое сочинителя гербов градских обмануло, что Торжку положил три голубя и три воробья, нимало не приличное»²⁹.

Імовірність того, що літописець «скомбінував» подорож Ольги на північ «к Новгороду» на підставі якихось неокреслених слідів діяльності в Новгородських землях, припускав і Михайло Грушевський. Проте він уважав, що виконана О. Шахматовим реконструкція літописного тексту, з якої було

вилучено подорож Ольги в Новгородську землю, наvertsає на думку про те, що до Деревлянської землі зараховували також Подесення³⁰. Проте між деревлянською та подеснянською частинами реконструйованого О. Шахматовим літописного артикула є фраза «по всеи земли», яка їх і розмежовує, знімаючи це зауваження.

Питання маршруту Ольги порушив і Дмитро Лихачов у коментарях до видання «Повісті минулих літ». Посилаючись на «Разыскания» О. Шахматова, цей дослідник також схилився до версії, що діяльність княгині не поширювалася на такі значні території, як це зазвичай подають, а маршрут Ольги вздовж Мсти та Луги є, імовірно, домислом літописця, що виник на підставі роз'яснень якогось новгородця, яким міг бути і Вишата. Цей новгородець і міг вирішити, що Ольга відвідала ту частину Новгородської землі, яка мала назву «Деревської землі» або «Дерев», а пізніше – «Деревської п'ятини». До того ж, як наголосив Д. Лихачов, так можна пояснити граматичну неузгодженість слів «и по Дъньпру перевѣсища и по Деснѣ, и есть село еѣ Ольжичи и до селѣ» з попереднім текстом. І далі, усупереч висновку М. Грушевського, він указує, що їх слід було б пов'язати з продовженням фрагмента з 946 року: «и иде Ольга по Деревьстѣи земли съ сыномъ своимъ и съ дружиною, уставляюци уставы и уроки; суть становища еѣ и ловища...»³¹.

Натомість Олексій Карпов, критикуючи позицію Д. Лихачова, стверджував, що фрагмент 947 року не може бути продовженням фрази з уривку 946 року через змістові розбіжності. У першому з них ідеться про поїздку Ольги Деревлянською землею разом із сином, а в другому – про повернення княгині до Києва (до сина). Проте коментар Д. Лихачова пов'язано з «Разисканіями» О. Шахматова, де мовиться про реконструйований текст. Прикінцевий вираз «възвратиса къ снѣу своему в Киевѣ. и пребываше с нимъ въ любви» О. Шахматов не навів серед відтворених текстів найдавнішого «Київського» та «Новгородського зведення» [див. вище]. Дослідник не вважав цю фразу первісною. Вона корелює лише зі вставкою «Иде Ольга къ Новгороду, сына своего Святослава

оставивше Києвъ»³², відомою за «Троїцьким літописом» та текстами, що його наслідували – за «Ніконовським»³³ та «Львовським літописами»³⁴. Отже, сумніви щодо достовірності літописної згадки про подорож Ольги до Новгороду і заснування погостів уздовж Мсти та Луги залишаються. Принаймні існує достатньо підстав аби стверджувати, що «північноруські книжники XVI–XVII ст. були вельми послідовними у своїх прагненнях зв'язати, нехай і білими нитками, життя та діяльність княгині Ольги з історичними й насамперед географічними реаліями свого краю»³⁵.

Новгородська річка Мста чи Ольжина помста?

Вірогідну причину появи версії про мандрівку Ольги на північ визначив Андрій Нікітін: «В плане географическом вся эта статья основана на недоразумении, обусловленном знакомством “краеведа” с географией Новгородской земли, в частности, Деревской пятины, из-за чего выражение “по мьсте” (т. е. – “по отмщению”) было понято в качестве указания на реку Мсту...»³⁶. І дійсно, увесь текст попередньої оповіді пронизано мотивами помсти древлянам. Слово «помста» («мьсть», «мѣсть», «мьста»³⁷) фігурує відразу після звістки про смерть князя Ігоря. На думку Анджеея Поппе, автором деревлянської помсти був воєвода Свенельд, названий у літописі її (помсти) батьком («*вѣць мьстишинъ*»³⁸): «*погребеньъ бы^с игорь. и. есть могила его оу искоростинѣ города. в деревѣхъ и до сего днѣ. вѣлга же бѣше в киевѣ. съ снѣомъ своимъ дѣтско^м. стѣславомъ. и кормилецъ бѣ его асмудъ. и воєвода бѣ свиндѣлдъ. то же вѣць мьстишинъ*»³⁹.

Якщо «мьста»⁴⁰ – це помста древлянам, то наступний етап реформаторської діяльності мусив напяму бути пов'язаним з попередніми організаційними діями Ольги на племінній території древлян. І цю історичну реалію засвідчує сам літописний текст. Фраза «*и оустави по мьстѣ. погосты и дань*» стоїть відразу після встановлення уставів та уроків у Деревлянській землі та організації на

підвладній території княжих становищ та ловищ.

Цілком очевидно, що між означеним актом помсти та мандрівкою до північної Новгородщини жодних причиново-наслідкових зв'язків за літописними текстами не простежується. Покарання древлян зумовило накладання на них важкої данини, дві частини з якої було призначено для Києва, а третя – для Ольжиного Вишгорода, від далекого ж походу Ольги на північ для Києва не було жодного зиску. Адже всі новгородські намісники від часів Олега й до часів Ярослава віддавали Києву ті самі дві тисячі гривень уроків: «*Ярославу суцу в новѣгородѣ и оурокомъ дающю. ꙗвѣ. гривень. ѿ года до года. киеву. а тысмцию новѣгородѣ гривень раздаваху. и тако даху вси посадницѣ новѣгородьстии*»⁴¹. Про стабільність фіскальних зобов'язань, накладених на Новгород з часів Олега, свідчить і данина у 300 гривень варягам, яку новгородці також сплачували аж до Ярослава: «*и оустави [князь Олег. – Ю. Д.] варлго^м дань дахти. ѿ новагорода. тѣ. грѣвень на лѣ^м. мира дѣлѣ еже до смѣрти Ярославлѣ дахше варлго^м*»⁴². Наразі слід зважити ще на одну обставину. Як відомо, основним засобом отримання новгородцями прибутків була торгівля. Отже, поява погостів на торгових маршрутах Новгородщини мала б, слід гадати, помітно пожвавити торгові зв'язки з півднем. Одначе фактичних підтверджень цьому досі не виявлено. Зрештою це й закономірно, адже водний торговий шлях, що пролягав Мстою, був пов'язаний з басейном Волги, а не Дніпра⁴³. З цього постає логічний висновок: облаштування погостів на берегах Мсти видимої користі для Києва не давало.

Якщо новгородська географія реформаторської діяльності київської княгині є такою сумнівною, то на якій же території княгиня Ольга встановлювала погости після упокорення древлян?

¹ Толочко П. Древнерусский феодальный город. – К., 1989. – С. 111.

² Переклад з російської за виданням: Древняя Русь в свете зарубежных источников : хрестоматия. – М., 2009. – Т. 3 : Восточные источники. – С. 58.

- ³ Переклад з російської за виданням: Ридзевская Е. А. Древняя Русь и Скандинавия. – М., 1978. – С. 95.
- ⁴ Полное собрание русских летописей (далі – ПСРЛ). – М., 1962. – Т. 2 : Ипатьевская летопись. – Стб. 106.
- ⁵ Ширше про будівництво городів на Русі див: Диба Ю. Творці монументальної архітектури Русі // Буття в мистецтві: Збірник наукових праць і матеріалів на пошану Степана Костюка з нагоди 80-річчя. – Л., 2007. – С. 194–197.
- ⁶ ПСРЛ. – М., 1962. – Т. 2 : Ипатьевская летопись. – Стб. 17.
- ⁷ Там само.
- ⁸ Новгородская первая летопись старшего и младшего изводов. – М., 1950. – С. 107.
- ⁹ Цит. за виданням: Новосельцев А. М. Образование древнерусского государства и первые его правители // Древнейшие государства Восточной Европы. 1988. – М., 2000. – С. 472.
- ¹⁰ ПСРЛ. – Ленинград, 1982. – Т. 37 : Устюжские и Вологодские летописи XVI–XVIII вв. – С. 18, 57.
- ¹¹ Зубашевський Н. Інститут полюддя у владній системі Київської держави X–XII ст. // Мандрівець: Всеукраїнський науковий журнал. – Тернопіль, 2010. – № 3. – С. 53–60.
- ¹² ПСРЛ. – М., 1962. – Т. 2 : Ипатьевская летопись. – Стб. 48.
- ¹³ Там само. – Стб. 48–49.
- ¹⁴ Карлов А. Княгиня Ольга. – М., 2009. – С. 113–139, 302–306.
- ¹⁵ Фасмер М. Этимологический словарь русского языка / перевод с нем. и дополнения О. Н. Трубачева. – М., 1971. – Т. III (Муза–Сят). – С. 295.
- ¹⁶ Етимологічний словник української мови. – К., 1982. – Т. 1 (А–Г). – С. 517.
- ¹⁷ Зубашевський Н. Становлення системи скандинавських хусабу та руських погостів: пошук історичних паралелей // П'яті «Ольжині читання». Пліснеськ, 7 травня 2010 р. – Л.; Броди, 2011. – С. 19–22. Див. також розгорнутий аналіз літератури за темою.
- ¹⁸ Архимандрит Леонид (Кавелин). Откуда родом была св. великая княгиня русская Ольга? // Русская старина. – С.Пб., 1888. – Т. 59. – С. 218.
- ¹⁹ Шахматов А. Разыскания о русских летописях. – М., 2001. – С. 84–86; Шахматов А. До питання про північні перекази за княгиню Ольгу // Записки Українського Наукового товариства в Києві. – К., 1908. – Кн. II. – С. 84–88.
- ²⁰ ПСРЛ. – М., 1962. – Т. 2 : Ипатьевская летопись. – Стб. 49. – Прим. а_а.
- ²¹ Приселков М. Троицкая летопись. Реконструкция текста. – М.; Ленинград, 1950. – С. 82. Насправді Ольжині розташовуються на лівому березі Рудиці. Див.: Літопис руський / пер. з давньорус. Л. Е. Махновця. – К., 1989. – С. 536, 538.
- ²² ПСРЛ. – М., 2000. – Т. 9 : Летописный сборник именуемый Патриаршей или Никоновской летописью. – С. 29.
- ²³ ПСРЛ. – С.Пб., 1910. – Т. 20 : Львовская летопись. – Ч. 1. – С. 57.
- ²⁴ Там само. – Прим. 9.
- ²⁵ Шахматов А. До питання про північні перекази. – С. 88.
- ²⁶ Книга степенная царского родословия. – М., 1775. – Ч. I. – С. 13.
- ²⁷ Там само. – С. 14.
- ²⁸ Шахматов А. До питання про північні перекази. – С. 90–93.
- ²⁹ Татищев В. История российская. – М., 1773. – С. 388. – Прим. 123.
- ³⁰ Грушевський М. Історія України–Руси. – К., 1991. – Т. I : До початку XI віка. – С. 457.
- ³¹ Повесть временных лет / под ред. В. П. Адриановой-Перетц. – М.; Ленинград, 1950. – Ч. II : Приложения / статьи и комментарии Д. С. Лихачева. – С. 305–306.
- ³² Приселков М. Д. Троицкая летопись. Реконструкция текста. – С. 81.
- ³³ ПСРЛ. – М., 2000. – Т. 9 : Летописный сборник именуемый Патриаршей или Никоновской летописью. – С. 29.
- ³⁴ ПСРЛ. – С.Пб., 1910. – Т. 20 : Львовская летопись, часть 1. – С. 57.
- ³⁵ Ричка В. Княгиня Ольга. – К., 2004. – С. 139.
- ³⁶ Никитин А. Л. Основания русской истории. – М., 2001. – С. 30. – Прим. 15.
- ³⁷ Мъстити; Мъситися; Мъсть // Срезневский И.И. Материалы для словаря древне-русского языка по письменным памятникам. – С.Пб., 1895. – Т. 2 (Л–П). – С. 234–235; Мстити; Мститися; Мъсть // Словарь древнерусского языка (XI–XIV вв.). – М., 2002. – Т. V (молимъ – обячьнъ). – С. 99.
- ³⁸ Poppe A. Sweneld – ojciec Msciszy, czy Sweneld – ojciec zemsty? // Studia źródłoznawcze. – 1971. – Т. 16. – S. 85–101.
- ³⁹ ПСРЛ. – М., 1962. – Т. 2 : Ипатьевская летопись. – Стб. 43.
- ⁴⁰ Див.: «Буѣ слуга естъ. мѣстъ злодѣемъ» («Богу слуга є помста злочинцям»). Цит. за виданням: ПСРЛ. – Ленинград, 1926–1928. – Т. 1 : Лаврентьевская летопись. – Стб. 423.
- ⁴¹ ПСРЛ. – М., 1962. – Т. 2 : Ипатьевская летопись. – Стб. 114–115.
- ⁴² Там само. – С. 17.
- ⁴³ Дубов И. В. Великий волжский путь. – Ленинград, 1989. – С. 20–29.

РЕЗЮМЕ / SUMMARY

Автор аналізує датований 947 роком фрагмент тексту літопису, у якому повідомляється про мандрівку княгині Ольги у Новгородську землю з метою організації мережі нових

населених пунктів – погостів. Територіально-адміністративна реформа була однією з ланок реформаторської діяльності київської адміністрації, спрямованих на вдосконалення управління підвладними територіями. Метою розпочатих реформ була модернізація державної податкової та митної системи.

Аналізуючи літературу за темою, автор наводить низку доказів на користь припущення, що редактори літописного тексту плутали географічні назви Дrevлянської землі зі співзвучними топонімами Новгородщини. Спираючись на помилкове розуміння географічних літописних реалій X століття, у середовищі новгородських та псковських книжників виникло патріотичне переконання про мандрівку княгині Ольги на підвладні Русі далекі Північні землі. На підставі цієї помилки у подальшому сформувалася фантастична версія трактування літописних відомостей, яка переносила події дrevлянської війни на новгородський ґрунт.

У першій частині публікації автор обґрунтовує потребу аналізу урбаністичних заходів княгині Ольги по влаштуванню погостів у стислому зв'язку з попередніми подіями, що розгорталися на Південному-Заході Русі. На думку Ю. Диви, реформаторська діяльність київської володарки була викликана виключно тими перспективами, які відкривалися перед київською адміністрацією після заходів з упокорення Дrevлянської землі, описаних у літописах у вигляді помсти княгині Ольги за вбивство князя Ігоря.

Ключові слова: літописи, Русь, княгиня Ольга, урбаністична реформа, адміністративна реформа, Новгородська земля, Дrevлянська земля, погости.

The author analyzes a 947 chronicle text fragment which covers a journey undertaken by Olha to the Novhorod land for building new settlements – *pohosts*. Administrative-territorial reform was one of the parts of the state reforms of the Kyiv administration to improve governance on the territories that belonged to Kyiv. The purpose of the reforms, initiated by the central government, was a modernization of the state tax and customs systems.

Based on analysis of literature on the subject, the author advances a number of arguments in favour of an assumption that the chronicle's editors confused the names of geographical objects of the Drevlyanian land with the names of the Novhorodshchyna. Misunderstanding of the 10th century geographical annalistic realities led to the emergence of the patriotic beliefs amongst the Novhorod and Pskov scribes that Olha travelled far to the northern lands subject to the Kyiv Rus. In what follows such a mistake caused a formation of the fabulous version to interpret the annals according to which the Drevlyanian war took place on the Novhorod lands.

In the first part of the publication the author substantiates the need to analyze the urban actions of Princess Olha to establish the pohosts taking the previous events, occurred on the South-Western Rus, into consideration. According to Yu. Dyba, the reforms of Olha is due only to the prospects that came to light for the administration of Kyiv after the events on the Drevlyanian lands, described in the chronicles as the Olha's revenge for the murder of Prince Ihor.

Keywords: chronicles, Rus, Princess Olha, urban reform, administrative reform, Novhorod land, Drevlyanian land, pohosts.

Автор анализирует датированный 947 годом фрагмент текста летописи, в котором сообщается о путешествии княгини Ольги в Новгородскую землю с целью организации новых населенных пунктов – погостов. Территориально-административная реформа была одним из звеньев реформаторской деятельности киевской администрации, направленных на совершенствование управления подвластными территориями. Целью начатых реформ была модернизация государственной налоговой и таможенной системы.

Анализируя литературу по теме, автор приводит ряд доводов в пользу предположения, что редакторы летописного текста путали географические названия Дrevлянской земли с созвучными топонимами Новгородщины. Базируясь на ошибочном понимании

географических летописных реалий X века, среди новгородских и псковских книжников возникло патриотическое убеждение о путешествии княгини Ольги на подвластные Руси далекие северные земли. На основании этой ошибки в дальнейшем сформировалась фантастическая версия трактовки летописных сведений, которая переносила события древлянской войны на новгородские земли.

В первой части публикации автор обосновывает необходимость анализа урбанистических мероприятий княгини Ольги по устройству погостов в непосредственной связи с предыдущими событиями, которые разворачивались на юго-западе Руси. По мнению Ю. Дыбы, реформаторская деятельность киевской владычицы была вызвана исключительно теми перспективами, которые открывались перед киевской администрацией после мероприятий по усмирению Древлянской земли, описанных в летописях в виде мести Ольги за убийство князя Игоря.

Ключевые слова: летописи, Русь, княгиня Ольга, урбанистическая реформа, административная реформа, Новгородская земля, Древлянская земля, погосты.

ДО ПРОБЛЕМИ ВІДТВОРЕННЯ «СВЯЩЕННОГО» В ХУДОЖНЬОМУ ПРОСТОРІ СЕРЕДНЬОВІЧНОЇ ІЛЮМІНОВАНОЇ КНИГИ

Лариса Ганзенко

Публікація присвячена дослідженню ілюстративного ряду до Біблії та богослужбових книг Давньої Русі як послідовності зображальних мотивів, які у свідомості середньовічної людини були знаками певних есхатологічних змістів.

Ключові слова: середньовічні кодекси, слов'янська книга, ілюмінувати, знаки-символи, кодування змісту, просторовий образ, священний простір, образний ряд, фронтиспіс, титульний аркуш, рамка, середник, заставка велика, заставка мала, Світобудова, язичницькі уявлення.

The publication is dedicate to the research of the illustrative lines to the Bible and other religious books of the middle Ages as sequence of depiction motives, which in the mind of the Middle Age human were the signs of definite eschatology contents.

Keywords: medieval codes, Slavonic book, illumine, signs, symbols, coding content, the spatial image, sacred space, a number of imaginative, frontispiece painting, title page, mullion, large headpiece, frame, initials, Universes Device, pagan beliefs.

Ілюстративний ряд до текстів Біблії та богослужбових книг доби середньовіччя – носій теософського змісту й водночас неповторна художньо-образна реальність, джерело об'єктивізації феномену «священного» як глибинної сутності релігійного образу та як потаємної ціннісної сфери буття. Орнаментальні мотиви, зображальні деталі, їх послідовна зв'язність в ілюстративних циклах були для свідомості середньовічної людини знаками певних есхатологічних змістів.

Розуміючи специфіку обраного предмета дослідження (релігійне мистецтво), світоглядну природу середньовічної культури та її синкретизм, а отже, безнадійність будь-яких спроб розірвати процес формування образної структури твору, виокремивши його теологічне наповнення від естетичного, усе ж спробуємо розібратися в методі закладання його богословського зерна. У цій публікації акцентовано приклади з ілюмінвання творів, які пов'язуємо з українською традицією художнього оздоблення рукописної книги XI–XII століть.

Топографія художнього простору відкритої книги. Художньою практикою візантійських скрипторіїв після іконоборського часу в ілюструванні літургійних книг¹ було виокремлено кілька, найбільш виразних, композиційних схем (структурних блоків,

складених з обраних мотивів), які, щораз відтворюючись, поширилися християнським світом і поступово набули значення унормованих особливостей канонічного «ілюстративного ланцюга», що в сучасній медієвістиці прийнято позначати терміном «універсальна іконографічна схема» (за визначенням В. Лихачової)². Оздоблювальний ряд книги відкривали фронтиспіси (від латин. *frons*, у родовому відмінку *frontis* – лоб, і латин. *specio* – дивлюся; буквально – дивлюся в лоб). Терміном означена деталь ілюстративного ряду, яку розміщували на одному розвороті з титульним аркушем, однак перед ним. Композиція фронтиспіса становила поєднання орнаментованих рамок, що підкреслювали середник – центральний «екран», де розміщували вихідні мініатюри, які представляли Христа, Богоматір, зображення Дванадесятих свят або портрети авторів літературних творів, допустимі були й ктиторські композиції. Титульний аркуш прикрашали великі заставки, що так само мали, виокремлений орнаментованими рамками, середник зі шрифтовими композиціями – назвами наступного розділу або обраними цитатами з тексту. У середниках великих заставок трапляються також біблійні сцени й образи святих. Оздоблювальний ряд «перетікав» в ініціали, малі заставки, рубрики, кінців-

ки. Усі ці деталі регулювали устрій тексту, указували на змістові акценти читання і на необхідність зміни інтонації при його оголошенні, несли ряд семантичних, символічних значень, які вводили сприйняття ілюмінованого тексту в «контекст сакрального образу»³.

Композиції фронтисписа й великої заставки були підпорядковані центроспрямованому руху зусібч до середників.

Фронтиспис. Рамки. Рамки – це поєднання бордюрних смуг, заповнених орнаментами з рослинних мотивів: пагонів, бутонів, «візантійських квіток», пальметок. Рамки слугували для акцентування зображення, які вони оточували. Пишна рослинна орнаментика в середньовічному мистецтві є усталеною алегорією та зображальним кодом Раю. На фронтисписах часто спостерігаємо рамки з рослинних мотивів, що нагадують вінець, як наприклад, в Остромировому євангелії (1056–1057). Витоки образу варто шукати у творах Єфрема Сиріна, який залишив образно-символічне трактування Раю (Царства Небесного). У нього Рай – «далекий від узорів», «недосяжний для ока», «подібний до золотого вінця на величному жертovníку, що його зробив Мойсей», «незрівнянний вінець, що вінчає Всесвіт», «світлий вінець, який бачимо біля Місяця»; «наважитися зобразити його можливо лише в порівняннях»⁴. Християнська традиція виплекала цей образ на основі текстів Старого Заповіту: «І насадив Господь Бог рай ув Едені на сході, і там осадив людину, що її Він створив» (Бут. 2: 8)⁵, а також на основі «Пісні Пісень» Соломона: «Замкнений садок – то сестриця моя, наречена моя – замкнений садок, джерело запечатане...» (Пісн. 4: 12). У першому випадку Рай-Едем – це Рай неусвідомлений, прабатьківщина людства (до моменту пізнання добра і зла), у другому – Царство Небесне, усвідомлений Рай після пізнання добра і зла, проходження через смерть і кінець світу. Образи Едемського саду й саду Небесного походять з давньоєврейського тексту Старого Заповіту (Бут. 2: 8,10,15; 13: 10). У його перших перекладах (здійснених як на давньогрецьку, так і на латинську мо-

ви) для означення Едемського саду і саду Небесного вжито одне й те саме слово – *paradisus*, запозичене з давньоперської – «сад» або з давньоіранської – *pairidaeza*: «те, що обнесено огорожею». Отже, у давніших редакціях Біблії закладено поєднання цих понять. Подібна контамінація властива й ілюстративному ряду до богослужбових текстів. Тож можна припустити, що багато декорована рослинною орнаментикою фронтисписна рамка – утілення образів Едему і Раю.

У декорванні рамок деінде вводили геометричні мотиви: «меандр» «ромби», «гірки», «хрестики». Божественна досконалість як прообраз бездоганної логіки геометричних форм стала основою християнської семантизації геометричного орнаменту, який у християнській традиції був усталеним знаком священного простору. Геометричний орнамент, уведений у декорацію фронтисписної рамки, указує на священний простір.

Фронтиспис. Середник. Посередині аркуша рамкою окреслювали поле-середник: або прямокутне, або хрестоподібне, або таке, що за абрисами нагадувало план чи вертикальний розріз храму. Форму поля можна розглядати як метафоричний натяк на жертovníк або на Єрусалимський храм. З історії Єрусалима, за біблійними легендами й за історичними джерелами, відомо про послідовне будівництво трьох архітектурних комплексів, що мали зберігати скинію. За іудейськими джерелами та за біблійною топографією ці храми послідовно постали в Єрусалимі на Храмовій горі, де цар Давид викупив землю і звів на тому місті жертovníк Богу, а його син і спадкоємець престолу Соломон побудував Перший храм⁶. Однак і досі не знайдено прямих свідчень існування цих споруд, оскільки на святій землі археологічні розкопки ніколи не проводили. Натомість храм Другого пришествя, що «з неба сходить від Бога Мого» (Об. 3: 12), докладно описано в пророцькій книзі Єзекіля (Єзек. 40–48) і в Об'явленні Іоанна Богослова (Об. 21: 2; 21: 22). Ці тексти стали основою для творення просторового образу храму, який мав дві площини образно-символічного усвідомлення: вимір

земний і небесний. Ця двоїстість так само, як і у випадку з Едемом і Раєм, започаткувала образне їх злиття. Відповідно до цих символічних значень кожен земний храм наслідував образ Небесного храму⁷. Тому зображення храму (будь-якого просторового образу) – код священного простору.

Середник зазвичай знакували сітчастим геометричним орнаментом. Типологія орнаменту наслідувала декорування омфалу (з давньогрец. *ὀμφαλός* – пуп) – каменя-фетиша з храму Аполлона в Дельфах, який з античних часів уважали центром Землі. У давніх греків це місце було священним, як помешкання божества. Омфал – також місце, де сходяться світи⁸. Цю символічну конструкцію успадкувала й християнська традиція, назвавши «пупом Землі» Єрусалим, який ушановували й мусульмани, й іудеї: «А Ти, Боже, віддавна мій Цар, Ти чиниш спасіння посеред землі!» (Пс. 73: 12); «Так говорить Господь Бог: Це Єрусалим! Я поставив його серед народів, а довкола нього – країни» (Єзек. 5: 5). Наслідуючи геометрично-сітчасту композицію декору дельфійського каменю, нині відому за артефактом елліністичної доби (реплікою давнього каменя-фетиша, датованого IV ст. до н. е., з Археологічного музею Дельф), підлогу храмів (у проекції купола та у вівтарній частині храму) оздоблювали цим типом орнаменту, викладеним у техніці мозаїки з блоків порізаного каменю або з керамічних плиток. Такий тип орнаменту позначав священний простір – місце, де перебував Бог, явлений віруючим під час літургії. Ця деталь в інтер'єрі храму дістала відповідну назву – «омфал». Типологічно близький орнамент використовували й у декорації вівтарних огорож, які, за свідченням Євсевія Кесарійського (263–340), зазвичай мали вигляд різних сітчастих решіток⁹. Сітчастий геометричний орнамент (представлений або як суцільна декорація тла, або як килимок під ногами святого), традиційно введений середник як знак священного простору, був його кодом.

У текстах Святого Письма подекуди трапляються свідчення про перехід з одного виміру до іншого. Так, у біблійній оповіді про сон Іакова читаємо таке: «І снилось

йому, ось драбина, поставлена на землю, а верх її сягав аж неба. І ось Анголи Божі виходили й сходили по ній». Після пробудження він злякався і сказав: «Яке страшне оце місце! Це ніщо інше, як дім Божий, і це брама небесна» (Бут. 28:12). Тему брами, крізь яку можна зазирнути до Небесного Світу, прослідковуємо в Євангелії від Матфія: коли «пришестя Сина Людського» буде «близько, під дверима», то учні будуть здатні про це знати (Мф. 24: 33). «Мотив дверей» спостерігаємо в Об'явленні Іоанна Богослова: «По цьому я поглянув, і ось двері на небі відчинені...» (Об. 4: 1). Подібні мотиви є також у Єзекіїля: «І сказав мені Господь: брама ця буде замкнена, не буде відчинена, і ніхто не ввійде в неї, бо в неї ввійшов Господь» (Є. 44: 2–5). У кожному із цих випадків ідеться про священне місце з проекцією неба на престол (як в історії з Іаковом) або біля нього. У кожному з наведених прикладів припускається існування місця можливого поєднання небесного і земного вимірів, яке, відповідно до християнського світогляду, відбудеться після Другого пришестя, Страшного суду (за Іоанном Богословом). Імовірним місцем поєднання світів стане жертовник, утворений Давидом, тобто престол у храмі Соломона. Знаком (кодом) священного місця та місця поєднання світів в образотворчому мистецтві і, зокрема, в ілюмінації книг, є сітчастий геометричний орнамент.

Уважаємо, що декорація фронтиспіса унаочнює поєднання кількох символічних образів: Едему і Раю, Єрусалима і Небесного граду, храму Соломона і храму Небесного, Престолу, на якому править небесну літургію Сам Господь, «...бо Господь, Бог Вседержитель, то йому храм і Агнець» (Одкр. 21: 22). Розкрита книга Євангелія під час літургії оглашених є знаком присутності Бога в храмі.

Слов'янська традиція символічно-образного прочитання середника занотована, зокрема, у трактаті «Книга про письменна» Костянтина Костенцького – болгарського книжника XV ст., який уважав, що «середник – це пряма проекція неба на тлінну землю, бездоганно чистий простір, де вічні істини і слова, і букви, що відобра-

зили їх, світяться невимовним сяйвом»¹⁰. Фронтисписні декорації за своєю символікою подібні до іконостаса в храмі.

Фронтиспис. Вихідні мініатюри. Зображення в середнику є іконами. Л. Успенський, описуючи іконостас, зауважив, що роль його полягає в тому, щоб на грані вітваря [апсиди. – Л. Г.] представити те, що саме не є образом, від чого образ відрізняється своєю природою. Христос у Святих Дарах не показується, а дається; показується Він в іконі. Споглядальною стороною реальності Євхаристії є образ, який ніколи не може бути замінений ні уявою, ні спогляданням Святих Дарів¹¹. На відміну від усіх інших деталей оздоблення рукописного тексту, у яких змістовні акценти зашифровані та розкриваються лише на символічно-образному рівні за допомогою уможливної молитви, функція вихідних мініатюр у повному розумінні є біблією для неграмотних (за Григорієм Двоєсловом), бо є видінням (зримими образами): «агіофанією» і «ангелофанією»¹².

Титульний аркуш. Змістові навантаження фронтисписа по тексту ілюмінованого рукопису ніби рефреном повторювалися далі, переходячи на великі заставки, які ілюмінували як обведене орнаментованими рамками-бордюрами прямокутне поле – знак Божого Престолу або формували образ порталу храму, обабіч якого – пари птахів та звірів. Вони символізували «Божих створінь» біля трону іудейського царя Соломона (Естер 1: 2), який у християнській символіці ототожнений з Небесним Престолом (Ісаїя 6: 1; Мф. 23: 22), містичним центром, «пупом» Землі, Єрусалимом (Ієремія 3: 17). Текст у середнику великої заставки унаочнював євангельський образ «Бог було Слово» (Ів. 1: 1). Малими заставками позначали другорядні розділи. Декоровані рослинною орнаментикою, вони продовжували тему Раю, а в середині тексту підтримували образно-символічний лад художнього простору книги як єдиного цілого. Цьому ж слугували і кінцівки, які завершували розділ.

Декорації, що відповідали «універсальній схемі» канонічного ілюстративного ря-

ду, унаочнювали біблійну центричну концепцію Світобудови (Пс. 8: 1; 23: 1).

Береги. М. Еліаде зауважував, що місця є священні, тобто «сильні», значущі, і протилежні – несвященні, у яких ніби немає ні структури, ні змісту, одним словом, – аморфні. Для релігійної людини ця неоднорідність оточуючого світу виявляється в досвіді протиставлення священного простору, який тільки і є реальним (існує реально), і всього іншого – безформної протяжності, що оточує священне місце¹³. У кутах фронтисписної рамки або великої заставки зазвичай зображували пророслий пагін чи крин. Такі декоративні мотиви траплялися в ілюмінуванні рукописних книжок ще з античних часів. У християнській традиції вони усвідомлювались як пророслий Хрест або як Світове дерево – культурологічні знаки центру Всесвіту. Тому зображення пророслого пагона (Світового дерева, спрямованого за межі рамки) «розширює обрій» символічного контексту зображення, захоплює до усвідомлення площини аркуша не лише як єдиного священного простору, але й у ширшому значенні – як Усесвіту, Космосу. Береги – маргінальні зони аркуша (обабіч тексту) – були тим місцем, що найменше регламентував канон. Тут традиційно представлені ініціали й малюнки, які були коментарем виконавців – каліграфів або ізографів – до змісту книги: майстри-ілюмінатори щоразу виявляли свою схильність до відтворення власного бачення всесвіту. Етнокультурні варіації потрактування відображалися в апокрифічних текстах – як у літературних, так і у висловлених мовою образотворчого мистецтва. Припускаємо, що малюнки на берегах в оздобленні рукописної книги були саме варіантами такого потрактування, яке певною мірою дисонувало з канонам.

У художньому оздобленні рукописної книги у візантійській, західноєвропейській і слов'янській традиціях сценарії та мотиви в інтерпретації теми світобудови відрізняються.

Візантійська традиція була вкорінена на пізньоантичній ранньохристиянській міфології з притаманною їй історизацією давніх християнських міфів. У візантійських ілюмі-

нованих кодексах образно-символічні прочитання зазвичай регламентовані аксіомами істин, чітко окреслених богословською доктриною. Досвідчені ілюмінатори впевнено володіли схваленим Церквою «понятійним апаратом». Художній образ повинен був підносити думки віруючого до Неба, зосереджувати його увагу на спогляданні чистих ідей. Мистецтво було засобом сходження від видимого до невидимого й зосереджувалося на пошуках досконалої форми вислову. Образотворчі конструкції ілюстративного ряду втілювалися за допомогою стійких іконографічних конструкцій. І лише в ті періоди, коли народний струмінь у мистецтві набував сили, на берегах зображували полемічні сюжети на злободенну тему¹⁴.

Від витоків латинська екзегетика була рівнозначною грецькій. Проте, починаючи з епохи варварських завоювань, усвідомлення християнського віровчення в західноєвропейській традиції набуває подвійного характеру: під впливом процесу посилення світського наповнення культури розвивається тенденція певної свободи в тлумаченні догматів. Навіть у вихідних мініатюрах натрапляємо на зображення королів, сановників у притаманній іконографії Христа «*Majestas Domini*». Такі зображення є свідченням високої самооцінки володаря та змін у сприйнятті феномену влади (її сакралізації). Для середньовічних західних авторів природним способом показати своє розуміння біблійного тексту було включення до екзегетичних іконографічних конструкцій деталей, навіяних образами античної міфології, актуальними на той час уявленнями про оточуючий світ, а згодом – творами лицарської літератури. Улюбленим жанром в ілюстративних циклах стають тлумачення притч Біблії та повчальні коментарі до них, зображення сцен календарного циклу та свята. Традиційно вони втілені в ініціалах: винесені на береги в маленьких «віконцях».

У слов'ян християнізація була тривалим процесом, започаткованим ще до офіційного хрещення. Для закріплення нової релігії у свідомості людей мав пройти певний час. Так, у Русі віковий спадок язичництва був суттєвим наповненням світоглядної культури впродовж кількох

століть вже християнської історії... За текстами «Патерика» Києво-Печерського монастиря (початок XIII ст.) у слові «Про Преподобного Спиридона проскурника та про Алімпія Іконописця» засвідчено сприйняття іконопису як живого імпульсу божественного одкровення¹⁵. Ілюстративний ряд до «Ізборника 1073 року» доводить неоднозначність процесу опанування світом християнських образів, навіть серед людей книжних. Ілюстративний ряд пам'ятки демонструє ускладненість і певну типологічну невизначеність богословської конструкції, а на берегах зафіксовані хитросплетіння символів, у яких можна розгледіти зафіксовані уявлення про будову Всесвіту. Незрозумілі місця Писання ілюмінатори намагалися подати мовою укоріненої традиції. Поняття «Космос» і «Всесвіт» були контамінацією міфологічних уявлень народів, кожен з яких, згідно з власним релігійним досвідом, пропонував їхні інтерпретації. Іноді зображували не одне, а два, три або більше дерев. Найяскравіше цю символіку втілено в композиціях аркушів, на яких представлено великі заставки. Зображення на берегах аркуша по вертикалі символізують полярність Усесвіту. У верхній частині аркуша, поряд із заставкою, якою окреслено «святий простір», зазвичай представлено птахів: павичів, голубів, орлів, куріпок. У християнській традиції павич символізує вічність. Його хвіст трактують як солярний знак. Мотив двох павичів біля Дерева життя мав близькосхідне походження, символізував подвійну природу людської сутності, а в християнській традиції – подвійну природу божественного єства. Загалом павич був поширеним символом Христа і воскресіння. Голуби – символи чистоти і невинності людської душі, сповненої божественної любові¹⁶. У слов'янській традиції нижній рівень – це «присмеркова зона», простір, що межує з потойбічним світом¹⁷. За межами сакрального простору проступає народна слов'янська космогонія, з утіленими в ній уявленнями про початок світу, коли не було ні неба, ні землі, а існував непевний простір, населений добрими і злими створіннями, що мандрували між світами. До таких створінь належать:

птахи, які в слов'янській міфології набули відмінних, порівняно з грецькою та візантійською традиціями, значень як мандрівників між світами, тих, хто переносить душі померлих; *зайці* – хтиві створіння, що своїми глибокими норами мандрують між світами¹⁸. У тому ж «Ізборнику 1073 року» в нижньому регістрі (на арк. 129) бачимо зображення маленької людини. Хоча шари фарби дещо осипалися, усе ж простежуємо окремі деталі. Чоловіка представлено безбородим, з піднятими над головою руками, якими він утримує кулю, біля його ніг – два гепарди й два зайці. О. Попова персоніфікує це зображення як «діву, що тримає над головою якусь посудину, а навколо неї стрибають зайчата щось і винюхують собаки»¹⁹. Можливий інший варіант трактування цього зображення – у площині реконструкції уявлень про потойбічний світ. За М. Костомаровим, слов'яни вважали, що в людині є душа – «особлива істота», яку називали ще «душицею», і місце їй визначали в горлі. «Вибита» з тіла душа виходила з горла й піднімалася на дерева. Душі переходили в дерева й птахів, іноді набували свого попереднього образу та являлися живим. У побутуванні таких легенд М. Костомаров убачав недостатність понять про Рай і пекло після смерті²⁰. Тому можемо припустити, що куля над головою людини – це її душа. Подібні сюжети, де показано, як душа залишає тіло, відомі за латинськими кодексами. Повторюючи існуючі зразки, руські (слов'янські) книжники намагалися їх осмислити, звертаючись до глибин власного досвіду.

Ініціали. У візантійській традиції вони утворені переважно з рослинних мотивів, лише інколи до них долучаються маленькі фігурки. У західній традиції до каркаса ініціала, «виплетеного» з видовжених рослинних елементів, додано «віконце-заставку», у якій наведено повчальні сцени. Подекуди в них зображено християн, яких випробовують демонічні створіння (вони подані хоч і з фантазією, проте цілком «тілесно»). У слов'янських ілюмінованих книгах ініціали трансформуються в дивовижні поєднання рослинних і тілесних форм. Стовбур ініціала немов проростає, модифікуючись

то у хвіст, то в голову змії або птаха, то в дивовижне хиже створіння. Серед ініціалів Остромирового євангелія можна розпізнати псів, птахів, грифонів, левів, драконів, крокодилів. В ініціалах трапляються й антропоморфні зображення (страхітливі або веселі й доброзичливі). У цих зображеннях іноді вбачають євангельських апокаліптичних створінь²¹. Можна також припустити, що в ініціалах пошук утаємничених змістів відбувається в площині пізнання позасакрального простору. Згідно з фольклорним (апокрифічним) концептом Усесвіту позасакральний простір – це місце, де сходяться світи, росте Світове дерево, міститься Ірій, а душі померлих шукають дорогу до нього і можуть подорожувати між світами. О. Панченко зауважив, що в ініціалах не слід шукати прямих алюзій до тексту. У цьому, на його думку, переконує порівняльний матеріал, який трапляється в латинських рукописах пізнього середньовіччя. У його концепції деталі є знаками відповідних символічних образів. Виокремлюючи в рукописах XII–XIV ст. низку антропоморфних зображень з оголеною плоттю, як у Юр'євському євангелії (1119–1128), він інтерпретує їх з погляду образотворчого втілення плотського гріха, наводячи аналоги у французькому куртуазному романі «Роман про Троянду» Гільйома де Лорриса, автора XIII ст. Так, оголена плоть – це душа, а квітка в руці – плотський гріх. Правильним, на думку О. Панченка, є припущення, що в ініціалах показано блазнів. «Межа між царством духу і царством плоті, між середником і полями – розпливчата. Вона подібна до світлотіні. Проте в міру віддалення від середників тіні стають густішими й “нечисть” цілковито опановує простір. Якщо християнська доктрина оголосила життя сном, а смерть пробудженням, то і тіло, відповідно до того ж благочестивого парадоксу, можна було назвати тінню душі. Ця концепція – дихотомічна. При переході від середника до полів заявляє про свої права “скудельна” плоть»²².

Художній простір розкритої літургійної книги за своєю просторовою логікою, так само, як ієротопія храму, є сходженням до «горнього», де шлях іде звідусіль (від зов-

нішніх «приділів») до сакрального ядра, позначеного оболонками. У храмі – це двір, притвор, сам храм, вівтар, престол, антимінс, чаша, Святі Дари, Христос, Отець, Небо-розумне...²³. Відповідно до центричності уявлень про світбудову, у канонічній традиції художній простір розкритої літургійної книги окреслюється відповідно до центричного руху, спрямованого через орнаментовані рамки фронтисписа і великої заставки (контамінація образних проєкцій земного саду Едему і Раю, Земного і Небесного граду, храму Соломона і Небесного храму, престолів Земного і Небесного, грань поєднання світів) до середника і великої заставки (розкривають догмат про втілення Бога як зримого образу і як Слова).

Художники щоразу вносили до прочитання цих змістів власне наповнення, зумовлене світоглядними переконаннями й етнокультурними традиціями. У слов'янській ілюмінованій книзі, порівняно з візантійською і латинською, активніше розвивалася тема світбудови, знайшли відображення й апокрифічні уявлення про Всесвіт, де занотовано прадавні язичницькі вірування, які несли розширений образ про полярність Світу. У слов'янській традиції пошук утаємничених змістів відбувався в площині пізнання позасакрального простору книги, утілювався в малюнках на берегах і в дивовижній фантазійній образності ініціалів. У площині аркуша цей світ розкривався по вертикалі, де нижні регістри – «присмеркова зона», а верхні – Небо. Найяскравішим прикладом поєднання в ілюстраціях канонічної богословської схеми та слов'янського концепту всесвіту є «Ізборник 1073 року».

Кожна ілюмінована книга – продукт багатогранного колективного творчого процесу. Інтелект художника, його вдача, професійний вишкіл та міра таланту давали неповторний результат, навіть у випадках копіювання протографа. Природа художнього образу – герменевтична, тому була і залишається відкритою системою. У міру секуляризації культури сакральний образ перестає бути очевидним. Тим актуальніше постає проблема його адекватної (наскільки

це можливо, адже і критика в цьому випадку також герменевтична) інтерпретації як продукту богословської думки, атрибута літургійного дійства і твору сакрального мистецтва. У трактуванні символічно-знакових конструкцій ми намагалися дотримуватися меж історичного дослідження: ґрунтувалися на історично прийнятих джерелах та на їхній основі спробували означити контури запрограмованого богословами асоціативного ряду, прийняттого для свідомості людини доби середньовіччя.

¹ У ранньому середньовіччі не існувало єдиної книги, яка представляла б повну літургію. У широкому вжитку перебувала ціла низка книг із читаннями, піснословами, молитвами: Служебники (Євхологі), Часослови (книги служб цілодобового циклу); Трійдь пістна, Трійдь квітна, Октоїх (молитви рухомого змінюваного циклу); Мінеї (молитви поминання святих за днями календарного року), Апостол і Євангеліє (уривки Нового Заповіту, призначені для читання в кульмінаційній частині літургійного дійства (літургія оглашених)). На Русі відомі також Ізборники, які не мали чіткої типологічної спрямованості, проте внесені до їхнього складу тексти могли виголосувати під час проповідей.

² Лихачева В. Искусство Византии IV–XV веков. – Ленинград, 1981. – С. 183.

³ Weitzmann K. Illustrations in Roll and Codex, a Study of the Origin and Method of Text Illustration. – Princeton, 1947. – P. 182–192.

⁴ Сирин Е. Святой преподобный Ефрем Сирий. Творения. – Барнаул, 2005. – Т. III. – С. 114, 115.

⁵ Тут і далі Святе Письмо цитоване за виданням: Біблія, або Книга Святого Письма Старого і Нового Заповіту / пер. митрополита Іларіона (Івана Огієнка). – К., 2002.

⁶ Так, у X ст. до н. е. Соломон звів Перший храм (див.: Цар. 5: 1–7, 10, 13, 14; 17, 18; 6: 7, 37–38; 7: 23–26, 27–39, 46; 8: 1–66; 9: 20–22; Флавий И. Иудейские древности : в 2 т. / пер. Г. Генкеля. – С.Пб., 1900. – Т. 1). Згодом на тому самому місці було зведено дві інші споруди: будівлю Зерубавеля (див.: Ездр. 6: 3; Флавий И. О древности еврейского народа. Против Апиона // Библиотека Флавиана. – М., 1994. – Вып. 3. – С. 113–222) і будівлю Ірода, між 20 роками до н. е. й 70 роком н. е. (див.: Флавий И. Иудейская война / пер. Я. Чертка с введением и примечанием переводчика. – С.Пб., 1900. – Кн. V: 5).

⁷ Лидов А. Образ небесного Иерусалима в восточнохристианской иконографии // Иерусалим в русской культуре / ред.-сост. А. Баталов, А. Лидов. – М., 1994. – С. 21, 22.

⁸ Кулишова О. Дельфийский омфал: представление о географическом и сакральном центре у древних греков // ВДМ. – 2006. – № 4. – С. 140–153.

⁹ Евсевий Памфил. Церковная история. – С.Пб., 2005. – (Серия «Александрийская библиотека».)

¹⁰ Словарь книжников и книжности Древней Руси / отв. ред. Д. С. Лихачев. – Ленинград, 1988. – Вып. 2 (вторая половина XIV–XVI вв.). – Ч. 1. А–К.

¹¹ Успенский Л. Исихазм и расцвет русского искусства // Богословные иконы Православной Церкви. – Коломна, 1987.

¹² Флоренский П. Иконостас. – С.Пб., 2006.

¹³ Элиаде М. История веры и религиозных идей : в 3 т. – М., 2002. – Т. II. – С. 453–457.

¹⁴ Лазарев В. История византийской живописи. – М., 1986. – С. 18, 19.

¹⁵ Києво-Печерський патерик / проф. Д. Абрамович. Києво-Печерський патерик : [репринтне видання]. – К., 1991. – С. 171–179.

¹⁶ Визначення символів див.: Керлот Х. Э. Словарь символов. – М., 1994. – С. 145, 286, 379; Бидерман Г. Энциклопедия символов. – М., 1996. – С. 57, 188, 195; Античная мифология. Энциклопедия / ред. А. Лактионова – М. ; С.Пб., 2005. – Приложения;

Православный церковный словарь библейских и христианских символов, терминов и понятий / сост. В. С. Южин. – М., 2008.

¹⁷ Панченко А. Русская культура в канун петровских реформ. – Ленинград, 1984. – С. 6–8.

¹⁸ Костомаров М. І. Слов'янська міфологія / Упоряд., приміт. І. П. Бетко, А. М. Полотай; вступна ст. М. Т. Яценка. – К., 1994. – С. 232.

¹⁹ Попова О. С., Сарабьянов В. Д. Живопись второй половины XI – первой четверти XII века // История русского искусства / ред. А. И. Комеча. – М., 2008. – С. 443.

²⁰ Костомаров М. І. Слов'янська міфологія. – С. 233.

²¹ Пуцко В. Этюды об Остромировом Евангелии (Инициалы) // Etudes Balkaniques. – Sofia, 1981. – № 4. – P. 70–91.

²² Панченко А. Русская культура в канун петровских реформ. – С. 6–8.

²³ Флоренский П. Иконостас.

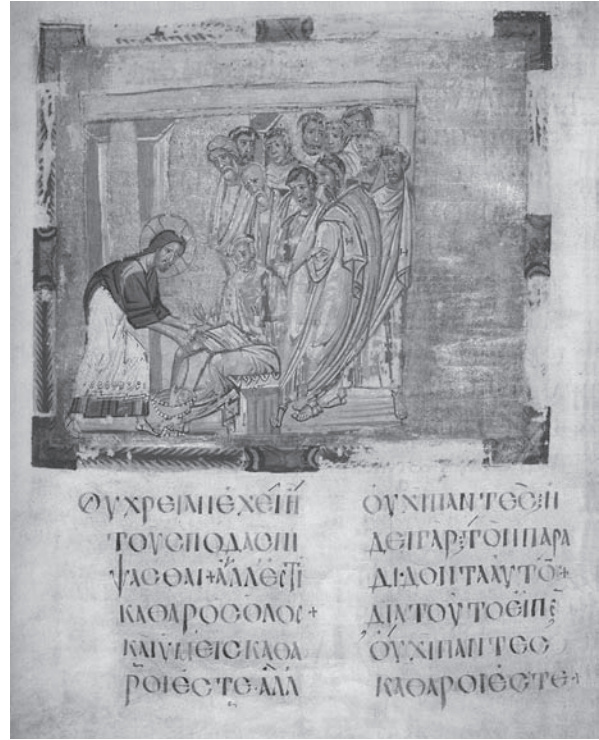
РЕЗЮМЕ / SUMMARY

Ілюструючи Біблію та богослужбові книги, середньовічні ілюмінатори послуговувалися певною послідовністю зображальних мотивів – порядком знаків (кодів), які розробляли богослови і в такий спосіб викликали в уяві середньовічної людини есхатологічні асоціації. Відповідно до канонічних уявлень про центричність Світобудови художній простір розкритої літургійної книги за своєю просторовою логікою, так само, як ієротопія храму, розглядали як сходження до «горнього». Центробіжний рух був спрямований звідусіль: через орнаментовані рамки фронтисписа і великої заставки до їхніх середників (центральної «екранів»). Рамки можна розглядати як контамінацію образних проєкцій Едему і Раю, Єрусалима і Небесного граду, храму Соломона і Небесного храму, престолів Земного і Небесного, як грань поєднання світів. У середниках, що окреслювали священний простір книги, розкривали догмат про втілення Бога як зримого образу і як Слова. Кожний художник щоразу привносив у прочитання цих змістів власне наповнення, зумовлене світоглядними переконаннями й етнокультурними традиціями. У слов'янській ілюмінованій книзі, у порівнянні з візантійською і латинською, активніше розвивалася тема світобудови, знайшли відображення й апокрифічні уявлення про Всесвіт, де занотовано прадавні язичницькі вірування, які несли розширені уявлення про полярність Світу. Пошук утаємничених змістів проходив у площині пізнання позасакрального простору книги, утілювався в малюнках на берегах (маргінальних зонах аркушів, вільних від тексту й канонізованого ілюстративного ряду) і в дивовижній фантазійній образності ініціалів. Цей апокрифічний образ, на протигагу канонічному, розкривався по вертикалі, де нижні регістри – «присмеркова зона», а верхні – Небо. Найяскравішим прикладом поєднання в ілюстраціях канонічної богословської схеми та слов'янського концепту Всесвіту став створений у Києві «Ізборник 1073 року».

У міру секуляризації культури сакральний образ перестає бути очевидним. Тим актуальніше постає проблема його адекватної (наскільки це можливо, адже критика в даному випадку герменевтична) інтерпретації як продукту богословської думки, атрибуту літургійного дійства і твору сакрального мистецтва. У потрактуванні символічно-знакових конструкцій ми намагалися залишатися в межах історичного дослідження: ґрунтувалися на історично прийнятих джерелах та на їхній основі спробували означити контури запрограмованого богословами асоціативного ряду, прийнятного для свідомості людини доби середньовіччя.



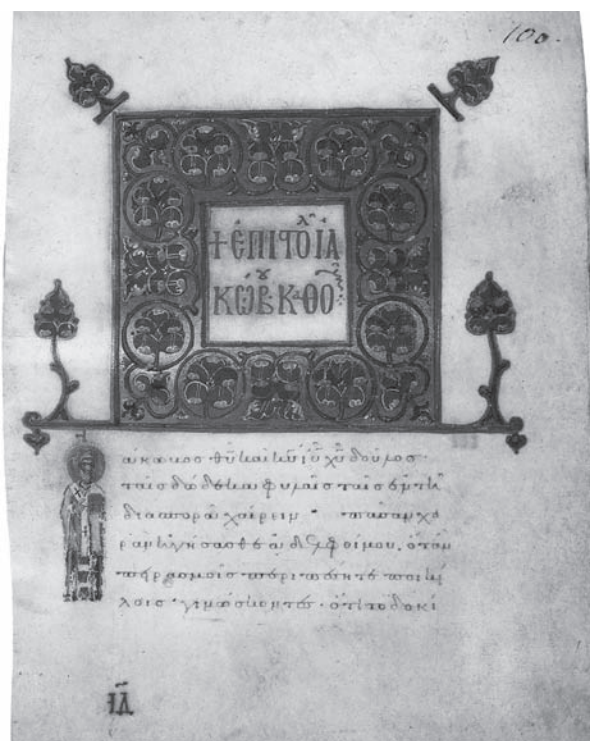
Велика заставка із зображенням євангеліста Матфія та ініціал з фігуркою цариці Єлени. Євангеліє. 1122 р. Бібліотека Ватикану, Рим [Urbin gr. 2]



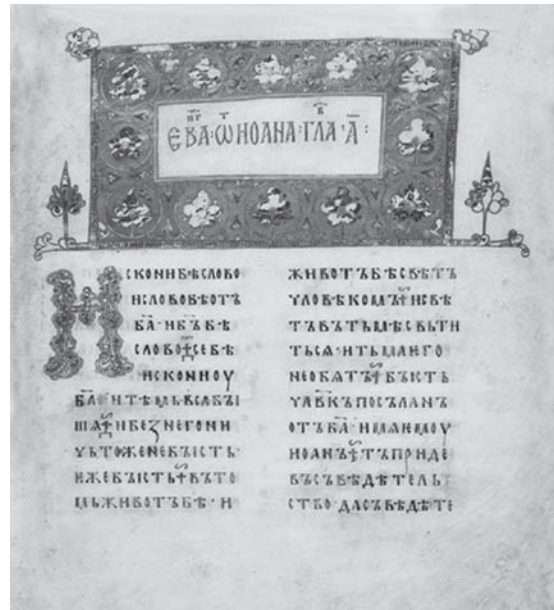
Велика заставка із зображенням сцени обмивання ніг. Трапезундське євангеліє. Друга половина X ст. Російська національна бібліотека, Санкт-Петербург [греч. 21]



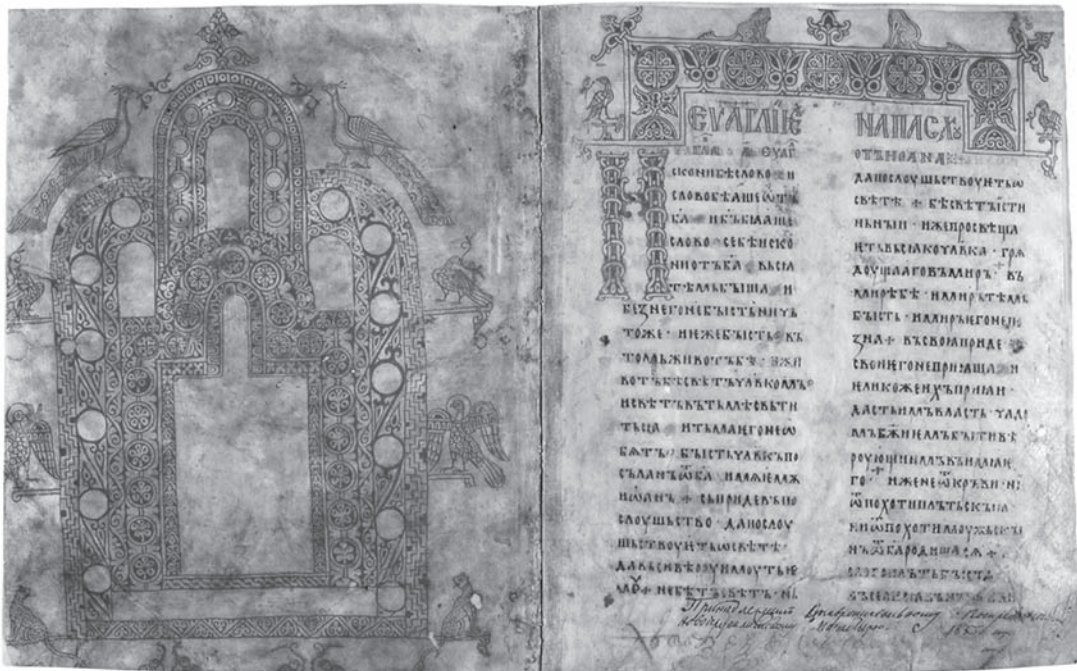
Велика заставка із зображенням історії Адама та Єви. Слова Іакова Коккиновафського. Друга чверть XII ст. Бібліотека Ватикану, Рим [gr. 1162]



Велика заставка та ініціал із зображенням апостола Іакова. Новий Заповіт, 1072 р. Бібліотека Університету, Москва [греч. 2]



Фронтиспіс та велика заставка. Остромирове євангеліє. Київ. 1056–1057 рр.
Російська національна бібліотека, Санкт-Петербург [Fn. I.5. Арк. 126, 2]



Фронтиспіс, велика заставка та ініціали (внизу). Юріївське євангеліє. Київ. 1119–1128 рр.
Державний історичний музей, Москва [Син. 1003. Арк. 1, 2; (...)]



Фронтиспіс та велика заставка. Ізборник 1073 р. Київ.
Державний історичний музей, Москва [Син. 1043, Арк. 128 зв., 129]



Ініціали. Євангеліє Остромирове. Київ, 1056–1057 рр.



Фронтиспіс та велика заставка. Кодекс Егберта. Школа Райхенау. Кінець Х ст.
Археологічний музей м. Чевідале [cod. CXXXVI. Арк. 41 зв., 42]



Ініціали. Псалтир Хрестини. Абацтво Сент-Олбанс. Близько 1120 р.
Ризниця церкви Годехард, Хільдесхайм

Ключові слова: середньовічні кодекси, слов'янська книга, ілюмінувати, знаки-символи, кодування змісту, просторовий образ, священний простір, образний ряд, фронтиспіс, титульний аркуш, рамка, середник, заставка велика, заставка мала, Світобудова, язичницькі уявлення.

While illustrating the Bible and other religious books, the medieval painters was applied the sequence of depiction motives, i.e., order of signs (codes) established by the theologians and carrying in the imagination of medieval human definite eschatology Associations. In accordance with canonical perceptions about the centering order of world structure, artistic space of the opened liturgical book, following its space logic, similarly to the essence of temple, is ascent to the "top". Centripetal move was sent from outside (outer "boundaries"), through the frames of frontispiece painting or through the frames of large headpiece on the title page into its mullions ("centre screens). Frames caring image projections of Eden and Paradise, Jerusalem and Heavenly City, Temple of Solomon and Heavenly Temple, Earthy and Heavenly Altar, also we can interpret them as boundaries of world unification. On the space of mullions, i.e, sacred space, dogma about the embodiment of God (as visible image and Word) is opening. Every painter brought personal contribution into the interpretation of content, pre-conditioned by the world-perceiving convictions and ethno-cultural traditions. In Slavonic illustrated books, in comparison with the Byzantium and Latin once, actively developed the theme of Universes Device. Here we can see reflecting apocryphal concept of the Cosmos, same immemorial pagan beliefs and extended image of of World polarity. The search for the mystified content have been conducted in the prism of cognition of out-of-sacral space of the book, embodied in the pictures on the coasts (marginal zones of sheets, free from the text and canonized illustrative line) and striking amazing imaging of initials. This mystic content, in contra-distinction to canonical, had given through the vertical line, where lower registers was represented twilight area and upper registers was stand for sky. The brightest example of the combination of canonic theological scheme and Slavic concept of the Universe stand the Izbornyk of the year 1073 (State Historical Museum in Moscow. In. no Син.1043), which had been compiled in Kyiv.

With the secularization of culture, sacral image becomes less vivid. Therefore, the problem of its adequacy (as far as possible, as criticism in this case is purely hermeneutic) interpretation as product of theological thought, attributes of liturgical action and masterpiece of sacral art acquires actuality. While interpreting the constructions of symbols and signs, we attempted to remain within the limits of historical research, referenced to the historically acceptable sources and endeavored to determine on their basis the contours of the associative sequence, programmed by the theologians and acceptable for the mind of medieval human.

Keywords: medieval codes, Slavonic book, illumine, signs, symbols, coding content, the spatial image, sacred space, a number of imaginative, frontispiece painting, title page, mullion, large headpiece, frame, initials, Universes Device, pagan beliefs.

Иллюстрируя Библию и богослужebные книги, средневековые иллюминаторы использовали определённую последовательность изобразительных мотивов – порядок знаков (кодов), которые разрабатывали богословы и, таким образом, вызывали в воображении средневекового человека эсхатологические ассоциации. В соответствии с каноническими представлениями о центричности Мироздания художественное пространство раскрытой литургической книги по своей пространственной логике, так же, как и иеротопия храма, рассматривали как восхождение к «горнему». Центростремительное движение было направлено от запредельного мира через орнаментированные рамки фронтисписа или большой заставки титульного листа к их средникам (центральному «экрану»). Рамки можно рассматривать как контаминацию образных проекций Эдема и Рая, Иерусалима и Небесного града, храма Соломона и Небесного храма, престолов Земного и Небесного,

как грань единения миров. В средниках, которые очерчивали священное пространство книги, раскрывали догмат о воплощении Бога как зримого образа и как Слова. Каждый художник привносил в прочтение этих знаков собственное содержание, обусловленное мировоззренческими убеждениями и этнокультурными традициями. В славянской иллюминированной книге, по сравнению с византийской и латинской, активнее развивалась тема устройства Вселенной, нашли отражение и апокрифические представления о Космосе и, зафиксированные в древних языческих верованиях, расширенные представления о полярности Мира. Поиск потаённых смыслов происходил в плоскости познания запредельного (внесвященного) пространства книги, воплощался в рисунках на полях (маргинальных зонах листов, свободных от текста и канонического иллюстративного ряда), а также в удивительной образности инициалов. Этот апокрифический образ, в отличие от канонического, раскрывался по вертикале, где нижние регистры – «сумеречная зона», а верхние – Небо. Ярким примером единения в иллюстрациях канонической схемы и славянских представлений о Мироздании стал созданный в Киеве «Изборник 1073 года».

По мере секуляризации культуры сакральный образ перестаёт быть очевидным. Тем актуальнее становится проблема его адекватной (насколько это возможно, ведь критика в данном случае герменевтична) интерпретации как результата богословской мысли, атрибута литургического действия и произведения сакрального искусства. В трактовке символически-знаковых конструкций мы старались оставаться в рамках исторического исследования: опирались на исторически допустимые источники и на их основе попытались очертить контуры запрограммированного богословами ассоциативного ряда, адекватного мировоззрению средневекового человека.

Ключевые слова: средневековые кодексы, славянская книга, иллюминировать, знаки-символы, кодирование содержания, пространственный образ, священное пространство, образный ряд, фронтиспис, титульный лист, рамка, средник, большая заставка, малая заставка, инициалы, Мироздание, языческие представления.

ІКОНА «ПОКРОВА БОГОРОДИЦІ» З КОЛЕКЦІЇ НАЦІОНАЛЬНОГО ХУДОЖНЬОГО МУЗЕЮ УКРАЇНИ: ПРОБЛЕМА ПОХОДЖЕННЯ

Ірина Ходак

Ікона «Покрова Богородиці» (І–14) з колекції Національного художнього музею України впродовж півстоліття є об'єктом підвищеної уваги вітчизняних і закордонних дослідників, проте її конкретне місце походження залишалося не визначеним. У статті на основі літературних джерел і вперше введених у науковий обіг архівних матеріалів встановлено, що Д. Щербаківський надбав її для музею 1914 року в церкві св. Параскеви в селі Малнів Львівської області.

Ключові слова: ікона «Покрова Богородиці», церква, колекція, час надходження, місце походження, реставрація.

The icon «The Intercession of the Virgin» (I–14) from collection of the National Art Museum of Ukraine has been the object of great attention of the Ukrainian and foreign researchers for fifty years. However its concrete place of origin remained uncertain. On the base of literary sources and some archive documents never disclosed before it was ascertained that D. Shcherbakivskyi obtained it for the museum of 1914 in the church of St. Paraskeva in the village of Malniv, Lviv region.

Keywords: the icon «The Intercession of the Virgin», the church, the collection, time of receipt, place of origin, restoration.

Ікона «Покрова Богородиці» (інвентарний номер І–14)¹ із колекції Національного художнього музею України (далі – НХМУ), датування якої коливається в межах середини ХІ–ХVІІ ст., упродовж кількох десятиліть є об'єктом іконографічних та атрибуційних студій вітчизняних і закордонних дослідників, що супроводжуються гострими дискусіями з означених питань². Попри підвищений і тривалий інтерес до цієї неординарної пам'ятки, її конкретне місце походження³ донині залишалося не визначеним, а науковці здебільшого задовольнялися відомостями, зазначеними майже сто літ тому в інвентарній книзі історичного відділу Першого державного музею (Галичина) або на звороті іконної дошки (Східна Галичина)⁴. Локалізувати регіон, із якого образ надійшов до музею, спробував патріарх Димитрій (В. Ярема). Він висловив припущення, що «Покрова Богородиці» може походити з Покуття чи Бойківщини, де, на його думку, Д. Щербаківський, який набув твір для київського музею, найбільше фотографував церкви в роки Першої світової війни, утім, дослідник не виключав й інших варіантів⁵. В. Александрович, який упродовж тривалого часу вивчав пам'ятку, у своїй останній монографії категорично ствердив, що конкретного населеного пункту в

написі на звороті дошки Д. Щербаківський не віднотував, позаяк на той час уже не пам'ятав його. «Тому, – припустив далі науковець, – можливість ідентифікувати храм та місцевість, мабуть, втрачена назавжди»⁶. Розуміючи, що брак відомостей про конкретне походження твору наперед звужує можливості окремих аспектів його інтерпретації, В. Александрович удався до іконографічного й історико-культурного аналізів, за результатами яких дійшов висновку, що ікона «Покрова Богородиці» постанала в перемишльському колі в останній третині ХІІІ – на початку ХІV ст. як репліка холмського оригіналу середини ХІІІ ст.⁷ Дещо раніше М. Фіголь стверджував, ніби образ походить із Галича⁸.

Аналіз літератури з розглядуваного питання засвідчив брак ретельного опрацювання джерел, що, як побачимо далі, унеможливило визначення конкретного місця набуття пам'ятки Д. Щербаківським. Виявилось, що публікації рясніють суперечливими відомостями навіть щодо часу та способу її надходження до музею. Л. Міляєва, опублікувавши 1965 року «Покрову Богородиці» після розкриття в реставраційній майстерні Державного Російського музею в Ленінграді (нині – Санкт-Петербург), зазначила, що її доправив у київський музей 1920 року

Д. Щербаківський, якого, напевне, привабила композиція ікони⁹. Насправді, 1920 рік є датою запису образу до інвентарної книги історичного відділу Першого державного музею, а не датою його придбання й відповідно надходження до закладу. При цьому слід зауважити, що в реставраційних матеріалах, датованих 1958 роком, указано, що твір надійшов до музею 1914 року¹⁰.

Дещо пізніше працівники Державного музею українського образотворчого мистецтва УРСР (нині – НХМУ) слушно пов'язали надходження до Київського художньо-промислового та наукового музею комплексу західноукраїнських ікон, зокрема й розглядуваної пам'ятки, із періодом Першої світової війни. Так, 1988 року упорядники каталогу розширеної експозиції українського мистецтва XII–XVIII ст. зазначили, що «Покрова Богородиці» надійшла з експедиції Д. Щербаківського 1914–1915 років¹¹. Напевно, у визначенні часу й способу надходження вони спиралися на відомості, зафіксовані на зворотах деяких ікон, що надійшли до музею в роки Першої світової війни, бо на звороті розглядуваної пам'ятки ні дату, ні спосіб придбання не вказано. Відтоді ці відомості повторено в кількох альбомах, а також у статтях колишньої завідувачки відділу давнього мистецтва музею Л. Членової, опублікованих за результатами проведення радіовуглецевого аналізу основ деяких ікон (включно з «Покровою Богородиці») із музейної збірки¹². Слід зауважити, що в одній зі своїх статей остання авторка поточила час надходження до музею розглядуваної пам'ятки – 1914 рік¹³, але не обґрунтувала цього факту і в пізнішій публікації повернулася до попередньої версії – 1914–1915 роки¹⁴.

Якщо працівники теперішнього НХМУ тривалий час дотримувалися наведеної дати, то інші дослідники пропонували свої версії, здебільшого ніяк не аргументовані. Наприклад, В. Свенціцька, а слідом за нею й Л. Коць-Григорчук стверджували, що Д. Щербаківський вивіз пам'ятку з невідомого села в Галичині 1916 року¹⁵. В. Александрович, який раніше обмежувався відомостями про те, що Д. Щербаківський вивіз ікону «из занятой

рускими войсками Восточной Галиции во время Первой мировой войны»¹⁶, у монографії «Покров Богородиці: українська середньовічна іконографія» зазначив, що це сталося саме в 1915 році¹⁷. Складно сказати, що спонукало вченого зупинитися на 1915 році, адже він згадав про придбані Д. Щербаківським для київського музею пам'ятки релігійного малярства з околиць Калуша Івано-Франківської області, а також поблизу Львова та на Яворівщині, одні з яких, як побачимо далі, надійшли 1914 року, другі – 1915 року¹⁸. Мало того, з-поміж них дослідник виокремив образи із церкви св. Параскеви в с. Малнів («Апостоли Петро і Павло», «Спас у славі») і церкви Зішестя Святого Духа в Немирові («Воскресіння»)¹⁹, які були надбані саме 1914 року. Із визначенням часу надходження «Покрови Богородиці» до музею траплялися й очевидні непорозуміння, скажімо, російський дослідник Е. Лазарев 1994 року стверджував, що ікона була «обнаружена три десятилетия назад в галицких землях»²⁰, тобто він сплутав час публікації твору з датою його надходження до музею. Іноді набуття ікони помилково приписували старшому брату Данила Щербаківського Вадиму²¹.

Суперечливі відомості щодо часу й способу надходження пам'ятки до музею пов'язані переважно з тим, що надіслані Д. Щербаківським із фронту ікони були заінвентаризовані не одразу. До того ж в інвентарних книгах лише в одному випадку зафіксовано конкретний рік надходження твору²², а також не віднотовано, у яких саме храмах взято ікони, іноді зазначено населений пункт, а в багатьох випадках – лише район (скажімо, «околиці Калуша» чи «біля Калуша») або регіон походження (наприклад, «Галичина»).

Вочевидь, інвентаризацію ікон, надбаних колегою на фронті, розпочав 1917 року директор Київського художньо-промислового і наукового музею М. Біляшівський, коли уписав до інвентарної книги історичного відділу образ на склі «Богоматір з немовлям» (I–3444)²³ із Ворохти, а продовжив 1919 року сам Д. Щербаківський, описавши тоді єдину пам'ятку – «Христос у гробі»

(I–3977; 84 × 25,5 см; соснова дошка, олія; с. Малнів, Галичина²⁴). Більшість – тридцять п'ять – образів дослідник заінвентаризував 1920 року, зазначивши, що всі вони надійшли до музею в дарунок від нього (у книзі записано «дарунок», «дар.[унок]» чи «дар» Д. Щербаківського):

– «Старозавітна Трійця» (I–4136; 63 × 69,5 × 2 см; дерево, темпера, тиснення, золочення; м. Немирів, Галичина)²⁵,

– «Усікновення глави Іоанна Хрестителя» (I–4137; 40,5 × 85 × 3 см; дерево, темпера; с. Малнів, Галичина)²⁶,

– «Стрітення» (I–4138; 68 × 79,5 × 2,5 см; дерево, паволока, темпера, тиснення, позолота; Галичина)²⁷,

– «Богоявлення» (I–4139; 62 × 90 × 2,5 см; дерево, темпера; біля Калуша, Галичина)²⁸,

– «Св. Микола» (I–4140; 32,5 × 49,5 × 2 см; дерево, паволока, темпера, золочення; околиці Калуша, Галичина)²⁹,

– «Зішестя Святого Духа» (I–4142; 96,5 × 125 × 2,5 см; дерево, темпера, тиснення, золочення; м. Немирів, Галичина)³⁰,

– «Богоматір з немовлям» (I–4143; 68 × 90 × 2,5 см; дерево, темпера, сріблення; с. Звертів, Галичина)³¹,

– «Воскресіння Христове» (I–4144; дерево, темпера, тиснення, золочення; м. Немирів, Галичина, повіт Рава-Руська)³²,

– «Покрова Богородиці» (I–4145; 42 × 81 × 2,5 см; дерево, темпера; Галичина)³³,

– «Страсті» (I–4146 а+в+с³⁴; 157 × 206 × 3 см; дерево, темпера; с. Ослав Білий (Гуцульщина), Галичина),

– «Введення до храму» (I–4147; 37,5 × 43,5 × 2 см; дерево, паволока, левкас, темпера, тиснення; біля Калуша, Галичина)³⁵,

– «Благовіщення» (I–4148; 43 × 33 см; дерево, паволока, левкас, темпера, тиснення; околиці Калуша, Галичина)³⁶,

– «Різдво Христове» (I–4149; 32,5 × 42,5 × 1,5 см; дерево, темпера, тиснення)³⁷,

– «Богоявлення» (I–4150; 36,5 × 44 × 1,5 см; дерево, паволока, левкас, темпера)³⁸,

– «Преображення» (I–4151; 38 × 43 × 2 см; дерево, паволока, левкас, темпера, тиснення)³⁹,

– «Увірування Фоми» (I–4152; 39 × 43 × 2 см; дерево, темпера, тиснення; біля Калуша, Галичина)⁴⁰,

– «Зішестя Святого Духа» (I–4153; 38 × 43 см; дерево, темпера; біля Калуша, Галичина)⁴¹,

– «Вознесіння» (I–4154; 38 × 43,5 × 1,5 см; дерево, темпера)⁴²,

– «Успіння Богоматері» (I–4155; 37,5 × 43 × 2 см; дерево, темпера)⁴³,

– «Різдво Богородиці» (I–4156; 42,5 × 54 × 2 см; дерево, темпера; с. Малнів, Галичина),

– «Стрітення» (I–4157; 38 × 54 × 1,5 см; дерево, темпера; с. Малнів, Галичина),

– «Благовіщення» (I–4158; 34 × 54 × 1,5 см; дерево, темпера; с. Малнів, Галичина)⁴⁴,

– «Богоявлення» (I–4159; 38,5 × 54 см; с. Малнів, Галичина)⁴⁵,

– «Преображення» (I–4160; 35,5 × 54 см; дерево, темпера; с. Малнів, Галичина)⁴⁶,

– «В'їзд у Єрусалим» (I–4161; 32 × 41 × 1,5 см; дерево, темпера)⁴⁷,

– «Св. Параскева» (I–4162; 63 × 47 см; дерево, темпера; с. Малнів, Галичина)⁴⁸,

– «Богоматір з немовлям» (I–4163; 34 × 50 × 6,5 см; дерево, різьблення)⁴⁹,

– «Пророк Захарія» (I–4164; 33,5 × 48 см; дерево, темпера; біля Калуша, Галичина)⁵⁰,

– «Успіння Богоматері» (I–4165; XVI ст.; 100 × 107 см; дерево, темпера)⁵¹,

– «Спас у славі» (I–4166; приблизно 100 × 150 × 2,5 см; дерево, темпера; с. Малнів, Галичина)⁵²,

– «Святий» (I–4167; дерево, темпера; біля Калуша),

– «Святий» (I–4168, парний до I–4167; дерево, темпера; біля Калуша)⁵³,

– «Св. Іоанн і Петро» (I–4169; дерево, паволока, левкас, темпера; Галичина)⁵⁴,

– «Св. Фома і Варфоломій» (I–4170; дерево, паволока, левкас, темпера; Галичина)⁵⁵,

– «Св. Димитрій з житієм» (I–4171; 68 × 92 × 2 см; дерево, паволока, левкас, темпера)⁵⁶. Серед цих ікон було описано й

«Увірування Фоми» (I–4141; 28,5 × 25,5 см; скло, золочення), спосіб надходження якого в інвентарній книзі не вказано, проте не можна виключати, що твір також надійшов від Д. Щербаківського. Ще три ікони

з фронтних надбань дослідника вписав до інвентарної книги в середині 1920-х років співробітник історико-побутового відділу музею А. Терещенко: 1924 року – ікони «Пророк Даниїл» (І–9759; 60 × 25 см, дерево; с. Малнів, Галичина) і «Апостоли Петро й Павло» (І–10524; 91 × 48 см; дерево, темпера; с. Малнів, Галичина), 1925 року – ікону «Богоматір з немовлям» із портретами трьох дітей Уляни 1667 року (І–11034; 90 × 70 см; дерево, темпера)⁵⁷.

Звісно, стверджувати, що всі придбані Д. Щербаківським на фронті ікони були заінвентаризовані, ми не можемо, скажімо, свого часу нам не вдалося віднайти ані інвентарний запис «Богородиці Одигітрії з пророками» (чи, як ще її називають, «Дерево Єссеєве»), набутої дослідником 1915 року десь в околицях Калуша, ані інвентарний номер на самому творі⁵⁸. В інвентарній книзі не вказано, від кого надійшли ікони «Св. Параскева з житієм» (І–3430) та «Св. Микола з житієм» (І–3431) із церкви в Космачі. Зважаючи на те, що обидві пам'ятки вписані до книги невдовзі після ікони «Богоматір з немовлям» та кількох різьблених колонок із Космача (І–3420–3424), які надбав М. Біляшівський, можна припустити, що їх також придбав директор київського музею. Щодо ікон «Христос із трьома учнями біля будинку митаря» (І–3432), «Св. Микола та імператор Константин» (І–3433), «Вигнання Адама і Єви з раю» (І–3434) з села Луківці (з 2005 року – Лукавці) на Буковині, то знаємо лише те, що їх було закуплено⁵⁹.

Іноді допомогти з'ясувати час надбання дослідником тих чи інших образів, а також конкретизувати регіон чи навіть населений пункт, з якого вони походять, здатні написи Д. Щербаківського й М. Біляшівського на зворотах творів. Музейні працівники, на жаль, тривалий час ігнорували чи, радше, недостатньо опрацьовували ці важливі відомості, що призвело до істотних спотворень у визначенні часу надходження творів до музею та встановленні їхнього походження. У каталогах, альбомах, путівниках теперішнього НХМУ ще з 1950-х років траплялися помилкові відомості про походження деяких творів, які згодом тиражували інші автори. Скажімо, тривалий час місцем походження ікони «Хрещення (Богоявлення)» (І–4)⁶⁰ та

групи невеличких образів із празникового ярусу – «Хрещення (Богоявлення)» (І–438), «Різдво Христове» (І–442), «Зішестя Святого Духа» (І–443), «Благовіщення» (І–441), «Успіння Богоматері» (І–445)⁶¹ – указували місто Калуш Івано-Франківської області чи навіть тамтешню церкву архангела Михаїла, образів «Воскресіння» (І–403) і «Старозавітна Трійця» (І–404) – місто Рава-Руська Львівської області⁶², ікони «Апостоли Іоанн і Петро» (І–402) – місто Буськ Львівської області⁶³. Не заглиблюючись в історіографію питання, зауважимо, що 1988 року вийшов каталог розширеної експозиції відділу давнього мистецтва Державного музею українського образотворчого мистецтва УРСР – етапне видання⁶⁴, до якого ввійшло шістнадцять ікон, набутих Д. Щербаківським у роки Першої світової війни, – «Покрова Богородиці» (І–14), «Спас у силах» (І–200), «Апостоли Петро і Павло» (І–2), «Богоматір з немовлям» (І–213), «Стрітення» (І–397), «Хрещення (Богоявлення)» (І–4), «Хрещення (Богоявлення)» (І–438), «Зішестя Святого Духа» (І–443), «Успіння Богоматері» (І–445), «Благовіщення» (І–441), «Апостоли Фома та Варфоломій» (І–394), «Апостоли Іоанн і Петро» (І–402), «Воскресіння» (І–403), «Старозавітна Трійця» (І–404), «Страсті Христові» (І–459, І–460, І–486), «Усікновення глави Іоанна Хрестителя» (І–214)⁶⁵. Автори каталогу повторили наведені помилкові відомості про походження творів, а також зазначили, що всі вони надійшли в 1914–1915 роках з експедиції Д. Щербаківського.

Наступний етап опрацювання розглядуваної групи ікон пов'язаний із підготовкою альбому іконописної збірки НХМУ, що вийшов у світ 1999 року під назвою «Шедеври українського іконопису XII–XIX ст.»⁶⁶. До нього ввійшло сімнадцять ікон, зібраних Д. Щербаківським під час перебування на фронті, – переважно ті самі твори, що раніше потрапили до каталогу розширеної експозиції. Відмінності торкнулися насамперед групи празникових ікон, місцем походження яких у каталозі розширеної експозиції вказали Калуш, – замість «Зішестя Святого Духа» (І–443) до альбому вклю-

чили «Різдво Христове» (І–442), крім того, додали ікону «Хрещення (Богоявлення)» (І–77). Коментарі до більшості творів готувала завідувачка відділу Л. Членова, а до трьох ікон – «Воскресіння» (І–403), «Старозавітна Трійця» (І–404) та «Хрещення (Богоявлення)» (І–77) – випало писати авторці цієї статті.

У ході підготовки коментарів до ікон «Воскресіння» (І–403) й «Старозавітна Трійця» (І–404) вдалося з'ясувати, що зазначене в архівній інвентарній книзі місце їхнього походження – місто Немирів, повіт Рава Руська, Галичина – відмінне від усталеного в літературі. До того ж відомості інвентарної книги підтверджували й уточнювали написи на зворотах ікон – окрім місця походження, тут було зазначено, що вони надійшли 1914 року. Наші пропозиції внести зміни в коментарі не одразу були прийнятні упорядницею альбому, що спонукало написати довідку «До питання походження ікон “Воскресіння” та “Старозавітна Трійця”» і, зрештою, в альбомі вмістили достовірну інформацію про їхнє походження⁶⁷.

Опрацювання відомостей архівних інвентарних книг, візуальне обстеження й порівняльний аналіз написів на зворотах ікон, ознайомлення з окремими матеріалами особового фонду Д. Щербаківського в науковому архіві Інституту археології НАН України дозволили зробити й інші уточнення. Зокрема, було підготовлено ще одну наукову довідку «До питання походження ікони “Апостоли Петро та Іоанн”», у якій вдалося довести, що пам'ятка походить не з Буська Львівської області⁶⁸, а з с. Білі Ослави Надвірнянського району Івано-Франківської області. Л. Членова, яка готувала коментар до цього твору, зважила на наші аргументи й умістила в альбомі нові відомості про час надходження й місце його походження⁶⁹. Так само, хоч і не одразу, в альбомі зазначили, що ікона «Хрещення (Богоявлення)» (І–4) та невеличкі образи з одного празникового ряду («Хрещення (Богоявлення)» (І–438), «Успіння Богоматері» (І–445), «Благовіщення» (І–441) і «Різдво Христове» (І–442)) походять не з Калуша чи навіть церкви Архангела Михаїла в Калуші, а з якоїсь невідомої церкви / невідомих цер-

ков в околицях цього міста, як це й засвідчено на їхніх зворотах⁷⁰. На жаль, в альбомі не поточили час придбання деяких ікон, приміром уже згаданих «Воскресіння» (І–403) і «Старозавітної Трійці» (І–404), а також спосіб їхнього надходження – для всіх творів зберегли формулу «експедиція Д. Щербаківського», хоч уже тоді напевне знали, що вони надбані дослідником під час його служби у війську⁷¹. Ці неточності вдалося виправити в альбомі «Від Різдва до Вознесіння», виданого НХМУ за матеріалами двох виставок, присвячених 2000-літтю християнства, – «Від Різдва до Богоявлення» та «Від Воскресіння до Вознесіння»⁷². Щоправда, навіть після виходу зазначених видань, українські та зарубіжні дослідники нерідко продовжували повторювати помилкові відомості про походження ікон, хоча декотрі з них, як засвідчує бібліографія, були ознайомлені з альбомом «Шедеври українського іконопису XII–XIX ст.»⁷³.

Та чи варто цьому дивуватися, якщо донині у фаховій літературі доводиться натрапляти на неточності щодо місця зберігання ікон, які були надбані Д. Щербаківським у роки Першої світової війни. Тут дається взнаки територіальний чинник – ікони, що належать НХМУ, нерідко зараховують до збірки Національного музею у Львові. Наприклад, в альбомі «The Ukrainian Icon» помилково зазначено, що ікона «Благовіщення» (І–441) зберігається в Національному музеї у Львові⁷⁴. В. Овсійчук і Д. Крвавич безпідставно стверджували, що ікону «Хрещення (Богоявлення)» (І–4) передано до НХМУ з Національного музею у Львові⁷⁵, а М. Яноха вважає, що вона й досі там зберігається⁷⁶. Патріарх Димитрій також чомусь уважав, що ікона «Апостоли Петро і Павло» (І–2) раніше зберігалася в Національному музеї у Львові⁷⁷, а П. Сіговський зарахував до колекції львівського музею немирівське «Воскресіння» (І–403), тоді як «Старозавітну Трійцю» (І–404) з того самого празникового ряду він «зберіг» за НХМУ⁷⁸.

Навіть цей короткий аналіз літератури доводить необхідність ретельного опрацювання питань, пов'язаних із часом і способом надходження пам'ятки, без чого не-

можливо визначити її конкретне місце походження.

У ході поглибленого вивчення питання вдалося з'ясувати, що з початком Першої світової війни Д. Щербаківський як прапорщик запасу одразу був мобілізований до війська, а 11–17 серпня 1914 року він уже брав участь у боях біля залізничної станції Красне (станція в однойменному селищі міського типу Буського району Львівської області) й міста Глиняни (нині – Золочівський район Львівської області). У діючій армії (переважно на теренах Східної Галичини й Північної Буковини) дослідник перебував упродовж трьох із половиною років і до Києва зумів повернутися лише наприкінці 1917 року. За цей час він досконало оволодів секретами артилерійської справи, здобув авторитет як серед офіцерів, так і серед рядових, був відзначений нагородами, зокрема, за бій біля Бурканового лісу 1 вересня 1915 року – орденом Володимира четвертого ступеня з мечами і бантом. Авторитет дослідника не похитнувся навіть у складній революційній ситуації 1917 року. Його не раз просили виступити на зборах із доповіддю з «українського питання», а після запровадження виборності посад обрали командиром дивізіону 11-го українського корпусу⁷⁹.

Мобілізація до війська була для Д. Щербаківського важким випробуванням, адже вона на тривалий час відірвала його від наукової праці й примусила бути мимовільним свідком руйнівних процесів. Попри інтереси воєнної кампанії, він намагався зберегти пам'ятки історії та культури, що траплялися на його фронтovому шляху. Українські січові стрільці завжди орієнтувалися, де стоїть батарея Д. Щербаківського, позаяк він ніколи не віддавав наказів про обстріл пам'яток дерев'яної архітектури, хоча саме там нерідко розміщувалися спостережні чи бойові пункти супротивника⁸⁰. Крім того, дослідник фотографував найцікавіші пам'ятки, а коли бракувало матеріалів, робив замальовки⁸¹. Його фронтovий записник містить перелік понад півтисячі світлин, переважно пам'яток дерев'яної й мурованої культурової архітектури (церкви, дзвіниці, костели, каплиці, синагоги), народного будівництва (хати, млини, вітряки, комори, ворота), деталей їхнього

екстер'єру й інтер'єру (столи, печі, двері тощо). Також об'єктом уваги вченого стали твори меморіальної пластики, народні типи та обряди тощо⁸².

З перших днів перебування у війську Д. Щербаківський ретельно обстежував церкви, діставався на занедбані горища, часом буквально з полум'я рятував цінні твори іконопису, рукописи, шитво тощо, які за першої нагоди надсилав або передавав до Київського художньо-промислового і наукового музею. Більшість пам'яток він купував за власні кошти і лише за згодою власників, деякі, наприклад портрет Г. Кульчицької (XVIII ст.), вдалося отримати в обмін на копію, яку мав виготовити музей⁸³. Те, що дослідник саме купував твори, найкраще засвідчують епістолярні джерела. Скажімо, із його листа до брата Вадима від 25 серпня 1914 року дізнаємося, що придбати ікону «Страшний суд» завадили її великі розміри й висока ціна: «Щодня здалеку бачу гарні галицькі церкви, криті ґонтом, дуже цікаві і тільки оближуюсь. Раз заскочив у церкву і зобачив “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»⁸⁴. Майже через два роки (11 липня 1916 року) Д. Щербаківський так оповідав про свої збирацькі поневіряння М. Біляшівському: «Шлю Вам 7 мест багажа, хочу взяти если не качеством, то количеством. В трех ящиках [–] кафельная печь работы 1904 г. из Пистыни, царские врата[,] м.[ожет] б.[ыть,] XVII века, ящик с мисками и два места – 3 иконы. При чем одна из них взята больше в качестве крышки. Вещи в общем мало интересные, но условия такие, что трудно не только достать, но и увидеть что-нибудь интересное. Все страшно дорожатся. Одежды не продают ни за какие деньги. Даже за миски пришлось платить в среднем не менее 60 коп.[еек] за штуку. А об иконах и говорить уже не приходится»⁸⁵.

Місцеві мешканці прихильно ставилися до збирацької діяльності Д. Щербаківського, що, приміром, засвідчив Р. Купчинський у спогадах про дослідника, опублікованих на шпальтах львівської газети «Діло» невдовзі після його загибелі⁸⁶. Нещодавно до нау-

кового обігу введено лист Є. Кричевської (рідної сестри Д. Щербаківського) до П. Курінного від 25 липня 1954 року, у якому вона оповіла, як у роки Другої світової війни в таборі в Братиславі, дізнавшись, що вона сестра Д. Щербаківського, з нею прийшов познайомитися священник із с. Білі Ослави: «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 змітав 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»⁸⁷. Хоча Д. Щербаківський неодноразово приїздив із фронту до Києва, бував у Москві та Харкові, нині немає жодних підстав стверджувати, що він безпосередньо привозив ікони до музею.

Більшість чи, принаймні, половина ікон, придбаних Д. Щербаківським під час Першої світової війни, надійшла до Київського художньо-промислового і наукового музею в перші місяці його перебування у війську, точніше, не пізніше жовтня 1914 року. Із листа М. Біляшівського до Д. Щербаківського дізнаємося, що 22 жовтня 1914 року музей отримав другу партію ікон: «Сьогодні-же пришли и Ваши иконы – 7 штук – просто удивительно, где Вы такие добываете – пришли вполне сохранно.

Первая партия также давно получена через Рог[озинского]⁸⁸, через него я передал письмо и будет оч.[ень] досадно, если Вы его не получили»⁸⁹. За кілька днів – 26 (?) жовтня⁹⁰ – директор музею знову відписував колезі на фронт про отримання чергової партії ікон: «Вот-только сейчас солдаты передали Ваше письмо. Иконы получены в 3-х тюках, но их 12, а не 14, большие получены, дошли хорошо. Рогозинский также доставил – было это уже давно, я через него писал Вам – хочу зайти к родным его[...]

Ваши присылки производят здесь фурор, Б.[огдан] Ив.[анович]⁹¹ собирается переслать Вам даже деньги на покупки – у него завалились австрийские деньги – никто их не меняет здесь.

Оч.[ень] восхищалась иконами вели-к.[ая] княжна – дочь главнокоманд.[ующего] – она живет в Киеве и учащает в музей – б.[ыть] м.[ожет,] через нее можно что-ниб.[удь] сделать – у меня уже мечты – приставили-б Вас к этому делу, вместо того, что-бы таскать снаряды, но навряд-ли исполнятся мечты. Безпокоит меня, что пришло 12 икон – в 3-х тюках, повидимому не расшитых, а Вы пишете о 14-ти »⁹².

На жаль, нам не вдалося виявити листи Д. Щербаківського до М. Біляшівського за 1914 рік, які б дозволили більше дізнатися про комплекс надісланих ікон. Та наведені відомості епістолярних джерел підтверджує тогочасна періодика, зокрема, у хронікальній замітці «Київський мійський музей», уміщеній у четвертому числі журналу «Україна» за 1914 рік, зазначено: «До історичного відділу, окрім цілої низки поодиноких річей (порохівниці, кахлі, вишивки, і т. и.), прибула ціла серія (більш 20-ти) надзвичайно цікавих ікон з Східної Галичини. Ікони сі закупив консерватор відділу Д. Щербаківський, що тепер на війні, під час походу. Звертають на себе увагу ікони XVI-го віку, яких є кілька; особливо великих розмірів ікона «Сошествіє св. Духа». Серед ікон XVII-го віку надзвичайний інтерес з боку переважно побуту має ікона Богоматери з Дитиною 1667 р., у низу котрої поміщена з одного боку жіноча постать в убранню того часу – портрет донаторійки, з другого – дві чоловічих, те-ж в національних убраннях»⁹³.

Отже, переконливо можна стверджувати, що серед ікон, надісланих до музею Д. Щербаківським восени 1914 року, були «Зішестя Святого Духа» (I–4142)⁹⁴ XVI ст. та «Богоматір з немовлям» (I–11034)⁹⁵ 1667 року, нинішнє місцезнаходження яких нам не відоме. Якщо конкретне походження образу «Богоматір з немовлям» в інвентарному описі не зазначене, то храмовий – зважаючи на зафіксовані в інвентарній книзі розміри – образ «Зішестя Святого Духа» походить

із Немирова, точніше, зі Святодухівської церкви в Немирові, як і ікони «Воскресіння» (I-4144) та «Старозавітна Трійця» (I-4136), що також надійшли 1914 року. Аби встановити, які ще ікони придбав дослідник восени 1914 року, необхідно було знати, коли він перебував у конкретних населених пунктах.

З «Перечня дел против неприятеля, в которых принимал участие поручик Щербаковский в текущую войну 1914–1917 года, состоя на службе в 11 мортирном артиллерийском дивизионе» випливає, що дослідник у серпні – грудні 1914 року брав участь у таких операціях:

11–17 серпня – у боях біля станції Красне та м. Глиняни;

23–29 серпня – у боях біля м. Рава-Руська (нині – місто Жовківського району Львівської області);

1–25 вересня – в переходах від Рави-Руської до Краківця (нині – селище міського типу Яворівського району Львівської області), переправі через річку Сян, у боях у районі міст Перемишль і Ярослав (нині обидва міста – повітові центри Підкарпатського воєводства, Польща);

жовтень – грудень – у боях на позиціях біля річки Сян навпроти Радимно (нині – місто Ярославського повіту Підкарпатського воєводства, Польща) і переходах від Ярослава через Ряшів (польськ. Rzeszów, нині – адміністративний центр Підкарпатського воєводства, Польща) у район Тарнова (нині – повітовий центр Малопольського воєводства, Польща), у боях під Бохнею (нині – повітовий центр Малопольського воєводства, Польща) і Краковом⁹⁶.

Конкретизувати шлях дослідника влітку – восени 1914 року допоміг його фронтовий щоденник, на початку якого він зафіксував час перебування в низці населених пунктів: 31 липня – Озеряни (нині – село Дубенського району Рівненської області), 31 липня – 6 серпня – Уїздці (нині – село Здолбунівського району Рівненської області), 6 серпня – Варковичі (нині – село Дубенського району Рівненської області), 7 серпня – Дубно (нині – місто, районний центр Рівненської області), 9 серпня – Рудня (нині – село Радивилівського району Рівненської області чи станція Рудня-

Почаївська), 10 серпня – Радивилів (нині – місто, районний центр Рівненської області), 11 серпня – Броди (нині – місто, районний центр Львівської області), 13–14 серпня – Підгірці (нині – село Бродівського району Львівської області), 14–15 серпня – Красне, 15–17 серпня – Глиняни, 18 серпня – Ляшки Королівські (нині – село Заставне Золочівського району Львівської області), 18–19 серпня – Задвір'я (польськ. Zadwórze, нині – село Буського району Львівської області), 19–20 серпня – Хренів (нині – село Кам'яно-Бузького району Львівської області), 20–21 серпня – Звертів, 21–23 серпня – Могиляни (нині обидва села в складі Жовківського району Львівської області), 23–24 серпня – Салаш (?)⁹⁷, Любеля (нині – село Жовківського району Львівської області), 24 серпня – 2 вересня – Двір Висоцький (?), 2–3 вересня – Рава-Руська, 3–6 вересня – Немирів (нині – селище міського типу Яворівського району Львівської області), 6–10 вересня – Дрогомишль (нині – село Яворівського району Львівської області), 10–18 вересня – Великі Очі (польськ. Wielkie Oczy, нині – село Любачівського повіту Підкарпатського воєводства, Польща), 18–20 вересня – Мирочин (польськ. Mirosin, нині – село Переворського (Пшеворського) повіту Підкарпатського воєводства, Польща), 21–25 вересня – Радимно, Грабовець (нині – село Ярославського повіту Підкарпатського воєводства, Польща), 26–27 вересня – Ніновичі (польськ. Niepowice, нині – село Ярославського повіту Підкарпатського воєводства, Польща), 27–28 вересня – Стубно (нині – поселення Перемишльського повіту Підкарпатського воєводства, Польща), 28 вересня – 4 жовтня – Малнів (нині – село Мостиського району Львівської області), 4–27 жовтня – Кальників (польськ. Kalników, нині – село Перемишльського повіту Підкарпатського воєводства, Польща), 27–29 жовтня – Ярослав, 29 жовтня – Мацківка (польськ. Maćkówka, нині – село Переворського повіту Підкарпатського воєводства, Польща), 29 жовтня – 3 листопада – Ланьцут (нині – місто, повітовий центр Підкарпатського воєводства, Польща), 3 листопада – Ряшів, 8 листо-

пада – Ропчице (нині – місто Ропчицько-Сендзіховського повіту Підкарпатського воєводства, Польща), 9 листопада – Тарнів, Войнич (нині – місто Тарнівського повіту Малопольського воєводства, Польща). На жаль, далі в щоденнику майже немає записів за 1914 рік, точніше вони обмежуються записами від 22, 26, 27 і 28 листопада, коли дослідник перебував у Войничі, Ядовниках (нині – село Бжеського повіту Малопольського воєводства, Польща), Бжесько (нині – місто, повітовий центр Малопольського воєводства, Польща) та Бохнії⁹⁸. У цих записах, як і в тих, що зроблені 1915 року, Д. Щербаківський жодного разу не згадує про придбання ікон чи інших мистецьких творів, натомість він оповідає про реалії фронтового життя, наводить численні факти корупції та мародерства у війську тощо. Не містять цих відомостей і його пізніші нотатки на окремих аркушах, хіба іноді в них згадано про оглянуті церкви, скажімо, «Рождества Б-цы церковь[,] Садагура[,] в амбаре много хлама[,] но не раньше к[онца] XVII [-] нач[ала] XIX в.» чи «Задобрівка[,] осматривал старую и новую церкви...»⁹⁹.

Та, якщо порівняти дати перебування дослідника в конкретних населених пунктах із відомостями хронікальних заміток, інвентарних книг і написів на зворотах уцілілих¹⁰⁰ творів про походження надбаних ним ікон, достеменно можемо стверджувати, що восени 1914 року до музею надійшли «Богоматір Одигітрія» та «Стрітення» (I–4143, 4138) із церкви Симеона Богоприїмця в с. Звертів, три ікони із церкви Зішестя Святого Духа в Немирові («Воскресіння», «Старозавітна Трійця», «Зішестя Святого Духа», I–4144, 4138, 4142), щонайменше одинадцять ікон із церкви св. Параскеви в с. Малнів – «Христос у домовині» (I–3977), «Усікновення глави Іоанна Хрестителя» (I–4137), «Св. Параскева» (I–4162), «Спас у славі» (I–4166), «Пророк Даниїл» (I–9759), «Апостоли Петро і Павло» (I–10524), празникові «Різдво Богородиці», «Стрітення», «Благовіщення», «Богоявлення» й «Преображення» (I–4156–4160), а також «Успіння Богоматері» (I–4165) із церкви Успіння Богоматері в с. Кальників і «Вїзд у Єру-

салим» із церкви Різдва Богородиці в с. Хотинець (I–4161), «Богоматір з немовлям» з епітафією трьох дітей Уляни 1667 року незафіксованого походження (I–11034), тобто в цілому не менше дев'янадцяти образів. Найбільше ікон надійшло з малнівської церкви – на основі інвентарних записів з нею вдалося пов'язати одинадцять ікон. Вірогідно, у цитованому листі М. Біляшівського від 26 (?) жовтня 1914 року, у якому повідомляється про отримання музеєм дванадцяти ікон (замість чотирнадцяти, про які писав Д. Щербаківський), ішлося саме про ікони з Малнова¹⁰¹. Якщо врахувати, що в інвентарній книзі не завжди вказано населений пункт, де придбано твір, то цілком логічно припустити, що деякі з малнівських образів чи один із них міг бути вписаний із зазначенням лише регіону походження – Галичина.

Нещодавно в особовому фондї П. Курінного пощастило розшукати фронтові нотатки його вчителя та колеги – Д. Щербаківського, щодозволили встановити дванадцять малнівську ікону, якою виявилася «Покрова Богородиці». У справі «Етнографічні матеріали (нотатки, записи, анкети, рисунки)» збереглося шість аркушів із записника Д. Щербаківського, на яких він зафіксував відомості про церкви в десяти населених пунктах: Скварява (польськ. Skwarzawa, нині – село Золочівського району Львівської області), Глиняни, Підгірці, Свидниця (нині – село Яворівського району Львівської області), Змієвиська (польськ. Żmijowska, нині – село Любачівського повіту Підкарпатського воєводства, Польща), Вулька Змієвська (польськ. Wólka Żmijowska, нині – село Любачівського повіту Підкарпатського воєводства, Польща), Липовець (нині – село Яворівського району Львівської області), Малнів, Кальників і Хотинець (польськ. Chotyniec, нині – село Ярославського повіту Підкарпатського воєводства, Польща). Перелік населених пунктів не залишає сумнівів, що записи відносяться до серпня – жовтня 1914 року. Д. Щербаківський робив нотатки поспіхом, тому не дописував окремі слова, не дотримувався правил правопису (здебільшого не використовував розділових знаків, після крапки текст починав з малої

літери тощо). Іноді ці записи вкрай лаконічні і лише засвідчують факт наявності церкви в тому чи іншому населеному пункті, наприклад:

«Скворжава[.] церковь деревян[ная,] гонтомъ крытая[.] старинная[.] не осматрель[.]

Глиняны[.] церковь деревян[ная,] гонтомъ крытая[.] не осматрель[.]

Подгорцы[.] церковь деревянн[ая,] 3-куп.[ольная,] иконъ интересныхъ нетъ. находится подъ охраной»¹⁰².

В інших випадках нотатки розлогіші, вони містять відомості про окремі ікони в церквах, наприклад у церкві Успіння Богоматері в селі Липовець:

«Липовец[.] церковь старая и колокольная очень интересные [интересный (?). – / Х.] Покровъ: Б-ца вверху, Роман[.] Андрей. слева от зрителя въ латах сплошь закованный человекъ, за нимъ в мантиях и в клобуках много. Иконостасъ переделан и перемалеванъ изъ старого XVII в. Успение – местная икона съ шестью парами святыхъ вверху[.] Христос и Б-ца местные – поколенные изображения. На хорахъ есть старые царские врата[.] м.[ожет] б.[ыть] и XVII в.[.] сплошной доски. перекрашены»¹⁰³.

Та найцікавіші нотатки стосуються трьох церков – св. Параскеви в Малнові, Успіння Богоматері в Кальникові та Різдва Богородиці в Хотинці, у яких дослідник придбав для музею ікони:

«Мальновъ[.] Старая церковь вместе съ колокольной. на церкви снаружи надписи XVII в.[.] о погребеніи. в церкви иконостасъ к[онца] (?) начала (?). – / Х.] XVIII в.[.] и много старых иконъ. Между прочим[.] шкапчикъ изъ кусков иконъ. взялъ 14 иконъ XVII в.[.] а м.[ожет] б.[ыть] и XVI в.

1) Петръ и Павелъ[.] м.[ожет] б.[ыть,] 16 в.

2) Господь Вседержитель [замальовка ікони. – / Х.] съ 29 ангелами

съ крыльями на престоле XVII в.[.]

3) Параскева Пятница XVII–XVIII в.[.]

4) часть Усекновения XVI в.?

5) Pietà – XVIII в.[.]

6) Покровъ съ Знаменіемъ XVI? ¹⁰⁴

7) Праздничные иконы

а) Преображение

в)

Кальниковъ. церковь каменная[.] 3 куп. [ольная,] построена в конце XIX в.[.] колокольня деревян[ная,] отдельно[.] простая. 2 иконы Успения. Одна съ полукружіемъ вверху[.] м[ожет] б[ыть,] XVII – нач[ала] XVIII в[.] другая старше[.] съ зигзагообразны[м] орнаментомъ рельефнымъ поля и кружковымъ нимбомъ.

последнюю взялъ[.]

Хотинець[.] 3-куп.[ольная] деревян[ная] церковь 1615 г[ода,] перестроена въ 1733 г[оду,] съ надписью объ этом на одвірке. внизу опасанье, а также у переднего купола съ хорами. Колокольня отдельно. Иконостасъ середины XVIII в.[.] царские врата – древо Есеево. съ Богородицей вверху (с младенцемъ). На хорахъ большая икона Покровъ[.] вероятно[.] 17 века. Разсматривалъ я ее издали. Вверху ее купола церкви. святые или апостолы в верхнемъ ряду. Въ нижнемъ ряду Романъ, Андрей, царь и пр.[очие,] возможно, что есть и в костюмахъ, но здали я не могъ разсмотреть. Есть старая наместная икона Богородицы[.] тоже XVII в. Также целый рядъ праздничныхъ иконъ XVII в.[.] интереснее другихъ: обретеніе главы Іоанна Предтечи, Преображение съ рогатымъ Моисеемъ, с[в.] Георгій и др.[угие,] Вход в Іерусалим с бытовыми костюмами (взята мной). Есть также горельефные иконы – с[в.] Доминик из какого-то Доминиканского костела. На стене справа [в] средней части нарисована картина страшного суда середины XVIII в.[.] книги к[онца] XVII в.[.] статуи грубые»¹⁰⁵.

Отже, Д. Щербаківський оглянув стару дерев'яну церкву св. Параскеви в Малнові, яку після будівництва кам'яного храму залишили як «археологічну пам'ятку»¹⁰⁶, і, як він стверджував у записнику та в листі до М. Біляшівського, узяв для музею чотирнадцять ікон. Позаяк у записнику він відсотував лише сім ікон, ми позбавлені можливості на нинішньому етапі визначитися з повним комплексом набутих у храмі пам'яток. Водночас серед семи перелічених образів привертає увагу ікона, походження якої із церкви св. Параскеви в Малнові не вказане ані в інвентарній книзі Першого державного музею, ані в написі на звороті основи, – це,

як зазначив Д. Щербаківський, «Покров зі Знаменням», тобто «Покрова Богородиці», що нині зберігається в НХМУ. Слід зауважити, що при першому огляді дослідник із застереженнями датував образ XVI ст. Щодо решти ікон із церкви св. Параскеви в Малнові, віднотованих у записнику, то хоч на початку Д. Щербаківський і зазначив, що всі вони походять з XVII ст., а можливо, й XVI ст., він спробував датувати кожен з них окремо. Образ «Апостоли Петро й Павло», який тоді був під записом, як і «Покрову» та «Усікновення глави Іоанна Хрестителя», він відніс до XVI ст., «Спаса в славі» – до XVII ст., «Св. Параскеву» – до XVII–XVIII ст., а «Pieta» (очевидно, пізніше вписана до інвентарної книги як «Христос у гробі») – до XVIII ст.

Ще під час Першої світової війни надіслані Д. Щербаківським ікони потрапили до експозиції музею, тому їх мали можливість оглянути фахівці, зокрема І. Свенціцький – директор Національного музею у Львові, якого 1915 року інтернували до Києва і який разом із М. Коцюбою певний час працював у Київському художньо-промисловому музеї та навіть у другій половині 1916 року виконував обов'язки завідувача історичного та етнографічного відділів, тобто заступав Д. Щербаківського¹⁰⁷.

У той самий час у київському музеї часто бував ще один знаний дослідник українського мистецтва, учень Д. Айналова К. Широцький¹⁰⁸, який, напевно, першим подав у літературі відомості про ікону «Покрова Богородиці»¹⁰⁹ і пов'язав її з богородичним культом влахернського храму. У путівнику «Київ», який вийшов у світ 1917 року, К. Широцький в огляді експозиції Київського художньо-промислового та наукового музею, на основі якого в той час відбувалася організація Українського національного музею, коротко охарактеризував групу західноукраїнських ікон у другій залі горішнього поверху будівлі: «На крайній стіні розвешані ікони, вивезені з Галичини, являючіся важним етапом в розвитку української іконописи; среди них на ряду с очень древними переводами (Велмуч. Дмитрий XVI в. в правильном античном типе более раннего времени¹¹⁰) ви-

дим примеры, несомненно связанные с немецкой живописью XV–XVI в. (Воскресение Христова по грав. Вольгемута; интересна форма готическ. саркофага, и композиция выходящего из гроба Христа в плаще; позади высоко поднятый холмистый пейзаж¹¹¹) и с итальянским Возрождением (Христос на херувимах окрашенных в тона ореола Христа¹¹²). Очень интересна икона Страстей (влияние Альтдорфера и Дюрера)¹¹³, Сошествия Св. Духа (колорит; фигура Космоса¹¹⁴) и *Покрова Богородицы, где два ангела поднимают Влахернскую ризу Богоматери над ее изображением в апсиде (древнейшая вариация Покрова, изображающая обряд, послуживший поводом для создания легенд и позднейших изображений Покрова)* [виділення наше. – І. Х.]¹¹⁵. Большинство этих икон XVII в. На них видим рельефные фоны, цветные, покрытые орнаментом одежды, цветущую почву под ногами и живые пейзажи, равно как и взятые с природы лица – все, что разовьется с большей пышностью в казацкой Украине, иконописи коей отведен следующий зал»¹¹⁶. Дослідники образа чомусь донині не зауважували працю К. Широцького, що з'явилася майже за п'ятдесят років до статті Л. Міляєвої.

Як ми вже зазначали, 1920 року Д. Щербаківський уписав ікону «Покрова Богородиці» до інвентарної книги історичного відділу Першого державного музею під номером І–4145: «Ікона Покрова пр[есвятої] Богородиці[.] Ікона яєчними фарбами на дереві; рама¹¹⁷ – жовтого кольору[.] чотирилистни квіти по червону фону. Божа мати з піднятими руками сидить на троні; під ногами – підніж'є. На колінах Божої Матери – Еммануїл (?), благословляючий правицею. Божа Мати сидить ніби в ніші, края якої блакитного кольору. Два анголи піднімають над нею покров червоного кольору. Біля ніг Богородиці в нижніх кутках ікони стоять по два чоловіки; крайній зправа – Роман Сладкопеев в рожевій одязі й високій короні; Всі стоящі протягують до Божої Матери руки. Розм.[ір] 42 × 81 см ? Рама 3,5 см. Глибина 2,5 см. Галичина. Дар Д. М. Щербаківського»¹¹⁸. Слід зауважити, що на саму ікону тоді помилково нанесли ін-

вентарний номер І-4136 (його можна бачити на сучасних репродукціях), під яким, насправді, заінвентаризували «Старозавітну Трійцю» із церкви Зішестя Святого Духа в Немирові (відповідно на цю пам'ятку помилково нанесли номер І-4145), і саме під цим номером вона згадується в джерелах 1920-х років. Описане Д. Щербаківським зображення в багатьох деталях – орнаментовані жовті береги, група із двох, а не трьох осіб праворуч (з позиції глядача) від Богородиці тощо – різниться від сучасного, яке постало після розкриття ікони, проведеного М. Перцевим у 1958–1960 роках у реставраційній майстерні Державного Російського музею в Ленінграді¹¹⁹. У цьому можна переконатися, ознайомившись зі світлиною твору до згаданої реставрації, опублікованою в каталозі реставраційних робіт М. Перцева¹²⁰.

В інвентарному описі Д. Щербаківський не вказав імовірний час створення «Покрови Богородиці», як і більшості інших ікон. Дослідники розглядуваного образу зазвичай згадують, що він датував його XIV ст.¹²¹ у написі, розташованому на звороті дошки. На звороті ікони дійсно збереглася паперова наклейка з написом: «Покров пресв.[ятої] Богородиці / образ древнього типу: /анголи підіймають Влахернську ризу / богоматері / східня Галичина. XV вік»¹²². Автор цього напису намагався відтворити друковані літери, тому його лишень здогадно можна приписати Д. Щербаківському, який у такому разі, по-перше, слідом за К. Широцьким пов'язав зображення із влахернським культом Богородиці, по-друге, датував його XV ст. Нині складно сказати, що спонукало дослідника, який бачив твір під кількома шарами записів, датувати його XV ст. Цілком можливо, що він урахував не лише іконографічні, але й техніко-технологічні особливості, щодо яких міг отримати фахову консультацію реставратора. Тут варто зауважити, що Д. Щербаківський брав дієву участь у налагодженні в Києві наукової реставрації творів монументального та станкового малярства, зокрема, ще 1921 року ініціював запрошення до складу Софійської комісії Всеукраїнської академії наук

М. Касперовича, а з 1924 року був членом Реставраційної комісії, створеної за ініціативою Всеукраїнського археологічного комітету як дорадчий та консультативний орган Реставраційної майстерні Музею культур та побуту (з 1926 року – Всеукраїнське музейне містечко)¹²³. Уже на початку діяльності Реставраційної майстерні М. Касперович здійснив розкриття Ігорівської Богородиці з Успенського собору Києво-Печерської лаври, а Д. Щербаківський з 15 серпня 1924 року входив до складу спеціально створеної Комісії з реставрації цієї пам'ятки¹²⁴. Мало того, як товариш (заступник) голови Всеукраїнського археологічного комітету та голова його мистецького відділу дослідник у середині 1920-х років розробив програму «організації праці Археологічного комітету по лінії мистецтва», у якій передбачив розкриття давніх фресок і образів, наголосивши, що «пам'яток малярства до XVI ст. збереглося надзвичайно мало[,] й ми історії малярства від XII до XV[ст.] фактично не знаємо, отже[,] лише систематичні розшуки й розчистки можуть нам дати цінні матерьяли для з'ясування цієї доби, наприклад[,] хоча б розчистка чудотворних образів»¹²⁵.

Через брак кадрів і фінансових ресурсів у 1920-х роках фахівці Реставраційної майстерні проводили розкриття ікон від пізніших нашарувань не часто, наприклад, 1929 року, тобто вже після загибелі Д. Щербаківського, той-таки М. Касперович зняв поновлення з ікони «Апостоли Петро і Павло» (І-10524), а також частково – з ікони «Чудо в Хонах» (І-12331). Обидва розкриття було виконано в ході реставрації М. Касперовичем і К. Кржемінським двадцяти одного твору з колекції Всеукраїнського історичного музею ім. Т. Шевченка, серед яких було сім ікон, набутих Д. Щербаківським під час Першої світової війни, включно з «Покровою Богородиці» (І-4145) із церкви св. Параскеви в Малнові.

Всеукраїнський історичний музей ім. Т. Шевченка уклав угоду з реставраторами Всеукраїнського музейного містечка М. Касперовичем і К. Кржемінським на реставрацію одного портрета й двадцяти ікон 3 січня 1929 року:

«УМОВА

Року 1929, січня м-ця[,] 3 дня складено цю умову між Всеукраїнським Історичним Музеєм в м. Києві в особі т.[имчасово] в.[іконуючого] об.[ов'язки] Завідувача Відділу Історико-Побутового К. В. Мощенка та реставраторів-художників Всеукраїнського Музейного Городка М. Ів. Касперовича та К. Іп. Кржемінського на виконання нижче-зазначених реставраційних робіт:

1) № 1128 «Св. Тройця». Краї левкасу відставші закріпити. Помутнілий та забруджений в плямах лак промити та регенерувати.....Крб. 35-00

2) № 2480 «Христос – Виноградна лоза». Дошку по розриву закріпити. Дрібні підняття левкасу по всій іконі закріпити. Плями брудні зняти та загально промити забрудженість. Краї левкасу закріпити.Крб. 60-00

3) № 1125. «Різдво Богородиці». Закріпити дошки по розривах до можливої степені. Левкас, що відстав[,] закріпити. Плями бруду та згустки прилипшої олійної фарби зняти. Краї левкасу закріпити.Крб. 35-00

4) № 2620. «П.[реподобний] Антоній Печерський з церквою». Вспучення ґрунту закріпити. Помутніли плями лаку промити.Крб. 15-00

5) № 3365. «Собор Архангела». Дошки стулити. Лак пожовклий та плямами помутнілий промити та регенерувати. Повна реставрація – (окрім потрібних фото-знімків).Крб. 25-00

6) № 1932. «Покров». Вспучення левкасу покласти та закріпити. Забрудженість промити.Крб. 30-00

7) № 11022. Портрет полковника Міклашевського. Закріпити відставання та загально промити.Крб. 15-00

8) № 4136. «Покров». Закріпити левкас та промити.Крб. 8-00

9) № 12331. Ікона «Чудо св. Михайла». Левкас закріпити. Перемальовку на фігурі зняти.Крб. 50-00

10) № 4165. Ікона «Успіння Богородиці». Сипкий левкас закріпити. Плями оліфи зняти.Крб. 65-00

11) № 4137. Ікона «Усікновення глави Івана Хрестителя». Сипкий левкас закріпити. Промити.Крб. 7-00

12) № 4169. Ікона апостолів Івана і Петра. Закріпити по розривам дошку та дезінфікувати її. Невеликі зрушення левкасу закріпити. Промити від запорошености.Крб. 5-00

13) № 4139. «Богоявлення». Трухлі місця дошки закріпити та дошку дезінфікувати від шашелю. Відставання та дрібні вспучення левкасу закріпити.Крб. 15-00

14) № 2158. «Св. Георгій Побідоносець». Закріплення країв левкасу та очистка й дезінфекція дошки.Крб. 5-00

15) № 10524. Ікона «Петро і Павло». Відставання левкасу закріпити. Перемальовку зняти. Промити.Крб. 60-00

16) №4171. «Вмч. Димитрій». Дрібні вспучення левкасу закріпити. Загально промити запорошеність.Крб. 20-00

17) № 1074. «Христос – Виноградна лоза». Закріпити на тлі дальше відривання накладного левкасу. Промити від бруду.Крб. 30-00

18) № 892. «Покров Пр.[есвятої] Богородиці». Дрібні вспучення левкасу закріпити по всій іконі. Забрудненість промити.Крб. 25-00

19) № 13062. Ікона «Миколи Угодника». Левкас закріпити. Брудну оліфу промити.Крб. 75-00

20) № 2159. «Св. Георгій Побідоносець». Дошку в місцях розривів закріпити. Небезпечні вспучення левкасу закріпити. Забрудженість промити.Крб. 35-00

21) № 2752. «Св. Антоній та Феодосій». Вспучення левкасу закріпити та загально промити.Крб. 25-00

Всього двадцять один експонат на суму шістьсот сорок карбованців (640 карб.).

Зазначені реставраційні роботи повинні бути виконані до 1/IV–1929 р.

Матеріали для реставрації та допоміжні столярно-монтажні роботи включаються в оплату за реставрацію.

Протоколи процесу проведення реставрації з зауваженнями та примітками подаються в двох примірниках при здачі роботи. Фотографування експонатів до реставрації та в процесі її переводиться за рахунок Всеукраїнського Історичного музею, з передачею негатива та одного відбитка до Всеукр.[аїнського] Історичного Музею та

залишаючи на підставі наказу Всеукр.[аїнського] Музейного Городка по одному відбиткові при реставраційній майстерні Всеукраїнського Музейного Городка.

Приймання роботи провадиться після заключення Реставраційною Комісією при Всеукраїнському Музейному Городкові.

Оплата за роботу провадиться поквартально з сум, що їх асигновано на реставрацію в межах відповідних бюджетових асигнувань.

Т.[имчасово] в.[иконує] об.[ов'язки] зав.[ідувача] від.[ділу] іст.[орично-]побут.[ового] В.[сеукраїнського] І.[сторичного] М.[узею] ім. Шевченка

К. Мощенко

М. Касперович Кость Кржемінський[підписи]»¹²⁶.

17 квітня того ж року всі відреставровані твори, як свідчить акт прийому експонатів, повернулися до музею:

«Акт.

Року 1929 квітня, 17-го дня, ми[–] Комісія в складі співробітників Всеукраїнського Історичного Музею в м. Києві, К. В. МОЩЕНКО, Б. К. ПИЛИПЕНКО та А. А. ТЕРЕЩЕНКО[–] оглянули двадцять один експонат, що їх реставровано реставраторами-художниками М. Ів. Касперовичем та К. Іп. Кржемінським, згідно умови від 3 січня 1929 року знайшли, що виконання відповідає вимогам, що зазначені в умові. Крім того № 2620 та 10524, в яких додатково зроблено такі роботи: № 2620 – перенесення лаку на місця, де його загублено[,] та закладено дірки новим ґрунтом з перекриттям їх аквареллю. № 10524 – знято брудні плями лаку, які знайдено після зняття перемальовки, що вимагалось доцільністю провадження реставраційної роботи, забезпечувало належне збереження й вигляд.

На підставі огляду, перевірки проектів реставрації за умовою від 3/І–1929 року по ознайомленню з ухвалою Реставраційної Комісії, всі вищезгадані експонати нижчепідписаною Комісією прийнято.

Зав.[ідувач] від.[ділу] нар.[одного] мист.[ецтва] К. Мощенко [підпис]»¹²⁷.

Хоча донині дослідники історії вітчизняної реставрації вважали, що протоколи реставрації творів Реставраційної май-

стерні Всеукраїнського музейного містечка не збереглися¹²⁸, нам вдалося виявити чимало з них, зокрема протоколи реставрації творів, перерахованих у наведеній угоді. Із протоколу реставрації ікони «Покрова Богородиці» дізнаємось, що її реставрував М. Касперович, точніше він обмежився такими реставраційними заходами, як дезинфекція дошки, закріплення левкасу та зняття поверхневих забруднень. Реставратор уважав, що написано образ на дубовій дошці, хоча пізніше визначили, що основу виготовлено з дерева якоїсь хвойної породи¹²⁹. Та найцікавіше в контексті нашого дослідження те, що М. Касперович відзначив, що тло, покров та німби перемальовані, а, окрім пізнішого напису чорною фарбою, на іконі частково видно первісний напис червоного кольору:

«Всеукраїнський Історичний Музей ім. Т. Шевченка у Києві.

ПРОТОКОЛ РЕСТАВРАЦІЇ.

№ інв. 4136

Ікона «Покрова».

На дубовій грубій дошці з виїмкою, малювання темперою, розмір: 0,81 × 0,485[м].

Дошка посічена шашелем.

Сірий глинкуватий левкас весь дрібно порепався. Є відставання та випадки його. Малювання під забрудженістю.

Слой фарби в багатьох місцях порозслоювався та пообсипався, попсувавши ліки. Тло, покров, німби – перемальовано. На тлі зроблено новий напис чорною, з напівоблетівшої перемальовки видно первісний напис цинобровий.

Перед реставрацією зфотографовано.

Розглянуто Реставраційною Комісією 14/II–1929 р.

Зроблено дезинфекцію дошки.

Закріплено левкас, що відставав від дошки.

Ікону загально промито від бруду.

29/III 29 реставратор М. Касперович

Ф. Ернст. К. Мощенко

М. Макаренко [підписи]».¹³⁰

Підтвердження походження ікони «Покрова Богородиці» із церкви св. Параскеви в Малнові, певне, не здивує дослідників. Адже вже не раз проводилися аналогії між нею та іншими образами із цього храму, що збері-

гаються як в НХМУ, так і в Національному музеї у Львові ім. Андрея Шептицького¹³¹. Скажімо, Л. Коць-Григорчук зауважила подібність пізнішого дипінті ікони «Покрова Богородиці» та дипінті ікони «Богородиця з похвалою», а також висловила думку, що проблему датування образів «Покрова Богородиці», «Богородиця з похвалою» та «Апостоли Петро і Павло» з Малнова треба розглядати комплексно, позаяк «вони надто взаємопов'язані»¹³². У свою чергу В. Александрович убачав у «Богородиці з похвалою» з Малнова одну з пізніших аналогій «Покрови» щодо особливостей виготовлення основи (ширші горизонтальні та вузчі вертикальні поля)¹³³. Зрештою, це не суперечить висновку вченого про походження образу з теренів історичної Перемишльської єпархії. Проте доконаність факту завжди гірша за здогади і припущення.

¹ Дошка хвойна, ковчег, левкас, темпера; 79,5 × 47 × 4 см. Тут і далі сучасні інвентарні номери ікон із колекції Національного художнього музею України позначено літерою «И».

² Історіографію проблеми детально висвітлив В. Александрович (див.: *Александрович В.* Покров Богородиці : українська середньовічна іконографія / Володимир Александрович. – Львів : НАН України, Ін-т українознавства ім. І. Крип'якевича, 2010. – С. 89–111).

³ У цій статті під конкретним місцем походження ікони ми розуміємо храм, у якому Д. Щербаківський надбав її.

⁴ Київський музей, на основі збірок якого нині функціонують НХМУ, Національний музей історії України та Національний музей українського народного декоративного мистецтва і суттєві частини збірок якого нині входять до складу Національного Києво-Печерського історико-культурного заповідника, Національного музею Тараса Шевченка, Київського національного музею російського мистецтва та інших закладів Києва, неодноразово змінював назву. Датою відкриття Київського музею старожитностей і мистецтв, створеного за ініціативою українських науковців, передусім О. Лазаревського, В. Антоновича, П. і Ф. Лебединцевих, вважають 6 серпня 1899 року, коли в його недобудованому приміщенні відкрилася виставка, упоряджена з нагоди XI археологічного з'їзду. 8 грудня 1904 року музей дістав назву «Київський художньо-промисловий і науковий музей ім. государя-імператора Миколи Александровича», а 30 грудня 1904 року (усі дати – за ст. ст.) відбулося його церковне освячення й офіційне відкриття. У роки української державності неодноразово робилися спроби створити на основі закладу Український національний музей. З 23 червня 1919 року – після більшовицької націоналізації – він називався Першим державним музеєм, а з 16 серпня 1924 року – Всеукраїнським

історичним музеєм ім. Т. Шевченка (див.: *Ходак І. О.* Наукова діяльність Данила Щербаківського в контексті історії українського мистецтвознавства першої третини ХХ століття : дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.05 / Ходак Ірина Олександрівна. – К., 2010. – С. 48–49). Данило Михайлович Щербаківський (1877–1927) із 1904 року активно співпрацював з музеєм як кореспондент, а 1910 року став його офіційним співробітником. Дослідник тривалий час очолював історичний / історико-побутовий (1910–1927) і етнографічний / народного мистецтва (1910–1926) відділи музею, а також був секретарем комісії зі створення / завідування відділом «Старий Київ» (з 1912 р.), членом комітету музею (з 1914 р.) (див.: *Ходак І. О.* Наукова діяльність Данила Щербаківського... – С. 48–70).

⁵ *Димитрій (Ярема), патріарх.* Іконопис Західної України ХІІ–ХV ст. / патріарх Димитрій (Ярема). – Львів : Друкарські куншти, 2005. – С. 39.

⁶ *Александрович В.* Покров Богородиці : українська середньовічна іконографія. – С. 88. Власне, думка про те, ніби Д. Щербаківський згодом не пам'ятав, де набував ікони під час перебування на фронті, не нова, подібні висловлювання й раніше доводилося чути від деяких співробітників НХМУ. Знаючи прискіпливість вченого, визнати її слушною було важко, та конкретних указівок на походження образу довгий час не вдавалося виявити.

⁷ *Александрович В.* Покров Богородиці : українська середньовічна іконографія. – С. 83–181.

⁸ Наприклад, див.: *Фіголь М.* Мистецтво стародавнього Галича / Михайло Фіголь. – К. : Мистецтво, 1997. – С. 168–169; *Фіголь М.* Історія Галича / М. П. Фіголь, О. М. Фіголь. – Львів : Світ ; Галич : Інформ.-вид. від. Нац. заповідника «Давній Галич», 1999. – С. 93–94.

⁹ *Миляева Л. С.* Памятник галицкой живописи ХІІІ в. / Л. С. Миляева // Советская археология. – 1965. – № 3. – С. 251.

¹⁰ Див. матеріали з реставрації творів за 1958 рік у відділі фондів НХМУ (№ 22/242). 1914 рік також фігурує в каталозі реставраційних робіт М. Перцева (див.: *Перцев Н.В.* Каталог реставрационных работ / Николай Васильевич Перцев. – Л., 1992. – С. 49).

¹¹ *Давнє українське мистецтво 12–18 століть : каталог розширеної експозиції музею / Держ. музей укр. образотв. мистецтва УРСР ; [упоряд.: Л. Г. Членова, Н. В. Пархоменко, Л. М. Довга, Г. М. Івашків ; заг. ред. і вступ. ст. Л. Г. Членової].* – К., 1988. – С. 21.

¹² *Шедеври українського іконопису ХІІ–ХІХ ст. : [альбом / авт. вступ. ст. і упоряд. Л. Членова ; комент. Г. Белікової, І. Пархоменко, І. Ходак, Л. Членової].* – К. : Мистецтво, 1999. – С. 20 (коментар до ікони «Покрова Богородиці» уклала Л. Членова); *Український іконопис ХІІ–ХІХ ст. з колекції НХМУ : [альбом / упоряд. Ю. Литвинець ; авт. ст. Л. Членова].* – [Хмельницький : Галерея, 2004]. – С. 207; *Миляева Л.* Українська ікона ХІ–ХVІІІ століть / Л. Міляева, за участю М. Гелитович. – [К.] : Духовна спадщина України, [2007]. – С. 484 (в останній праці поточнено, що ікона надійшла від Д. Щербаківського «з поля війни», а не з його експедиції); *Членова Л.* До питання атрибуції ікон з музейної збірки / Л. Членова // Національний художній музей

України : історія, сучасний стан, проблеми розвитку : матеріали ювіл. наук. конф. до 100-річчя з дня заснування. – К., 1999. – С. 36; *Членова Л.* К вопросу атрибуции древних икон из собрания Национального художественного музея Украины с помощью радиоуглеродного метода [Електронний ресурс] / Л. Г. Членова // Восточноевропейский археологический журнал. – 2001. – № 6 (13). – Режим доступу: <http://archeology.kiev.ua/journal/061101/chlenova.htm>.

¹³ *Членова Л. Г.* «Покров» из Восточной Галиции [Електронний ресурс] / Л. Г. Членова // Восточноевропейский археологический журнал. – 2001. – № 3 (10). – Режим доступу: <http://archeology.kiev.ua/journal/030501/chlenova.htm>.

¹⁴ *Членова Л.* К вопросу атрибуции древних икон...

¹⁵ Українське народне малярство XIII–XX століть : альбом / авт.-упоряд.: В. І. Свенціцька, В. П. Откович. – К. : Мистецтво, 1991. – Табл. 1; *Коць-Григорчук Л.* Написи на іконах Богородиці Одигітрії з пророками / Лідія Коць-Григорчук // Народознавчі зошити. – 1998. – Зош. 6. – С. 603.

¹⁶ *Александрович В.* Иконография древнейшей украинской иконы Покрова Богоматери / Владимир Александрович // *Byzantinoslavica*. – Т. 59, fasc. 1. – С. 127. Водночас у підписі під репродукцією ікони В. Александрович указав, що вона надійшла з експедиції Д. Щербаківського в 1914–1915 роках.

¹⁷ *Александрович В.* Покров Богородиці : українська середньовічна іконографія. – С. 88, 89.

¹⁸ 1915 року до Київського художньо-промислового та наукового музею надійшла значна кількість ікон з невідомих церков / невідомої церкви поблизу Калуша.

¹⁹ Там само. – С. 88–89.

²⁰ *Лазарев Е.* Покров над Сечью / Е. Лазарев // Наука и религия. – 1994. – № 10. – С. 9.

²¹ *Косів Р.* Иконография Богородицы в западноукраинских иконах Покрови XIV–XVII ст.: традиции та впливи / Роксоляна Косів // Волинська ікона : дослідження та реставрація : матеріали міжнар. наук. конф., м. Луцьк, 17–19 вересня 2003 р. – Луцьк : Надстир'я, 2003. – С. 48.

²² Ідеться про ікону «Апостоли Петро і Павло» із церкви св. Параскеви в с. Малнів – в інвентарному записі зазначено, що її «добуто в 1914 р.» (див.: Науковий архів Національного художнього музею України (далі – НА НХМУ), оп. 1 (з 1918 р.), од. зб. 36 [інв. № І–10524]).

²³ Тут і далі літерою «І» позначено інвентарні номери творів Київського художньо-промислового і наукового музею / Всеукраїнського історичного музею ім. Т. Шевченка.

²⁴ НА НХМУ, оп. 1 (1885–1917 рр.), од. зб. 20 [інв. № І–3977]). Місцезнаходження нам не відоме. Тут і далі в дужках подаємо інвентарний номер, розмір, матеріал і техніку, походження твору, зафіксовані в інвентарних книгах історичного / історико-побутового відділу Першого державного музею / Всеукраїнського історичного музею ім. Т. Шевченка, що нині зберігаються в науковому архіві НХМУ [див.: НА НХМУ, оп. 1 (1885–1917 рр.) од. зб. 20; оп. 1 (з 1918 р.), од. зб. 36]. Звертаємо

увагу, що Д. Щербаківський подав розміри творів переважно як відношення ширини до довжини.

²⁵ Нині зберігається в НХМУ (інв. № І–404). Див.: Шедеври українського іконопису XII–XIX ст... – Іл. 18; Український іконопис XII–XIX ст. з колекції НХМУ... – Іл. 23; *Міляєва Л.* Українська ікона XI–XVIII століть / Л. Міляєва, за участю М. Гелитович. – [К.] : Духовна спадщина України, [2007]. – Іл. 277.

²⁶ Нині зберігається в НХМУ (інв. № І–214). Див.: Шедеври українського іконопису XII–XIX ст... – Іл. 24; Український іконопис XII–XIX ст. з колекції НХМУ... – Іл. 24; *Міляєва Л.* Українська ікона XI–XVIII століть. – Іл. 276.

²⁷ Нині зберігається в НХМУ (інв. № І–397). Див.: Шедеври українського іконопису XII–XIX ст... – Іл. 9; Національний художній музей України : [альбом / уклад.: Т. Рязанова, Л. Членова, О. Жбанкова та ін.]. – [К. : Артанія Нова, 2003]. – Іл. 10; Український іконопис XII–XIX ст. з колекції НХМУ... – Іл. 8; *Міляєва Л.* Українська ікона XI–XVIII століть. – Іл. 130.

²⁸ Нині зберігається в НХМУ (інв. № І–4). Див.: Шедеври українського іконопису XII–XIX ст... – Іл. 12; Національний художній музей України... – Іл. 11; Український іконопис XII–XIX ст. з колекції НХМУ... – Іл. 10; *Міляєва Л.* Українська ікона XI–XVIII століть. – Іл. 159.

²⁹ Місцезнаходження нам не відоме.

³⁰ Місцезнаходження нам не відоме.

³¹ Нині зберігається в НХМУ (інв. № І–213). Див.: Шедеври українського іконопису XII–XIX ст... – Іл. 8; Український іконопис XII–XIX ст. з колекції НХМУ... – Іл. 6; *Міляєва Л.* Українська ікона XI–XVIII століть. – Іл. 131.

³² Нині зберігається в НХМУ (інв. № І–403). Див.: Шедеври українського іконопису XII–XIX ст... – Іл. 17; Національний художній музей України... – Іл. 16; Український іконопис XII–XIX ст. з колекції НХМУ... – Іл. 21; *Міляєва Л.* Українська ікона XI–XVIII століть. – Іл. 275.

³³ Нині зберігається в НХМУ (інв. № І–14). Див.: Шедеври українського іконопису XII–XIX ст. – Іл. 2; Національний художній музей України... – Іл. 2; Український іконопис XII–XIX ст. з колекції НХМУ... – Іл. 2; *Міляєва Л.* Українська ікона XI–XVIII століть. – Іл. 21.

³⁴ Ікона складається із трьох окремих дощок. Нині зберігається в НХМУ (інв. № І–459, 460, 486). Див.: Шедеври українського іконопису XII–XIX ст... – Іл. 23; Національний художній музей України... – Іл. 13; Український іконопис XII–XIX ст. з колекції НХМУ... – Іл. 25.

³⁵ Нині зберігається в НХМУ (інв. № І–439). Див.: Український іконопис XII–XIX ст. з колекції НХМУ... – Іл. 14; *Міляєва Л.* Українська ікона XI–XVIII століть. – Іл. 284.

³⁶ Нині зберігається в НХМУ (інв. № І–441). Див.: Шедеври українського іконопису XII–XIX ст... – Іл. 19; Національний художній музей України... – Іл. 14; Український іконопис XII–XIX ст. з колекції НХМУ... – Іл. 15; *Міляєва Л.* Українська ікона XI–XVIII століть. – Іл. 280.

³⁷ Нині зберігається в НХМУ (інв. № І-442), походить із празникового ярусу невідомої церкви поблизу Калуша. Див.: Шедеври українського іконопису XII–XIX ст... – Іл. 20; Національний художній музей України... – Іл. 12; Український іконопис XII–XIX ст. з колекції НХМУ... – Іл. 13; *Міляєва Л.* Українська ікона XI–XVIII століть. – Іл. 281.

³⁸ Нині зберігається в НХМУ (інв. № І-438), походить із празникового ярусу невідомої церкви поблизу Калуша. Див.: Шедеври українського іконопису XII–XIX ст... – Іл. 22; Український іконопис XII–XIX ст. з колекції НХМУ... – Іл. 12; *Міляєва Л.* Українська ікона XI–XVIII століть. – Іл. 282.

³⁹ Нині зберігається в НХМУ (інв. № І-444), походить із празникового ярусу невідомої церкви поблизу Калуша. Див.: Український іконопис XII–XIX ст. з колекції НХМУ... – Іл. 16; *Міляєва Л.* Українська ікона XI–XVIII століть. – Іл. 283.

⁴⁰ Нині зберігається в НХМУ (інв. № І-440). Див.: Український іконопис XII–XIX ст. з колекції НХМУ... – Іл. 17.

⁴¹ Нині зберігається в НХМУ (інв. № І-443). Див.: Український іконопис XII–XIX ст. з колекції НХМУ... – Іл. 18.

⁴² Місцезнаходження нам не відоме. Походить, як і попередні ікони, із празникового ярусу невідомої церкви поблизу Калуша.

⁴³ Нині зберігається в НХМУ (інв. № І-445). Див.: Шедеври українського іконопису XII–XIX ст... – Іл. 21; Український іконопис XII–XIX ст. з колекції НХМУ... – Іл. 19; *Міляєва Л.* Українська ікона XI–XVIII століть. – Іл. 279.

⁴⁴ Місцезнаходження ікон з інв. № І-4156–4158 нам не відоме.

⁴⁵ Нині зберігається в НХМУ (інв. № І-77). Див.: Шедеври українського іконопису XII–XIX ст... – Іл. 25; Український іконопис XII–XIX ст. з колекції НХМУ... – Іл. 27.

⁴⁶ Місцезнаходження нам не відоме.

⁴⁷ Нині зберігається в Національному Києво-Печерському історико-культурному заповіднику (інв. № КПЛ-ж-114), як засвідчує напис на звороті твору, походить із села Хотинець. Див.: Церковні старожитності XVI–XVII століть у зібранні Національного Києво-Печерського історико-культурного заповідника : каталог виставки. – К. : [Акцент], 1999. – С. 10, іл. 9 (у каталозі помилково вказано, що ікона зберігається в колекції заповідника з 1920-х років); Українська ікона трьох століть : каталог виставки [з колекцій Національного Києво-Печерського історико-культурного заповідника та Державного музею народної архітектури та побуту України]. – К. : Спалах, 2001. – С. 15 [іл. 7], 62; *Міляєва Л.* Українська ікона XI–XVIII століть. – Іл. 301 (в останньому виданні помилково вказано, що ікона походить із с. Хотивель Волинської області).

⁴⁸ Нині зберігається в Національному Києво-Печерському історико-культурному заповіднику (інв. № КПЛ-ж-506). Див.: Церковні старожитності XVI–XVII століть... – С. 10, іл. 8; Українська ікона трьох століть... – С. 16 [іл. 8], 62.

⁴⁹ Нині зберігається в Національному Києво-Печерському історико-культурному заповіднику, як

засвідчує напис на звороті твору, походить із невідомої церкви поблизу Калуша.

⁵⁰ Нині зберігається в НХМУ (інв. № І-142).

⁵¹ Нині зберігається в НХМУ (інв. № І-73), походить із села Кальників. Оpubліковано: *Скол Л.* Маляр ікони Богородиці-Одигітрії з Мражниці / Лев Скоп. – Львів : Логос, 2004. – С. 25, 28 [іл. 23], 29 [іл. 24].

⁵² Нині зберігається в НХМУ (інв. № І-200). Див.: Шедеври українського іконопису XII–XIX ст... – Іл. 5; Національний художній музей України... – Іл. 5; Український іконопис XII–XIX ст. з колекції НХМУ... – Іл. 7; *Міляєва Л.* Українська ікона XI–XVIII століть. – Іл. 41.

⁵³ Місцезнаходження ікон з інв. № І-4167–4168 нам не відоме.

⁵⁴ Нині зберігається в НХМУ (інв. № І-402). Див.: Шедеври українського іконопису XII–XIX ст... – Іл. 13; Національний художній музей України. – Іл. 8; Український іконопис XII–XIX ст. з колекції НХМУ... – Іл. 11; *Міляєва Л.* Українська ікона XI–XVIII століть. – Іл. 161.

⁵⁵ Нині зберігається в НХМУ (інв. № І-394). Див.: Шедеври українського іконопису XII–XIX ст... – Іл. 14; Національний художній музей України... – Іл. 9.

⁵⁶ Нині зберігається в Національному музеї історії України (інв. № М-1336), як засвідчує напис на звороті твору, він походить із Буковини. Див.: Національний музей історії України : фотоальбом. – К. : Емма, 2001. – С. 46 [іл. 89]; *Міляєва Л.* Українська ікона XI–XVIII століть. – Іл. 297.

⁵⁷ НА НХМУ, оп. 1 (1885–1917 pp.), од. зб. 20. Місцезнаходження ікон «Пророк Даниїл» і «Богоматір з немовлям» нам не відоме. Ікона «Апостоли Петро і Павло» зберігається в НХМУ (інв. № І-2). Див.: Шедеври українського іконопису XII–XIX ст... – Іл. 7; Національний художній музей України... – Іл. 6; Український іконопис XII–XIX ст. з колекції НХМУ... – Іл. 4; *Міляєва Л.* Українська ікона XI–XVIII століть. – Іл. 42.

⁵⁸ *Ходак І. О.* З досвіду реставрації «Дерева Єсеевого»: до проблеми комплексного дослідження експоната / Ходак І. О., Дроздов Г. А. // Проблеми збереження, консервації, реставрації та експертизи музейних пам'яток : V міжнар. науково-практ. конф. : тези доповідей. – К., 2005. – С. 315–319; *Ходак І.* «Богоматір Одигітрія з Єсеевим деревом родоводу Христа» : історія, іконографія, реставрація / Ірина Ходак // Перші читання пам'яті М. Ф. Біляшівського : матеріали наук. конф., 22 червня 2005 р. / Нац. художній музей України. – К. : Артанія Нова, 2006. – С. 38–52. На жаль, через недогляд упорядників остання публікація вийшла із суттєвими огріхами, зокрема, вона проілюстрована матеріалами іншої статті.

⁵⁹ НА НХМУ, оп. 1 (з 1918 р.), од. зб. 36.

⁶⁰ Див., наприклад: Київський державний музей українського мистецтва : каталог картин (експозиція) / М-во культури Української РСР; [відп. ред. П. І. Говдя ; уклад.: З. Виноградова, Л. Міляєва, В. Московченко та ін.]. – К. : Держ. вид-во образотв. мистецтва і муз. л-ри УРСР, 1958. – С. 9; Давнє українське мистецтво 12–18 століть... – С. 25; *Степовик Д.* Історія української ікони X–XX сто-

літь / Дмитро Степовик. – К. : Либідь, 1996. – С. 216 [іл. 74], 424.

⁶¹ Див., наприклад: Давнє українське мистецтво 12–18 століть... – С. 25–26; *The Ukrainian Icon / text by Liudmila Miliayeva.* – Bournemouth : Parkstont ; Saint Petersburg : Aurora, [1996]. – P. 234 [іл. 126, 127].

⁶² Див., наприклад: *Миляева Л. С.* Росписи Потельча. Памятник украинской монументальной живописи XVII века / Л. С. Миляева. – М. : Искусство, 1971. – С. 45, 58, 59; Державний музей українського образотворчого мистецтва УРСР : путівник / [уклад.: Л. Г. Членова, В. Я. Волошина, І. О. Гай та ін. ; заг. ред. В. Ф. Яценка]. – К. : Мистецтво, 1981. – С. 14, 15; Державний музей українського образотворчого мистецтва УРСР : фотопутівник / [авт.-упоряд.: І. О. Горбачова, О. Б. Жбанкова, Л. С. Ковальська, Л. Г. Членова ; заг. ред. В. Ф. Яценка]. – К. : Мистецтво, 1986. – С. 14, 18; *Факторович М. Д.* Художественные музеи Киева / М. Д. Факторович, Л. Г. Членова. – [М. : Искусство, 1977]. – С. 27; Давнє українське мистецтво 12–18 століть... – С. 28; *The Ukrainian Icon.* – P. 235 [іл. 135].

⁶³ Давнє українське мистецтво 12–18 століть... – С. 27.

⁶⁴ Мусимо наголосити, що тривалий час значна частина набутих Д. Щербаківським на фронті ікон зберігалася в Київському державному історичному музеї УРСР (нині – Національний музей історії України), серед них – щойно згадані «Апостоли Іоанн і Петро», «Воскресіння» й «Старозавітна Трійця», і лише в 1968 і 1971 роках вони були передані на постійне зберігання до Державного музею українського образотворчого мистецтва УРСР (див.: НА НХМУ, оп. 1 (з 1918 р.), од. зб. 1117, арк. 64–67; од. зб. 1269, арк. 28, 29). Каталоги й альбоми НХМУ, на жаль, не фіксують цього факту, як і не подають відомостей про реставрацію ікон, здійснену в середині 1950-х років, коли вони зберігалися в історичному музеї.

⁶⁵ Давнє українське мистецтво 12–18 століть... – С. 21–29.

⁶⁶ Шедеври українського іконопису XII–XIX ст... – 256 с. : іл.

⁶⁷ Там само. – Іл. 14, 18.

⁶⁸ За словами Л. Членової, атрибуція ґрунтувалася на консультації В. Свенціцької, яка звернула увагу київських музейників на те, що в Олеському замку – філії Львівської галереї мистецтв – зберігається аналогічний образ, привезений із Буська; при цьому було зневажено зроблений М. Біляшівським на звороті дошки напис, у якому йшлося про те, що ікона надійшла 1916 року від Д. Щербаківського з Буковини.

⁶⁹ Шедеври українського іконопису XII–XIX ст... – Іл. 13.

⁷⁰ Там само. – Іл. 12, 19–22.

⁷¹ Там само. – Іл. 2, 5, 7–9, 12–14, 17–25.

⁷² Від Різдва до Вознесіння : твори українського іконопису XVI–XIX ст. з колекції Національного художнього музею України / [упоряд. і авт. вступ. ст. І. Ходак]. – [К. : PC World Ukraine, 2000]. – С. 54 [іл. 17–20], 56 [іл. 36], 57 [іл. 37, 39]. У наступних виданнях НХМУ зроблені нами уточнення не вра-

ховано, натомість повторено твердження альбому «Шедеври українського іконопису XII–XIX ст.».

⁷³ Для прикладу наведемо кілька праць українських та польських дослідників: *Овсійчук В.* Оповіді про ікону / Володимир Овсійчук, Дмитро Крвавич. – Л. : Ін-т народознавства НАН України, 2000. – С. 206; *Sygowski P.* Ikony chełmskiej diecezji prawosławnej (do czasów Unii Brzeskiej), na tle dziejów Kościoła Wschodniego na Lubelszczyźnie (historia, stan badań, obiekty zachowane) / Paweł Sygowski // *Zachodnioukraińska sztuka cerkiewna : dzieła – twórcy – ośrodki – techniki : materiały z międzynarodowej konferencji naukowej 10–11 maja 2003 roku.* – Łańcut, 2003. – S. 367 [№ 48, 49]; *Janocha M.* Ukraińskie i białoruskie ikony świąteczne w dawnej Rzeczypospolitej : problem kanonu / Michał Janocha. – Warszawa : Neriton, 2001. – S. 198, 230, 283, 364, il. 42, 71, 117, 118, 115; *Димитрій (Ярема), патріарх.* Іконопис Західної України XII–XV ст. – С. 154 [іл. 176]; *Степовик Д.* Історія української ікони X–XX століть / Дмитро Степовик. – К. : Либідь, 2008. – С. 216 [іл. 74], 424.

⁷⁴ *The Ukrainian Icon.* – P. 40, 229 [іл. 37].

⁷⁵ *Овсійчук В.* Оповіді про ікону. – С. 206.

⁷⁶ *Janocha M.* Ukraińskie i białoruskie ikony świąteczne w dawnej Rzeczypospolitej... – Il. 115.

⁷⁷ *Димитрій (Ярема), патріарх.* Іконопис Західної України XII–XV ст. – С. 136.

⁷⁸ *Sygowski P.* Ikony chełmskiej diecezji prawosławnej... – S. 367.

⁷⁹ *Ходак І. О.* Наукова діяльність Данила Щербаківського... – С. 58.

⁸⁰ *Павловський В.* Знищена й забута могила / В. Павловський // *Нові дні.* – 1956. – Червень. – С. 13; *Павловський В.* Данило Михайлович Щербаківський (1877–1927) : його життя та доля / Вадим Павловський // *Сучасність.* – 1978. – Чис. 1. – С. 36; *Білокінь С.* Нові матеріали до біографії Данила Щербаківського / Сергій Білокінь // *Студії мистецтвознавчі.* – 2009. – Чис. 3. – С. 105.

⁸¹ *Ходак І.* До історії створення національних музеїв у Києві та Львові / Ірина Ходак // *Музейна справа та музейна політика в Україні XX століття : зб. наук. пр. / Музей укр. нар. декор. мистецтва, Гол. упр. культури та охорони культ. спадщини Київ. міськдержадмін., Ін-т мистецтвознав., фольклористики та етнології ім. М. Рильського НАН України ; за ред. М. Р. Селівачова.* – К. : Златограф, 2004. – С. 92.

⁸² Науковий архів Інституту археології Національної академії наук України (далі – НА ІА НАНУ), ф. 9, од. зб. 33, арк. 1–32. Більшість світлин зберігається в особовому фонді Д. Щербаківського в НА ІА НАНУ, чимало з них (включно з негативами на склі) розпо- рошені по інших відомчих архівах.

⁸³ НА НХМУ, оп. 1 (1885–1917 рр.), од. зб. 23, арк. 49; *Ходак І.* До історії створення національних музеїв у Києві та Львові. – С. 93.

⁸⁴ *Білокінь С.* Нові матеріали до біографії Данила Щербаківського. – С. 109.

⁸⁵ Інститут рукопису Національної бібліотеки України ім. В. Вернадського (далі – ІР НБУВ), ф. XXXI, од. зб. 2217.

⁸⁶ Купчинський Р. Під Буркановом : спомин про Данила Щербаківського / Роман Купчинський // Діло. – 1927. – 16 черв.

⁸⁷ Білокінь С. Нові матеріали до біографії Данила Щербаківського. – С. 105.

⁸⁸ Очевидно, Рогозинський, з яким Д. Щербаківський разом служив у війську, привіз першу групу ікон ще у вересні, принаймні, із листа Є. Гольденберг до Д. Щербаківського відомо, що 24 вересня 1914 року вона зустрічалася з Рогозинським, який приїхав із фронту до Києва. Мало того, розповідаючи про Д. Щербаківського, його приятель зазначив, що «ему и хлеба не надо, только пустите его бегать по церквам» (див.: НА ІА НАНУ, ф. 9, од. зб. 168/8–1502).

⁸⁹ НА ІА НАНУ, ф. 9, од. зб. 168/Б–220.

⁹⁰ Не дуже розбірлива дата, зазначена М. Біляшівським у листі, прочитується як «26» жовтня, проте в цьому самому листі автор повідомляє, що вчора Д. Щербаківського обрали членом комітету музею, В. Козловська обійняла посаду померлого В. Хвойки, а В. Прокопович – Д. Дорошенка (див.: НА ІА НАНУ, ф. 9, од. зб. 168/Б–221), а це сталося 24 жовтня 1914 року (див.: Державний архів м. Києва, ф. 304, оп. 1, од. зб. 40, арк. 7–7 зв.).

⁹¹ Ідеться про Б. Ханенка – голову комітету Київського художньо-промислового та наукового музею.

⁹² НА ІА НАНУ, ф. 9, од. зб. 168/Б–221.

⁹³ Київський міський музей // Україна. – К., 1914. – Кн. 4. – С. 114.

⁹⁴ Хоча місцезнаходження цієї пам'ятки нам не відоме, її детальний опис залишив Д. Щербаківський в інвентарній книзі історичного відділу Першого державного музею (див.: НА НХМУ, оп. 1 (1885–1917 рр.), од. зб. 20 [I–4142]).

⁹⁵ Місцезнаходження пам'ятки нам не відоме, але, окрім короткого інвентарного опису (див.: НА НХМУ, оп. 1 (з 1918 р.), од. зб. 36 [I–11034]), збереглися її світлини, точніше скляні негативи, з якими нам не вдалося ознайомитися. Зображення низької якості див.: (Ходак І. О. Наукова діяльність Данила Щербаківського... – С. 443).

⁹⁶ НА ІА НАНУ, ф. 9, од. зб. 232.

⁹⁷ Назва населеного пункту взята в квадратні дужки, запис нерозбірливий, можливо, ідеться про село Салаші, що нині перебуває в складі Яворівського району Львівської області.

⁹⁸ НА ІА НАНУ, ф. 9, од. зб. 232, арк. 5–8.

⁹⁹ НА ІА НАНУ, ф. 9, од. зб. 232, арк. 16, 17 (у справі відсутня наскрізна нумерація). Колишнє місто Садгора (польськ. Sadagóra) тепер – у складі Чернівців, село Задубрівка – у складі Заставненського району Чернівецької області.

¹⁰⁰ У цьому випадку під уцілілими творами ми розуміємо ті, які нині зберігаються в київських музеях – НХМУ, Національному Києво-Печерському історико-культурному заповіднику, Національному музеї історії України, тобто нинішнє місце зберігання яких нам відоме.

¹⁰¹ Про більшу кількість набутих дослідником у Малнові образів згадували й інші особи, скажімо, Вадим Щербаківський у праці «Украинское искусство» стверджував, ніби під час війни до київського музею

звідти було вивезено тринадцять ікон XIII–XVI ст. (див.: Щербаківський В. Українське мистецтво : вибрані неопубліковані праці / Вадим Щербаківський ; [упорядкув., вступ. ст. В. Ульяновського ; дод. П. Герчанівської, В. Ульяновського]. – К. : Либідь, 1995. – С. 192), та навряд чи варто вважати це число точним.

¹⁰² НА ІА НАНУ, ф. 10, од. зб. 10 К, арк. 1 (у справі відсутня наскрізна нумерація). Тут і далі в цитатах збережено правопис автора, для кращого сприйняття додано знаки пунктуації, але, якщо текст нерозбірливий, вони опущені.

¹⁰³ НА ІА НАНУ, ф. 10, од. зб. 10 К, арк. 2.

¹⁰⁴ На початку Д. Щербаківський написав «XVII в. ?», потім виправив дату на «XVI в.», зрештою, закреслив написане й угорі написав «XVI в. ?».

¹⁰⁵ НА ІА НАНУ, ф. 10, од. зб. 10 К, арк. 2 зв. – 3.

¹⁰⁶ Детальніше див.: Слободян В. Церкви України. Перемишська єпархія / Василь Слободян. – Львів : [Жовків. книжкова друк. отців Василян «Місіонер»], 1998. – С. 369. Відомості про парафію станом на 1914 рік див.: Шематизм всего греко-католического клира злучених єпархій Перемишской, Самборской и Сяноцкой на рок 1914. – Перемишль : 3 печатні гр.-кат. Капітули, [1914]. – С. 194.

¹⁰⁷ Детальніше див.: Ходак І. До історії створення національних музеїв у Києві та Львові... – С. 93–96.

¹⁰⁸ Про студії К. Широцького в Київському художньо-промислового та наукового музеї в роки Першої світової війни згадували, зокрема, завідувачка археологічного відділу музею В. Козловська в листі до П. Курінного від 11 липня 1915 року та М. Біляшівський у листі до Д. Щербаківського від 17 липня 1916 року (див.: НА ІА НАНУ, ф. 10, од. зб. К 56, арк. 53; ф. 9, од. зб. 168/Б–228).

¹⁰⁹ На жаль, нам не вдалося ознайомитися з деякими періодичними виданнями, у яких наприкінці 1914 року були вміщені статті / хронікальні замітки про Київський художньо-промисловий та науковий музей, тому достеменно не можемо стверджувати, що саме К. Широцький першим умістив згадку про ікону «Покрова Богородиці».

¹¹⁰ Ідеться про ікону «Св. Димитрій з житієм», що нині зберігається в Національному музеї історії України (див. примітку 56).

¹¹¹ Ідеться про ікону «Воскресіння», що нині зберігається в колекції НХМУ (див. примітку 32).

¹¹² Ідеться про ікону «Спас у славі», що нині зберігається в НХМУ (див. примітку 52).

¹¹³ Ідеться про ікону «Страсті Христові», що нині зберігається в НХМУ (див. примітку 34).

¹¹⁴ Ідеться про ікону «Зішестя Святого Духа» (інвентарний номер історичного відділу Першого державного музею I–4142), нинішнє місцезнаходження якої нам не відоме.

¹¹⁵ Ідеться про ікону «Покрова Богородиці», питанню походження якої присвячена ця стаття.

¹¹⁶ Шероцький К. В. Киев : путеводитель / К. В. Шероцький. – К. : Фотолитотип. «С. В. Кульженко», 1917. – С. 246–247.

¹¹⁷ Рамою тут, як і в інших інвентарних описах, Д. Щербаківський називав береги ікони.

¹¹⁸НА НХМУ, оп. 1 (1885–1917 роки), од. зб. 20 [інв. № І–4145].

¹¹⁹Перцев Н.В. Каталог реставрационных работ. – С. 49–52.

¹²⁰Там само. – С. 58.

¹²¹Миляева Л. С. Памятник галицкой живописи XIII в. – С. 251; Пуцко В. Найдавніші ікони Покрови / Василь Пуцко // Родовід. – 1994. – Чис. 8. – С. 34; Членова Л. До питання атрибуції ікон з музейної збірки. – С. 36; Членова Л. Использование радиоуглеродного метода для датирования произведений украинской иконописи XIII–XVI вв. из коллекции НХМ Украины / Лариса Членова // Пам'ятки сакрального мистецтва Волині на межі тисячоліть : питання дослідження, збереження та реставрації : наук. збірник : матеріали VI міжнар. наук. конф. по волинському іконопису, м. Луцьк, 1–3 грудня 1999 року. – Луцьк : Надстир'я, 1999. – С. 93; Членова Л. Г. «Покров» из Восточной Галиции.; Членова Л. К вопросу атрибуции древних икон...

¹²²Напис по-різному відтворювали: Миляева Л. С. Памятник галицкой живописи XIII в. – С. 251; Членова Л. До питання атрибуції ікон з музейної збірки. – С. 36; Членова Л. Использование радиоуглеродного метода для датирования произведений украинской иконописи XIII–XVI вв... – С. 93; Членова Л. Г. «Покров» из Восточной Галиции.

¹²³НА ІА НАНУ, ф. ВУАК, од. зб. 410, арк. 13–15 зв., 18–18 зв.; Курінний П. Три роки праці реставраційної майстерні лаврського музею культів та побуту над консервацією та реставрацією музейних збірок : (1924–1927) / Петро Курінний // Український музей / за ред. П. Курінного, Ф. Ернста, Д. Щербаківського, М. Рудинського та С. Гілярова ; гол. ред. П. Курінний. – К., 1927. – Зб. 1. – С. 162; Історія Національної академії наук України, 1924–1928 : документи і матеріали / [упоряд.: В. А. Кучмаренко, О. Г. Луговський, Т. П. Папакіна та ін.]. – К., 1998. – С. 92; Тимченко Т. Київська школа реставрації станкового малярства : (1920–1930 рр.) / Тетяна Тимченко // Пам'ятки України : історія та культура. – 2001. – Чис. 4. – С. 50.

¹²⁴ІР НБУВ, ф. 279, од. зб. 808, арк. 42.

¹²⁵НА ІА НАНУ, ф. 9, од. зб. 227, арк. 49.

¹²⁶Науковий архів Національного науково-дослідного реставраційного центру України (далі – НА ННДРЦУ), оп. 2, од. зб. 1, арк. 70–70 зв.

¹²⁷НА ННДРЦУ, оп. 2, од. зб. 1, арк. 71.

¹²⁸Тимченко Т. Київська школа реставрації станкового малярства... – С. 54. Т. Тимченко опублікувала текст протоколу реставрації ікони «Апостоли Петро і Павло» із церкви св. Параскеви в Малнові, але вона вважала, що це опис техніки малювання, стану збереженості та реставрації пам'ятки (див.: Там само. – С. 67).

¹²⁹Із якого саме хвойного дерева виготовлено іконну дошку, встановити не вдалося, згодом, зі смереки (див.: Миляева Л. С. Памятник галицкой живописи

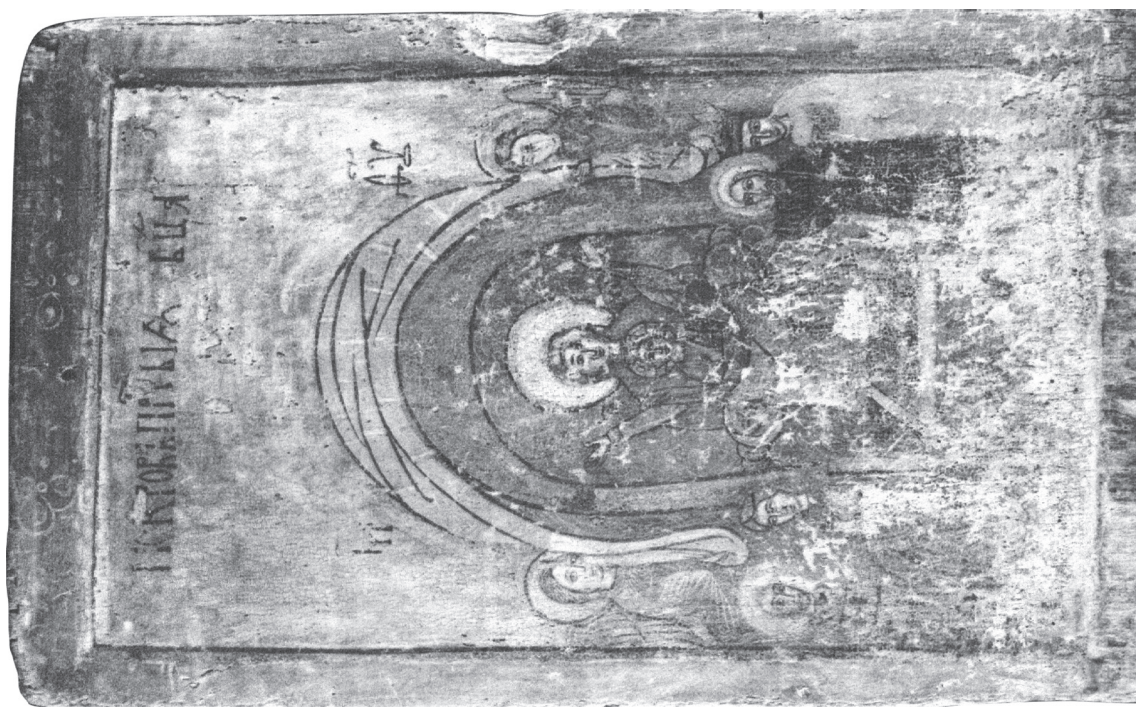
XIII в. – С. 252; Перцев Н.В. Каталог реставрационных работ. – С. 49).

¹³⁰НА ННДРЦУ, оп. 2, од. зб. 1, арк. 63. В одному з відомчих архівів разом із реставраційними протоколами творів Всеукраїнського історичного музею ім. Т. Шевченка, відреставрованих М. Касперовичем і К. Кржемінським 1929 року, збереглися скляні негативи, що зафіксували стан творів до, у процесі чи після реставрації (залежно від тих робіт, які виконували реставратори). У працях дослідників, які свого часу мали доступ до цього архіву, він фігурує як «архів відділу образотворчого мистецтва Інституту мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М. Рильського НАН України» (про ці матеріали, зокрема, див.: Селівачов М. Як зберегти унікальний фотоархів? / Михайло Селівачов // АНТ. – 2006. – № 16–18. – С. 162–169), проте понад п'ять років шафа з негативною зберігається за межами відділу. На жаль, наші численні звернення до керівництва Інституту з проханням безпосередньо ознайомитися з цими матеріалами виявилися безрезультатними, хоча ми бралися за систематизування й атрибутування багатьох зображень. У контексті нашої теми зазначимо, що тут є зображення ікон, набутих Д. Щербаківським під час Першої світової війни, що не збереглися чи, принаймні, теперішнє місце зберігання яких нам не відоме, включно з тими, що походять із церкви св. Параскеви в Малнові.

¹³¹У Національному музеї у Львові ім. Андрея Шептицького зберігається ікона «Богородиця з похвалою» (Кв–43469, і–3184), створена тим самим майстром, що і «Апостоли Петро і Павло» з НХМУ (див.: Гелитович М. Богородиця з дитям і похвалою : ікони колекції Національного музею у Львові / Марія Гелитович. – Львів : Свічадо, 2005. – Іл. 3), а також група празникових образів (публікацію ікон «В'їзд у Єрусалим» (і–138), «Введення до храму» (і–137) і «Вознесіння» (і–139), які датують то початком XVII ст., то першою половиною XVI ст., див.: Свенціцька В. І. Спадщина віків : українське малярство XIV–XVIII століть у музейних колекціях Львова / В. І. Свенціцька, О. Ф. Сидор. – Львів : Каменяр, 1990. – Іл. 66, 67; с. 59; Міляева Л. Українська ікона XI–XVIII століть. – Іл. 126, 127).

¹³²Коць-Григорчук Л. Написи на іконах Богородиці Одиґітрії з пророками. – С. 602–604, 606. Як уже зауважували науковці, Л. Коць-Григорчук помилково виводила датування ікони «Покрова Богородиці» кінцем XII – початком XIII ст. із пізнішого дипінті, що нівелювало її висновки (див.: Александрович В. Покров Богородиці : українська середньовічна іконографія... – С. 99). Проте в контексті нашої статті важливим є свідчення подібності окремих елементів, скажімо написів, незалежно від часу їх постання, тобто незалежно від того, чи постали вони на стадії створення ікон, чи в процесі їхнього побутування.

¹³³Александрович В. Покров Богородиці : українська середньовічна іконографія. – С. 112.



а



б

Ікона «Покрова Богородиці» (И-14): а – сучасний стан; б – до розкриття М. Перцевим, 1958 р.



Данило Щербаківський (у центрі) під час Першої світової війни



Данило Щербаківський у с. Грозинці (нині – Хотинський район Чернівецької області). 1915–1916 рр.

31	Озеряни	27-29	Ярослав	окр.
31-6 абв	Чорнозуби	28	Мауковна	
6	Варковичи	29-34	Ланьчунь	населені
7	Дубно	3-	Ітенов	
9	Рудис	-8	Роншич	
10	Радзивиллов	9-	Парнов, Вошич	
11	Броды			
13-14	Подгорци			
14-15	Красне		Ториньч.	
15-17	Глинян		Род Мендзишч	окр.
18	Льски Крулевскі			
18-19	Задвурже		Дуда Загаме	
19-20	Хренич (ок сточ.)			
20-21	Звертуч			
21-23	Могилно			
23-24	Салава (!!!)	5-30	Смьч	окр.
	Мобель	30-	Крешівце	5
24-25	Своя Вісоць		Пучьє.	
2-3	Равя Руска			
3-6	Немиров			
6-10	Зраньмогаль			окр.
10-18	Очи Вельч		Водички	
18-20	Миротинь		Циньчиче	
21-25	Радьми		Тиньче	Хатки
	Трабовець			
26-27	Немович			
27-28	Студно		Злоньшич	
28-4 окт	Мальнов			
4-27	Кальшич			
	Ярослав			
			Навкович апд	
			Історич. музей	
			ф. 9	

Аркуш із фронтового щоденника Д. Щербаківського з переліком населених пунктів, у яких він перебував на початку воєнної кампанії. 1914–1915 рр.

РЕЗЮМЕ / SUMMARY

Ікона «Покрова Богородиці» (І–14) із колекції Національного художнього музею України, датування якої коливається в межах середини XI–XVII ст., упродовж кількох десятиліть є об'єктом прискіпливої уваги вітчизняних і закордонних дослідників, проте її конкретне місце походження залишалося невизначеним. Дослідникам було відомо лише те, що пам'ятку надбав для музею Д. Щербаківський у Східній Галичині, спочатку вважали, що це сталося 1920 року, згодом – у 1914–1915, 1914, 1915 чи 1916 роках. Аналіз літератури з розглядуваної проблеми довів необхідність ретельного опрацювання питань, пов'язаних із часом і способом надходження ікони, без чого неможливо визначити її конкретне місце походження.

У статті на основі архівних матеріалів і літературних джерел з'ясовано, що близько двадцяти ікон Д. Щербаківський надіслав до музею в перші місяці перебування на фронті, точніше, не пізніше жовтня 1914 року. Порівняння часу перебування дослідника в конкретних населених пунктах із відомостями про походження образів, зафіксованими на їхніх зворотах, в інвентарних книгах і хронікальних замітках, дозволило визначити дев'ятнадцять ікон, що надійшли в означений час. Найчисленнішу групу серед них становили образи із церкви св. Параскеви в селі Малнів (нині – Мостиський район Львівської області). Зрештою, фронтові нотатки Д. Щербаківського, виявлені в архіві П. Курінного, засвідчили, що, окрім одинадцяти ікон, малнівське походження яких зафіксоване в інвентарній книзі, із церкви св. Параскеви в Малнові також надійшла ікона «Покрова Богородиці».

Ключові слова: ікона «Покрова Богородиці», церква, колекція, час надходження, місце походження, реставрація.

The icon «The Intercession of the Virgin» (I–14) from the collection of the National Art Museum of Ukraine, dating of which ranges from the mid of XI to XVII century, has been the object of extensive attention of the Ukrainian and foreign researchers during several decades. However its concrete place of origin remained uncertain. Researchers were aware only that D. Shcherbakivskiy purchased this icon in Eastern Galicia (Halychyna), and initially they believed that it happened in 1920, later they thought it was within 1914–1915, 1914, 1915 or in 1916. Literature analysis on this matter proved that careful processing of issues related to the period of time and a method of receiving the icon is needed, without which it is impossible to determine its concrete place of origin.

In the article, based on literature and archive documents, was ascertained that about twenty icons were sent by D. Shcherbakivskiy to the museum during his early months on war, more precisely, not later than October 1914. Comparing the period of staying that researcher spent in concrete localities and information about the origin of icons recorded on their backs, in the inventory books and chronicle notes, allowed to define nineteen icons that arrived in appointed time. The most numerous among them were groups of icons from the St. Paraskeva church in the Malniv village (nowadays – at Mostyska district of Lviv region). Finally, the military notes of D. Shcherbakivskiy, which was saved in the archive of P. Kurinnyi, testify that besides eleven icons from Malniv, recorded in the inventory book, «The Intercession of the Virgin» also came from the church of St. Paraskeva in Malniv.

Keywords: the icon «The Intercession of the Virgin», the church, the collection, time of receipt, place of origin, restoration.

Ікона «Покров Богородиці» (І–14) із колекції Національного художественного музею України, датирование которой колеблется в пределах середины XI–XVII вв., на протяжении нескольких десятилетий является объектом пристального внимания отечественных и зарубежных исследователей, однако ее конкретное место происхождения оставалось неопределенным. Исследователям было известно лишь то, что произ-

ведение приобрел для музея Д. Щербаковский в Восточной Галиции, сначала считали, что это случилось в 1920 году, позднее – в 1914–1915, 1914, 1915 или 1916 годах. Анализ литературы по рассматриваемой проблеме доказал необходимость тщательного изучения вопросов, связанных с временем и способом поступления иконы, без чего невозможно определить ее конкретное место происхождения.

В статье на основе архивных материалов и литературных источников установлено, что около двадцати икон Д. Щербаковский отправил в музей в первые месяцы пребывания на фронте, точнее, не позже октября 1914 года. Сопоставление времени пребывания исследователя в конкретных населенных пунктах со сведениями о происхождении образов, зафиксированными на их оборотах, в инвентарных книгах и хроникальных заметках, позволило определить девятнадцать икон, которые поступили в указанное время. Самую многочисленную группу среди них составляли иконы из церкви св. Параскевы в селе Малнив (в настоящее время – Мостисский район Львовской области). В конечном итоге, фронтовые заметки Д. Щербаковского, обнаруженные в архиве П. Куринного, засвидетельствовали, что, кроме одиннадцати икон, малнивское происхождение которых зафиксировано в инвентарной книге, из церкви св. Параскевы в Малнове также поступила икона «Покров Богородицы».

Ключевые слова: икона «Покров Богородицы», церковь, коллекция, время поступления, место происхождения, реставрация.

ВОЛИНСЬКА ІКОНА «УСПІННЯ БОГОРОДИЦІ» СЕРЕДИНИ XVII СТОЛІТТЯ ЗІ ЗБІРКИ НМНАПУ

Любов Бурковська

У статті досліджено особливості семантики та стилю волинської ікони «Успіння Богородиці» середини XVII ст. зі збірки Національного музею народної архітектури і побуту України; проаналізовано шляхи формування іконографії сюжету в контексті візантійського та давнього українського мистецтва.

Ключові слова: ікона, образ, іконографія, стилістика, композиція, колорит, семантика.

The Volyn mid-seventeenth century icon «Dormition of the Theotokos» from the collection the National Museum Folk Architecture and Life of Ukraine is examined in the article. Author analyzes features of the semantics of the icon theme and style, and also traces the path of shaping of he theme iconography in the context of Byzantine and ancient Ukrainian art.

Keywords: icon, image, iconography, style, composition, colour, semantics.

Ікона «Успіння Богородиці»¹ середини XVII ст. зі збірки Національного музею народної архітектури і побуту України походить із Волинської області².

Монументальна, урочиста, наповнена різноманітними мотивами та великою кількістю дійових осіб, композиція займає усю площину іконної дошки. На ложі, розміщеному паралельно до переднього плану, змальовано Богоматір у синьо-голубому хітоні та темно-червоному мафорії. Ложе заслане яскраво-червоним покривалом, яке оздоблене золотистою каймою, поверх нього – білий убрус, декорований голубими квітами. За ложем, у великому сяючому ореолі, змальований Ісус Христос. На руках, покритих гіматієм, Він тримає душу Богоматері, у вигляді немовляти загорнутого в білу пелюшку. Постаць Христа звернута вліво, на Ньому темно-червоний хітон та золотистий гіматій, укритий густою сіткою бганок, модельованих кіновар'ю. «Слава» Христа має складну структуру, у вигляді вписаних одна в одну сфер: внутрішня – срібляста з великими променями, зовнішня – складається з кількох відтінків яскравого жовтогарячого кольору; завершується ореол зображенням великого шестикрилого серафима. Німб Христа – золотий, із уписаним хрестом та ініціалами його імені, перехрестя й букви наведені кіновар'ю. Фланкують ореол «слави» Ісуса дві невеликі постаті ангелів зі свічками в руках: ангел зліва зодягнутий у синій хітон

та темно-червоний плащ, зав'язаний вузлом на плечі, ангел справа – у червоний хітон і синю вкорочену ризу. За ангелами змальовані два святителі із закритими книгами в руках, зазвичай в українських пам'ятка XVI–XVII ст., як і в композиціях давніх ікон, часто подавали постаті чотирьох святителів (у творі, який приписують Діонісію Ареопажіту мовиться, що при Успінні Богородиці були присутні святителі – Яків, брат Божий, Ієрофей, Тимофій і сам Діонісій Ареопажіт)³.

Навколо ложа Богоматері юрмляться апостоли, голови яких осяяні німбами. На першому плані зліва – група з п'яти осіб, попереду – апостол Петро з кадилом і свічкою, справа – шість осіб, групу очолює апостол Павло (іконописець змальовує одинадцять апостолів, оскільки, згідно з легендою, апостол Фома запізнівся на погребальну відправу). У верхній частині композиції у срібній мандорлі, оточеній небесною сферою, два ангели возносять Марію на троні, двоє інших тримають корону над її головою. У зображенні небесної сфери поєднуються білий, голубий і синій кольори. Обабіч від мандорли Богоматері у супроводі ангелів прибувають апостоли «на хмарах», які зображуються у вигляді сегментів неправильної форми. Усе дійство відбувається на площі, яка оточена будівлями, що мають розмиті голубувато-сірі й рожево-вохристі тони, а також фігурні фронтони та червоно-коричневі дахи.

На першому плані, біля підніжжя ложа Богоматері, зображена сцена відсічення долонь Афонії архангелом Михаїлом. Одяг персонажів, крила ангелів, контури будівель, малюнок трону, покриття дахів графічно модельовані тонкою чорною лінією. Німби святих – золоті та срібні. Тло ікони прикрашене тисненням у левкасі орнаментом, в якому присутні рослинні мотиви. Левкас укритий поліментом, поверх нього – срібло, тоноване лаком «під золото». Ікона прикрашена подвійним обрамленням з «вакулами» – імітація в дереві дорогоцінного каміння.

Ускладнена композиція ікони підсилена масивністю фігур, але вона не виглядає важкою. Майстер створив чітку та ясну композицію, що складається з чотирьох подій, пов'язаних зі смертю Марії. Нестандартність підходів виявлена в композиційно-просторовому вирішенні пам'ятки. Безпосередньо за основною сценою, наближеною до переднього краю ікони, зображено велику площу заповнену юрбою, її оточують невеликі за розмірами будівлі. Архітектурний стафаж трактується як струнки й легкі архітектурні об'єми, що організують та врівноважують іконний простір. Завдяки легким формам будівель, що півколом охоплюють площу, та світлим тонам фасадів складається враження значної віддаленості міської забудови від краю ікони, відчуття панорамності, незвичної просторовості зображення. На відміну від традиційного вирішення давніх композицій, в яких дотримувався принцип побудови зображення строго паралельно до площини іконної дошки, а споруди архітектурного стафажа незмінно фланкували основне зображення, у досліджуваній іконі виразно відчутні пошуки нових підходів до втілення канонічного сюжету.

Майстру вдалося врівноважити доволі навантажені зображеннями верхню й нижню частини ікони, гармонізувати кольоровий лад пам'ятки та, попри не дуже індивідуалізовані реакції персонажів, надати сцені певної гостроти й динамізму. Змістовий і композиційний центр ікони побудований на зіставленні двох силуетів:

темного, чітко виокремленого на білому покривалі – Богоматері і Христа в золотистому гіматії на тлі сяючої мандорли. До того ж основна композиційна вісь отримує розвиток у горішньому зображенні, де Марію возносять на троні ангели в синьоголубому овалі, який відіграє роль другого центру ікони.

Спробу майстра надати композиції відчуття простору й ритму найбільш успішно реалізовано в організації верхньої частини ікони. Тут йому вдається досягти враження польоту апостолів і сфери з Богородицею, яку ангели возносять на небо. У нижній частині ікони, використавши мотив відсічення долонь Афонії, автор урівноважив центр композиції та водночас акцентував її відповідною інтонацією.

Організація багатолюдної сцени, підхід до поєднання мотивів, пливкий ритм руху створюють атмосферу урочистості, соборності композиції. Співвідношення сцен першого плану, мотивів прибуття апостолів та вознесіння Богородиці надає іконі композиційного ритму й динаміки. Настрій та ритмічна організація сцени ріднить її з піднесеною атмосферою святкового богослужіння. Наявність в іконі кількох планів, вільне розміщення фігур на різних рівнях, відсутність строго фронтальних постав персонажів, різноманітність жестів апостолів порушують площинність композиційної побудови. Зазначенні чинники сприяють виникненню відчуття подвійного ритму: композиція розгортається вертикально, у межах загальної іконної площини й водночас об'єднує навколо центрального зображення всі мотиви ікони.

Характерне вирішення ликів апостолів – їх фізіономічний «репертуар», обмежено трьома типами. Зокрема, вирізняються старечі лики з дрібними рисами, глибоко посадженими очима та сивим волоссям; інша група – особи середнього віку з де-що крупнішими рисами, великими темними очима й темним волоссям та юні образи з округлими усміхненими ликами.

Обличчя апостолів чітко модельовані, прописані по темно-коричневому санкирю рожевою вохрою з інтенсивною підрум'янкою й сильно розвинутою систе-

мою, позначених білилом і червоною фарбою, носо-губних та лобних зморщок і з рельєфним вирішенням мускулатури ликів. Різко позначені зморшки на обличчях апостолів надають їм виразу скорботи. Волосся й бороди прописані по рівному коричневому основному тону: темно-русі – чорними лініями, а сиві – білильними, різної інтенсивності.

Дещо приглушені фарби ікони віддзеркалюють намагання автора досягти єдності кольорового ладу, збагативши його різноманітними відтінками синього й червоного і врівноваживши використанням золота, срібла та спалахами багрянцю й білил. Обличчя апостолів написані в синьоголубих і темно-червоних тонах, із розвинутою системою моделювання та з використанням багатшарових висвітлень. Разом з тим у контурах драперій ще відчутна графічна сухість і певна одноманітність.

Продумана композиція, виражений колористичний лад, рух фігур у просторі, виразні жести наповнюють ікону симетрією, створюють єдиний внутрішній ритм. Драматичні інтонації звучать тут дещо приглушено: загальний скорботний настрій переданий композиційною побудовою, строгістю й зібраністю схвильованих ликів апостолів, їх позами, інтенсивними, глибокими кольоровими відтінками з ударами білил і кіноварі та переливами золота й срібла.

Віднайти близькі аналогії досліджуваній іконі у волинському малярстві не вдалося, проте певні характерні риси твору дозволяють припустити, що увагу автора притягували композиції більш раннього періоду. Простежені в іконі, окремі стильові ознаки сприяють виникненню альянсу спорідненості з творами давнього волинського іконопису. Зокрема, струнка постать Ісуса Христа виявляє схожість із його зображенням на волинській іконі «Зішестя в пекло» початку XVI ст. (Національний Києво-Печерський історико-культурний заповідник). Привертає увагу також очевидна спорідненість у трактуванні червонясто-вохристого гіматія Спаса, укритего тонкою сіткою асисту на обох іконах. Цей виразно ретроспективний елемент має ще аналог у давній пам'ятці

волинського малярства Дорогобузькій Богородиці – глибокі заломы складок на мафорії Марії також модельовані червоним кольором⁴. Разом з тим на збережених волинських пам'ятках XVII ст. відстежується цілий ряд споріднених мотивів, образів, окремих елементів архітектурного стафажу та колористичних рішень. Зокрема, в образах апостолів у досліджуваному «Успінні» проглядаються типажі апостолів ікони «Вознесіння / Зішестя св. Духа» з с. Яревище Старовижівського району Волинської області (НМНАПУ) та Апостольського Чину іконостасу церкви с. Переброди Дубровицького району Рівненської області з цієї ж збірки⁵.

Майже аналогічні форми архітектурних будівель демонструють ікони «Вознесіння / Зішестя св. Духа», «Юрій Змієборець» (НМНАПУ), дві пам'ятки першої половини XVII ст. «Волинського іконописця 1630 р.» – «Покрова Богородиці», «Юрій Змієборець в житті»⁶ з Покровської церкви с. Бобли Турійського району та ікона «Юрій Змієборець»⁷ з с. Береськ Рожищенського району, яку також пов'язують із творчістю цього ж майстра (усі пам'ятки зберігаються в Музеї волинської ікони в Луцьку).

Досліджувана ікона «Успіння Богородиці» присвячена одному з дванадцяти головних празників церковного року, що припадає на 28 (15) серпня⁸.

Процес формування іконографії Успіння Богородиці розпочався в мистецтві Візантії в IV ст., укладення зрілої іконографії сюжету відноситься, вірогідно, до післяіконоборчих часів. На найдавніших зображеннях Успіння стисло подається найголовніше – сама суть події: у центрі композиції – ложе з померлою Марією, довкола Богородиці – апостоли; над ложем зображено Христа в сяючому орелі, він приймає душу Марії у сповитку – це скорочена редакція сюжету⁹.

Паралельно існував розширений варіант іконографії Успіння Богородиці, так зване «хмарне» Успіння, з епізодами апокрифічних розповідей: зображали чудесне перенесення ангелами апостолів із різних кінців світу, де вони проповідували мотив відсічення долонь невірному Афонії, а також вознесіння Богородиці на небо¹⁰.

Іконографія розширеного типу має тривалу передісторію в живописі візантійсько-балканського кола: «хмарний» варіант Успіння Богородиці зображено у фресках храму св. Софії Охридської (середина XI ст.) та в Кирилівській церкві в Києві (друга половина XII ст.).

З кінця XIII ст. композиції сюжету в монументальних розписах храмів набувають особливої популярності, стають більш розлогими й виявляють тенденцію до формування особливого циклу, доповненого новими мотивами й композиційними деталями¹¹.

А з кінця XII ст. в мистецтві Візантії та Київської Русі набувають поширення, у нижній частині композиції «Успіння», зображення невірного Афонія (Авфонія), якому архангел Михаїл відсікає долоні мечем¹².

Основні композиційні елементи та іконографічні мотиви теми Успіння «хмарного» варіанту відомі в українському мистецтві ще з часів Київської Русі, зокрема в давніх пам'ятках Києва – у фресках Кирилівської церкви та Успенського собору Києво-Печерського монастиря. Монументальне зображення Успіння другої половини XII ст. на північній стіні трансепту Кирилівської церкви в Києві збереглося фрагментарно, Успіння Богоматері кінця XI ст. з Успенської церкви Печерського монастиря не збереглося, проте композицію з мотивом перенесення апостолів у XVII ст. бачив Павло Алепський на північній стіні храму, як допускають дослідники, у композиції могла бути відтворена іконографічна схема розписів кінця XI ст.¹³

В іконописі композиція Успіння Богородиці присутня з XI ст. – найдавніше зображення сюжету збереглося на іконі кінця XII – початку XIII ст. з монастиря св. Катерини на Синаї¹⁴.

Найдавніший приклад «хмарного» Успіння в іконописі Київської Русі – пам'ятка кінця XII ст. з церкви Різдва Богородиці новгородського Десятинного монастиря (ДТГ)¹⁵. Існує думка, що безпосереднім іконографічним взірцем цієї ікони могла бути вже згадувана фреска кінця XI ст. Успенської церкви Києво-Печерського монастиря¹⁶.

Ще одним прикладом давньої іконографії «хмарного» Успіння є ікона першої третини XV ст. з Мінська-Мазовецького біля Любліна (ДТГ). Про походження ікони існують різні гіпотези: українські дослідники пов'язують її з українським малярством, а російські – з тверською школою¹⁷.

Серед українських середньовічних пам'яток прикладів відображення розширеного іконографічного типу Успіння збереглося небагато.

Найдавніші зразки української іконографії «хмарного» Успіння представлені подвійною іконою перемишльської школи початку XVI ст. – «Різдво Богородиці та Успіння Богородиці» з церкви Різдва Богородиці в Терлі (Національний музей у Кракові)¹⁸, іконою першої половини XVI ст. з церкви Різдва Богородиці у Великому поблизу Добромиля¹⁹ та іконою майстра Олексія (1547) з церкви архангела Михаїла у Смільнику (обидві – Національний музей у Львові імені [митрополита] Андрея Шептицького, далі – НМЛ)²⁰.

До цього ж іконографічного різновиду належить ікона другої половини XVI ст. зі Скольщини, яку дослідники пов'язують із колом майстерні Спаського монастиря та храмова ікона з іконостасу (1570-ті рр.) церкви Успіння Богородиці в Наконечному (обидві з НМЛ)²¹.

На усіх згаданих українських іконах присутні фантастичні епізоди, запозичені з апокрифічних розповідей – апостоли з ангелами на хмарах, відсічення долонь невірному Авфонії, Богородиця на троні, яку возносять ангели, та відкриті стулки дверей до Царства Небесного у верхній частині ікони.

Існує думка, що взірцем для українських ікон «Успіння» XVI ст. розширеного варіанту, могла стати композиція цього сюжету з монументального розпису північної стіни вівтаря кафедрального костюлу в Сандомирі²².

Прикладів творів іконопису на тему Успіння Богородиці у волинському малярстві XVI–XVIII ст. є мало. Серед збережених пам'яток близькі за часом до досліджуваної ікони є дві композиції «Успіння» XVII ст. з Острозького державного історико-культурного заповідника. Проте на обох

острозьких іконах подається скорочений іконографічний варіант сюжету з мотивом відсічення долонь Авфонії. Розширену іконографію демонструє ікона «Успіння Богородиці» XVII ст. з Михайлівської церкви с. Пілганів (нині Промінь) Луцького району (інв. № І–138. Музей волинської ікони, Луцьк), проте живопис пам'ятки дуже пошкоджений, через що окремі мотиви композиції важко простежуються. Зокрема, верхня частина ікони, де ледь проглядаються фрагменти зображення перенесення апостолів на хмарах, має, особливо великі, втрати.

Отже, ікона з НМНАПУ – чи не єдиний приклад волинської іконографії «хмарного» Успіння у волинському малярстві XVI–XVII ст.²³

Незважаючи на тяжіння до традиційних іконографічних схем, художник йде шляхом самостійного осмислення сюжету. У композиції досліджуваної ікони намітилося подальше переосмислення іконографії «хмарного» типу в бік посилення наративності, про що свідчить залучення до композиції апокрифічних мотивів, до того ж рідкісних. Такою рідкісною ознакою й водночас найбільш характерною іконографічною відмінністю досліджуваної ікони є сюжет вручення Богородицею свого пояса апостолу Фомі²⁴.

Ще однією іконографічною особливістю досліджуваної композиції є те, що на зображенні постать Христа звернута вліво, у лівій руці він тримає душу Богородиці, а правцею благословляє її на одрі. Зазвичай у композиціях «Успіння» XIII–XVI ст. Ісус подається строго фронтально, він підтримує душу Марії обома руками. Досліджувана ікона демонструє також своєрідність постанови апостолів – усі вони подаються обабіч одра Марії: одні – повернуті вбік, інші – майже фронтально. Традиційно з XII ст. на пам'ятках поствізантійського мистецтва у більшості композицій змальовували апостола Петра з кадилом у головах одра, апостола Іоанна – нахиленим до ложа Марії, та апостола Павла – біля ніг Богоматері.

На противагу українським іконам XVI–XVII ст. на тему Успіння, де Отців Церкви представлено зазвичай із відкритими Євангеліями²⁵, на волинській пам'ятці

святителі тримають закриті книги Святого Письма. У композиції досліджуваної ікони також відсутнє зображення «дів єрусалимських», які оплакують Марію, та зображення відкритих «райських врат», що їх, як правило, змальовували у верхній частині композиції.

Незважаючи на певну статичність постатей і скованість їх рухів, загалом художньо-образне вирішення пам'ятки не тільки відповідало загальному напрямку волинського живопису останньої чверті XVI – середини XVII ст., а й було значним кроком на шляху подальшого переосмислення стильових принципів попереднього періоду, створення актуальних для цього часу урочистих, наповнених різноманітними мотивами та великою кількістю дійових осіб, композицій.

Досліджувана пам'ятка, з огляду на нечисельність збережених волинських ікон на тему Успіння Богородиці розширеного варіанту, є унікальним іконографічним взірцем. Мистецькі вартості твору ставлять його в ряд кращих пам'яток волинського іконопису XVII ст.

¹ Інв. № Ж–1656, 133, 54 117 см, соснова дошка, клеєва темпера, різьблення по левкасу. До музейної збірки ікона надійшла в 1972 році. Реставрація твору здійснена 1979 року на кафедрі художньої реставрації Київського державного художнього інституту (сьогодні – Національна академія архітектури і мистецтв) реставратором В. Монастирецьким.

² У фондовій документації музею вказано, що ікона походить із Західного Полісся, більш точна територіальна локалізація походження пам'ятки відсутня.

³ Смирнова Е. Живопись Великого Новгорода. Середина XIII – начало XV в. – М., 1976. – С. 229.

⁴ Александрович В. Волинська середньовічна іконографія намісного образу Спаса // Волинська ікона: дослідження та реставрація: зб. наук. праць за матеріалами XV міжнар. наук. конф., 25–26 верес. 2008 року. – Луцьк, 2008. – Вип. 15. – С. 23.

⁵ «Вознесіння / Зішестя св. Духа» (інв. № ЦН – 475), «Юрій Змієборець» (інв. № Ж – 1633), апостол Петро (інв. № Ж – 1651), апостол Павло (інв. № Ж – 1639) та апостол Лука (інв. № Ж – 1652).

⁶ Єлісєєва Т., Вигоднік А. Музей волинської ікони. – К., 2010. – С. 22, 25.

⁷ Там само. – С. 24.

⁸ Прийнято вважати, що Успіння святкується з IV ст., а остаточно було утверджене в 431 році на III Вселенському Ефеському соборі, який підтвердив ушанування Діви Марії як Богородиці. Проте деякі історики християнства схиляються до думки, що Успіння встановлене при візантійському імператорі

Маврикії (592–602 рр.), а до того часу празник був не загальноцерковним, а помісним, і святкувався лише в Константинополі. Див.: *Языкова И. К.* Богословие иконы. – М., 1994. – С. 202; *Скабалланович М.* Успение Пресвятой Богородицы. – К., 2004. – С. 121–122.

⁹ Найдавніші зображення Успіння Богородиці збереглися на саркофазі IV ст. в Сарагосі (Іспанія) та на пластинці-диптиху з Державної Третьяковської галереї. Див.: Словник українського сакрального мистецтва. – С. 247, 248.

¹⁰ Особливі мотиви й елементи композиції, які вирізняли «хмарний» варіант іконографії «Успіння», конкретно пов'язані з текстами «Слова на Успіння» Косми Маюмського, творами Іоанна Дамаскіна та Акафіста на Успіння Богородиці. Див.: *Порфирьев И.* Апокрифическое сказание о новозаветных лицах и событиях. – С.Пб., 1880. – С. 76–96.

¹¹ Прикладом цього процесу є виникнення нового сюжету отримання апостолом Фомою пояса від Богородиці. В основу цього мотиву покладено давню легенду, яка збереглася лише в латинських перекладах першоджерел. Див.: *Лазарев В. Н.* Русская средневековая живопись. Статьи и исследования. – М., 1970. – С. 163–164. До такого типу пам'яток відносяться фрески церкви Богоматері Перівлепти в Охриді (1295), Кральєвої церкви у Студеніце (1316), церкви Георгія у Старо-Нагорічино (1316) та церкви у Гречаніце (1321). Див.: *Колпакова Г. С.* Искусство Византии. Позний период. – С.Пб., 2004. – С. 295.

¹² Мотив відсічення долонь Афонії вперше зафіксований у фрескових розписах церкви Панагії Мавріотіси в Касторії (кінець XII – початок XIII ст.), а також у фресках Снетогорського монастиря у Пскові (1313) та церкви Успіння Богородиці на Волотовому полі в Новгороді (1352). Див.: *Бобров Ю. Г.* Основы иконографии древнерусской иконописи. – С. Пб., 1995. – С. 183.

¹³ Під час перебудови Успенського собору Києво-Печерської лаври близько 1470 року був створений новий фресковий ансамбль. Див.: *Сарабьянов В. Д.* Росписи Успенского собора Киево-Печерского лавры и их место в древнерусской живописи. Ч. 1 // Лаврський альманах. – К., 2003. – Вип. 11: Києво-Печерська лавра в контексті української історії та культури. – С. 101–105.

¹⁴ Weitzmann Kurt, Chatzidakis Manolis, Miatev Krsto and Radojic Svetozar. A treasury of icons. From the Sinai Peninsula, Greece, Bulgaria and Yugoslavia. – New York, 1966. – S. 35.

¹⁵ Характерною рисою композиції ікони є мотив вознесіння ангелами на небо душі Богоматері у вигляді сповитого немовляти, що свідчить на користь її раннього датування, оскільки таке вирішення бачимо тільки в давніх пам'ятках; з XV ст. набуває поширення інший тип зображення, де ангели несуть Марію на троні змальовану «во плоті». Див.: *Логвин Г., Міляєва Л., Свенціцька В.* Український середньовічний живопис. – К., 1976. – С. 7. – Табл. X.

¹⁶ *Сарабьянов В. Д.* Росписи Успенского собора Киево-Печерского лавры... – С. 101–105.

¹⁷ *Логвин Г., Міляєва Л., Свенціцька В.* Український середньовічний живопис. – С. 13. – Табл. XXII; Антонова В. И., Мнева Н. Е. Каталог древнерусской живописи [в Государственной Третьяковской галерее]. Опыт историко-художественной классификации: в 2 т. – М., 1963. – Т. I. – С. 143, 235; Некрасов А. И. Древнерусское изобразительное искусство. – М., 1937. – С. 125, 186.

¹⁸ *Александрович В.* Нова експозиція українського церковного мистецтва в Польщі // Пам'ятки України: історія і культура. – 2008. – Ч. 2. – С. 71–72.

¹⁹ *Гелитович М.* Датовані ікони перемишльської, волинської та львівської шкіл українського малярства XVI століття // Пам'ятки сакрального мистецтва Волині на межі тисячоліть: питання дослідження, збереження та реставрації. Науковий збірник. Матеріали VI міжнародної конференції по волинській іконі, м. Луцьк. 1–3 грудня 1999 року. Луцьк, 1999. – С. 15.

²⁰ *Логвин Г., Міляєва Л., Свенціцька В.* Український середньовічний живопис. – С. 19. – Табл. LXXIX; Володимир Александрович ототожнює автора ікони – маляра Олексія, із перемишльським іконописцем середини XVI ст. Олексієм Горошковичем. Див.: *Александрович В.* Західноукраїнські малярі XVI століття. Шляхи розвитку професійного середовища (Студії з історії українського мистецтва. Т. 3). – Львів, 2000. – С. 64–70.

²¹ Українське народне малярство XIII–XX століть: альбом / [авт.-упоряд.: В. І. Свенціцька, В. П. Откович]. – К., 1991 – С. 30; *Свенціцька В. І., Сидор О. Ф.* Спадщина віків: Українське малярство XIV–XVIII ст. у музейних колекціях Львова. – Львів, 1990. – С. 18–19, 51

²² *Александрович В.* Священик Гайль – маляр короля Владислава II Ягайла і перемишльське малярство XIV–XV століть // Александрович В. Українське малярство XIV–XV ст. (Студії з історії українського мистецтва. Т. 1). – Львів, 1995. – С. 21, 164–168.

²³ На іконах «Успіння Богородиці» роботи Йова Кондзелевича, які походять з Білостоцького монастиря (1696) та з Богородчанського іконостасу композиції «хмарного» Успіння вирішуються вже зовсім на інших образно-стильових засадах, продиктованих бароковими впливами. Див.: *Овсійчук В. А.* Майстри українського бароко. Жовківський художній осередок. – К., 1991. – С. 278, 306, 307.

²⁴ Найдавніший приклад цього епізоду бачимо на пам'ятці псковського монументального живопису – фресці собору Різдва Богородиці Снетогорського монастиря (1313). Див.: История русского искусства / [Под общ. ред. И. Э. Грабаря, В. С. Каменова, В. Н. Лазарева]. – М., 1954. – Т. II. – С. 352.

²⁵ З відкритими Євангеліями зображено Отців Церкви на подвійній іконі кінця XV – початку XVI ст. із церкви Різдва Богородиці в Терлі, на іконі майстра Олексія (1547) із церкви архангела Михаїла у Смільнику, на іконі другої половини XVI ст. зі Скольщини та на волинській іконі XVII ст. з Михайлівської церкви с. Пілганів (нині Промінь) Луцького району.



«Успіння Богородиці». Середина XVII ст. Волинська обл. НМНАПУ, Київ



«Успіння Богородиці». Фрагмент ікони
«Різдво Богородиці й Успіння Богородиці».
Початок XVI ст. Із церкви Різдва
Богородиці в Терлі. Національний музей у
Кракові

«Успіння Богородиці». Друга половина
XVI ст. Скольщина. НМЛ

Майстер Олексій. «Успіння Богородиці».
1547 р. Із церкви архангела Михаїла в
Смільнику. НМЛ

РЕЗЮМЕ / SUMMARY

Волинська ікона зі збірки Національного музею народної архітектури і побуту України – рідкісний іконографічний зразок відображення теми «хмарного» Успіння у волинському малярстві XVII ст. Сюжет чуда перенесення апостолів на хмарах почерпнутий з апокрифів, на думку дослідників, цей мотив з'являється у візантійському мистецтві в VI ст., невдовзі після встановлення свята Успіння.

На досліджуваній іконі представлена розширена іконографічна редакція сюжету, яка набула поширення з XIV ст. У центрі композиції – ложе з померлою Богородицею, навколо нього змальовані апостоли, святителі й ангели, за ложем – Христос у Славі з душею Марії на руках. У верхній частині ікони проілюстровано легенду про чудесне перенесення апостолів ангелами до Єрусалиму та вознесіння Богородиці ангелами на небеса. Унизу змальована апокрифічна сцена про єврейського священика Авфонія, який намагався осквернити ложе з тілом Марії, проте Архангел Михаїл відтяв йому долоні.

Монументальна, переважана мотивами й персонажами, композиція ікони свідчить про розміри церкви, в якій вона, вочевидь, була храмовою. Віднайти іконографічні витоки волинської ікони серед пам'яток давнього українського мистецтва не вдалося, проте можна припустити, що увагу автора притягували композиції більш раннього періоду, співзвучні його творчій індивідуальності величавою простотою й динамізмом.

Ключові слова: ікона, образ, іконографія, стилістика, композиція, колорит, семантика.

The Volyn mid-seventeenth century icon «Dormition of the Theotokos» from the collection of the National Museum of Folk Architecture and Everyday Life of Ukraine is examined in the article. According to the apocryphal text of the Dormition of the Mother of God, twelve Apostles were miraculously brought to the deathbed by angels.

The iconography version of this icon appeared in Byzantine art in the VI century when the holiday of the Dormition was established. The icon presents a comprehensive version of the plot that became widespread in the XIV century. In religious art the motive of Dormition contrast, to the death, which emphasises the divinity of the Mother of God. There is a bed which the dormant Mary in the centre of the composition, She is surrounded by the group of the Apostles, Church Fathers and angels, there is a figure of Christ in Glory, who holds a soul of the Virgin in his hands. The upper corner of the icon illustrates an event of the miraculous carrying of the Apostles by angels to Jerusalem; they are placed in twelve medallions. Above this scene the Mother of God is depicted enthroned, surrounded with angels, who are carrying Mary into Heaven in a mandorla. A scene in the foreground follows apocrypha's narration about Jewish priest Auphonius who had an evil intention to desecrate Mary's body, but the Archangel Michael cut off his hands.

The monumental, composition of the icon with lots of motives points out the size of the church, where it presumably served as a main icon. We could not find the origin of the Volyn icon in the pieces of the ancient Ukrainian art but we can assume that the author of the icon had paid attention to the works of art of the early periods, which were in accordance with his creative individuality due to its simplicity and dynamics.

Keywords: icon, image, iconography, style, composition, colour, semantics.

Ікона из собрания НМНАБУ – редкий образец отображения расширенной иконографии темы «облачного» Успения в волинской иконописи XVII века. Сюжет чуда перенесения на облаках апостолов почерпнут с апокрифов, исследователи считают, что этот мотив возник в византийском искусстве в VI веке, вскоре после установления праздника Успения.

На исследуемой иконе представлена расширенная иконографическая редакция сюжета, получившая распространение с XIV века. В центре композиции – ложе с усопшей

ИСТОРИЯ

Богородицей, вокруг него изображены апостолы, святители и ангелы, за ложем, Христос во Славе с душою Марии на руках. В верхней части иконы проиллюстрировано легенду о чудесном перенесении апостолов ангелами до Иерусалима и вознесение Богородицы ангелами на небеса. Внизу изображена апокрифическая сцена о еврейском священнике Афонии, который хотел осквернить ложе с телом Марии, но Архангел Михаил отсек ему кисти рук.

Монументальная, перегруженная сценами и персонажами композиция иконы, свидетельствует о размерах церкви, в которой она, по-видимому, была храмовой. Отыскать близкие аналогии исследуемой иконе не удалось, но, можно допустить, что внимание автора притягивали композиции более раннего периода, созвучные его творческой индивидуальности величественной простотой и динамизмом.

Ключевые слова: икона, образ, иконография, стилистика, композиция, колорит, идейный смысл.

АРХІТЕКТУРНО-БУДІВЕЛЬНИЙ СКЛАДНИК БУШАНСЬКОГО СКЕЛЬНОГО КОМПЛЕКСУ: ІСТОРИЧНІ ВІХИ ЗАБУДОВИ (1)*

Ростислав Забашта

У статті висвітлюється питання історії освоєння та забудови скельного об'єкта (природної розпадини і прилеглих до неї рукотворних виломів породи), який міститься в с. Буша Ямпільського району Вінницької області й відомий у науковій та краєзнавчій літературі як (бушанський) «скельний храм / скельне сховище / скельний (архітектурно-скульптурний) комплекс».

Ключові слова: забудова, мурування, мостина, приміщення, переkritтя, конструкція, жолоб, вирубка-полиця, гніздо, комплекс, стіна, рельєф.

The article throws some light upon current problems in history of adaptation and build-in works at the rock object (being a natural crack with adjacent hand-made breaks of strata) situated in the village of Busha, Yampil region of Vinnytsia province and known under the name of (Busha) «rock temple / rock shelter / rock (architectural sculptural) complex» in scientific literature as good as in publications of local studies.

Keywords: building, stonework, floor, room, construction, groove, chopped shelf, socket, complex, wall, relief.

Бушанський*скельний комплекс (іл. 1) має численні сліди давньої забудови. На більшості вертикальних площин природної розпадини і цілеспрямованих виломів пісковикової породи, що є стінами його приміщень, видніються рукотворні заглиблення різної величини й конфігурації: жолоби та гнізда. По краях верхніх площин скельних виступів-відрогів (№ 1–3), на місці їх стику з вертикальними площинами стін, пролягають ще й вирубки-полиці, а на поземі (на рівні материкового ґрунту, а подекуди – скельної «підшви» [нижнього рівня кам'яної породи]) в кількох місцях археологічними розкопками 1961, 1985, 1987 років відкрито залишки мурованих конструкцій.

Призначення вирубаних заглиблень, що простежуються зазвичай попарно й рівнобіжно на вертикальних і горизонтальних площинах протилежних кам'яних об'ємів, є очевидними. Це – зацілілі елементи кріплення дерев'яних конструкцій забудови скельних приміщень. Горизонтальні й де-що нахилені (під різними кутами) жолоби, а також напівкруглі або чотирикутні гнізда й трикутні зарубки (на ребрах суміжних стін) слугували переважно для утримування горизонтальних чи нахилених під певним кутом елементів каркаса покрівлі (іл. 2;

3; 4), а в окремих випадках – для каркаса й одвірка чільної стіни найбільшого приміщення № 1 [далі слово «приміщення», що стоїть безпосередньо перед номером, додаємо скорочено «пр.»,] а також верхньої горизонтальної частини одвірка пр. № 6 та для дерев'яного помосту (лежанки-полу) в пр. № 4. Чотири дещо видовжені зарубки-гнізда у верхній частині північно-західного закута та східної стінки пр. № 2 були розраховані для кріплення чи то опорних елементів конструкцій якоїсь горішньої надбудови над розпадиною, чи верхньої частини сходової клітки. Призначення мурувань також цілком зрозуміле. Вони є переважно залишками стін / простінків, які або замикали собою внутрішній простір основних приміщень (№ 1, 4 і 5), або (в одному випадку – пр. № 3) були підпорою, точніше – закладкою на місці природного (?) вилому кам'яної породи, вирівнюючи заразом площину східної стіни проходу. Крім того, технікою мурування було зведено пічку-кам'янку в приміщенні кухні (№ 4) (іл. 7).

Проте донині достеменно не з'ясовано, як співвідносяться між собою в хронологічному вимірі ці елементи будівельного складника досліджуваного комплексу: чи вони постали водночас за єдиним планом, а чи такі розведені в часі, чи презентують одну історико-культурну традицію, а чи традиції різні за походженням та змістовим,

* Висловлюємо вдячність О. Кошовому і В. Жигуну за допомогу в підготовці статті до друку.

зокрема ідейно-образним, наповненням. У зв'язку з цим лишається дискусійним і питання історичної сув'язі конкретної форми забудови центрального (головного) приміщення об'єкта та монументальної рельєфної композиції – змістової та художньої доміанти його внутрішнього оздоблення. Нарешті, до кінця не висвітлено питання змінності планової структури, функціонального статусу та об'ємно-просторового характеру забудови комплексу на різних етапах його існування.

З минулого досліджуваного об'єкта відомо лише кілька конкретних історичних дат, що стосуються винятково останнього етапу його функціонування. Згідно з польськомовним написом, викарбуваним на західній стіні центрального приміщення (№ 1) комплексу (напроти рельєфу), у 1824 році Ромуальд Остой Овсяний «відкрив» досліджуваний скельний об'єкт (у написі – «печеру»: **Ta Jaskinia odkryta przez W Romualda Ostoja Owsianego. R. 1824.**) (іл. 5). Реальність зазначеного персонажа підтверджують архівні матеріали¹ та усні перекази старожилів села, занотовані В. Антоновичем та К. Мельник улітку 1883 року. Згідно із цими джерелами, названий персонаж був одним з місцевих шляхтичів-землевласників, який до того ж обіймав посаду колектора (збирача податків). Він відзначався норовистою, невгамовною вдачею, а щодо підданих селян виявляв немилосердність і навіть жорстокість. Тим-то з місцевим простолюдом у нього склалися вкрай напружені стосунки, що врешті-решт переросли в пряме протистояння. Його садиба кілька разів горіла. Причину цих нещасть Овсяний убачав, і небезпідставно, у зумисних підпалах. Після чергової пожежі (1827 р.?²), остерігаючись інших зловорожих дій з боку селян-бунтарів, цей пан облаштував для себе помешкання-криївку (?) у віднайденій ним трьома роками раніше «печері». За його вказівкою над скельними розпадами й виломами було зведено дерев'яне перекриття із застосуванням кріплень у вигляді «горизонтальних боріз» для «балок», поверх якого насипали шар землі, аби убезпечитись від підпалів, установлено двері. Проте це своєрідне помешкання проіснувало порівняно недов-

го. Після наглої смерті господаря, що сталася, імовірно, не пізніше ніж у кінці 1831 року (одного дня його знайшли повішеним в одному зі скельних приміщень)³, дерев'яну стелю було розібрано, а саме місце занехаєне як нечисте, спаскуджене⁴.

На сьогодні в нашому розпорядженні є ще дві хронологічні віхи (координати) з історії освоєння й забудови досліджуваних скельних розпадин. Правда, вони ґрунтуються не на прямих, а опосередкованих свідченнях: на результатах переважно епіграфічного аналізу зацілілих на стінах комплексу давніших написів, що не містять, на жаль, конкретних дат. На щастя, змістовий і формальний плани цих інскрипцій не позбавлені певної історичної адресності. Мовиться про два тотожні за змістом і майже тотожні за формою написи, пов'язані з пр. № 6, та напис на обрамленій таблиці самого рельєфного зображення в пр. № 1. Датування двох перших з них визначається другою й третьою чвертями XVIII ст., датування останнього (за питомо палеографічними характеристиками) – значно ширше: у межах XVII–XVIII ст. Утім, за деякими текстологічними ознаками його хронологічний вимір звужується до другої половини XVII–XVIII ст., а за показниками контексту історико-культурного розвитку Буші й колишньої Брацлавщини в цілому – до першої половини XVII ст. / початку XVIII ст.⁵ Слід зазначити, що окреслені віхи цілком «уписуються» в хронологічні параметри речового матеріалу, виявленого під час археологічних розкопок 1985, 1987 років у приміщеннях скельного комплексу. Цей матеріал представлений, зокрема, й уламками кераміки та інших виробів XVII – початку XIX ст.⁶ Принагідно зауважимо, що запропоноване І. Винокуром датування переважної більшості керамічних знахідок періоду пізнього Середньовіччя і раннього Нового часу межами XIV–XV ст., XV–XVI ст., XVI ст. і XVI–XVII ст.⁷ не є достеменно вивіренним з огляду на техніко-технологічні та формально-типологічні характеристики останніх, не оперте на жодний реальний результат відповідних аналізів, а тому в багатьох конкретних випадках викликає сумніви й контрверсії. Зокрема, череп'я кіль-

кох посудин з підкладки і/чи заповнення череня пічки-кам'янки пр. № 4, віднесене І. Винокуром до XVI ст.⁸, на думку ряду археологів і мистецтвознавців, найвірогідніше, походять з XVIII або кінця XVIII–XIX ст.⁹ Так само непереконливими є намагання деяких авторів тлумачити дату 3 червня 1524 року з меморіального польськомовного (точніше польсько-латинського) тексту, викарбованого на північному простінку центрального приміщення (**Рамець: 1524: R: d: 3: Junij.**) (іл. 2: а, б), як пряме чи майже пряме свідчення конкретних подій в історії освоєння скельних розпадин, а саме: облаштування на цьому місці осідку (келії) монахів католицького ордену театинців¹⁰, появи самого монументального рельєфу¹¹, присвяченого, за ще однією версією, пам'яті загиблих під час імовірного спустошення Буші найзниками-татарами під час їхнього походу на подільські землі 1524 р.¹² Названі припущення не отримують чіткого й однозначного підтвердження серед доступних нині археологічних, епіграфічних, іконографічних та писемних джерел, що стосуються безпосередньо досліджуваного скельного комплексу чи бодай Буші як конкретного населеного пункту. А без такого роду фактів будь-яка апеляція до тих чи інших подій з історичного контексту краю, тим більше – Західної Європи, лишатиметься безадресною абстракцією. Натомість за способом виконання і накресленням букв останній напис демонструє тотожність із написом Р. Овсяного 1824 р. На це зразу звернув увагу В. Антонович¹³ і не заперечив жоден наступний дослідник. Щобільше, майже всі, хто так чи інакше торкався у своїх публікаціях цього питання, висловлювалися на підтримку такого висновку. Зосібна, І. Винокур додатково відзначив їхню подібність за станом збереженості, що також доволі суттєво¹⁴. Лише В. Даниленко зайняв принципово іншу позицію, покликавши свого часу на цей напис як на безпосереднє епіграфічне джерело кінця першої чверті XVI ст. Однак при цьому ніяких доказів на користь саме такого визначення він не надав, принаймні в існуючих публікаціях вони відсутні¹⁵. Стосовно ж події, яку мав на увазі Р. Овсяний, нотуючи зазначену кон-

кретну дату, то про неї нічого достеменно невідомо¹⁶. Припущення щодо копіювання її названим шляхтичем безпосередньо з напису на таблиці рельєфної композиції¹⁷ також не знайшло підтвердження в результатах останніх епіграфічних розшуків¹⁸.

Зголошені віхи, що охоплюють відтинок часу за малим не два століття: десь від другої половини XVII ст. до кінця першої – початку другої чверті XIX ст., утворюють систему координат історичного буття комплексу, з якою передусім належить співвіднести відомі на сьогодні елементи й залишки будівельних конструкцій. Почнемо з першої з них, що відсилає нас до середини першої половини позаминулого століття.

1. Повідомлення місцевого люду про скельний осідок Р. Овсяного не викликає сумніву, адже, як слушно зауважив О. Формозов, від 1824 року [чи, імовірніше, від 1827/1828 рр. – Р. З.] – дати облаштування шляхтичем серед скель мешкання-криївки, і до 1883 р. – дати обстеження комплексу В. Антоновичем і К. Мельник, минуло не так багато часу, і літні бушанці цілком могли пам'ятати події, пов'язані зі згадуваним польським паном¹⁹, тим паче події для села неординарні. Однак відомості, занотовані В. Антоновичем і К. Мельник, насправді недостатньо точні й детальні, аби на їхній підставі скласти повне та однозначне в'явлення про достеменно величину цього осідка, характер його об'ємно-просторової структури та особливості будівельних конструкцій. Ситуація з визначення конкретного обсягу й форм будівництва кінця першої / початку другої чверті XIX ст. ускладнюється тим, що на стінах пр. № 1, 2, 4 і 5 наявні сліди кількох однакових за призначенням, але відмінних за висотністю і почасти за конструкцією систем кріплення дерев'яних елементів перекриття. Зокрема, у пр. № 1 (на західній його стіні) збереглися сліди від трьох різних систем кріплення перекриття на чотирьох висотних рівнях, а саме: доволі масивний вируб-полиця, що пролягає вздовж верхнього краю стіни; дещо нижче його простежується ряд із трьох уцілілих видовжених по горизонталі гнізд; ще нижче видніються (один під одним) два похилі в напрямку входу жолоби. При

цьому останні, як елементи, по-суті, однієї системи кріплення, різняться між собою за параметрами і висотністю. Цілком очевидно, що всі ці вирубки, гнізда та жолоби не могли бути задіяні одночасно, адже вони фактично дублюють одні одних (іл. 4). А отже, поява всіх рукотворних слідів «від балок», усіх «горизонтальних боріз» заведва була (попри деяку подібність між окремими заглибленнями) результатом діяльності самого лише Р. Овсяного, як уважали В. Антонович, К. Мельник, а за ними й деякі інші науковці та краєзнавці, зокрема В. Гульдман, О. Формозов²⁰. Звісно, цей шляхтич у процесі освоєння, упорядкування та використання розпадин і вилотів скельного масиву, яке тривало в цілому впродовж десь семи-восьми років (починаючи з 1824 року) чи чотирьох-п'яти (рахуючи від 1827–1828 років), міг удаватися до певних перебудов свого нового мешкання задля його укріплення і / чи розширення. Однак, пам'ятаючи про причини й скрутні обставини вимушеного переселення (принаймні тимчасового) Овсяного до скельного осідка, важко уявити, щоб він міг дозволити собі кількаразові (а в центральному приміщенні – щодворічні чи навіть щорічні) капітальні зміни конструкцій його перекриття.

На те, що будівничі кінця першої / початку другої чверті XIX ст. таки мали попередників, указує висотна несумісність між рівнем нижніх жолобів пр. № 1 та зображенням символу св. Трійці (рівнобедреного трикутника зі схематичним зображенням ока в центрі) на північному простінку поряд з рельєфом; символу, що є верхньою частиною цілої епіграфічної композиції, до якої входять ще два розміщені нижче рядки напису, останній – з чималою монограмою Христа. Властиво, зазначене зображення, яке виконане, безсумнівно, за вказівкою Овсяного та ще, імовірно, на першому етапі освоєння скельних розпадин (зважаючи на перегук графіки останніх, десяткових чисел дат: 1524 і 1824), трохи підноситься над рівнем перекриття з використанням згаданих жолобів. А отже, у разі їх синхронного існування перекриття затуляло б собою частину зображення релігійно-меморіального

характеру, що мало для цього шляхтича неабияке значення, судячи зі змісту тексту першого рядка: **Pamięć: 1524: R: d: 3: Junij**. З огляду на цю обставину, до набутоків початку другої чверті XIX ст. слід віднести кріплення, що лежать вище згаданої пари жолобів. Покладаючись на повідомлення інформаторів В. Антоновича й К. Мельника про вибивання робітниками-будівничими осідка Р. Овсяного саме «боріз» (горизонтальних і дещо похилих повздовжніх жолобів), до періоду діяльності названого шляхтича найреальніше віднести таки верхній жолоб західної стінки пр. № 1. А якщо так, то й продовження цього кріплення в пр. № 2 і на початку пр. № 3, а також відповідні йому за висотою аналогічні жолоби на стінах пр. № 4 і 5 логічно датувати тим же часом, тобто кінцем першої / початком другої чверті XIX ст. (іл. 2: а, в). До такої думки схиляє і факт доступності ще на початку 80-х років XIX ст. (що продемонстрували обстеження, проведені В. Антоновичем і К. Мельником) усіх приміщень скельного комплексу, де вирубано жолоби верхнього рівня. Очевидно, це було б неможливо, якби зазначені приміщення не були розчищені й певним чином облаштовані, а отже, й перекриті Овсяним. Зрештою, на користь багатомірності історії архітектурно-будівельного складника бушанського комплексу свідчить наявність у верхньому краю заглибленої під кутом площини виїмки лежанки / полиці, яка тягнеться вздовж майже всієї західної стінки пр. № 1 на висоті 0,97–1 м (над рівнем порогових плит), слідів напівстертого рядка напису латинськими літерами. Залишки цих знаків були зафіксовані В. Даниленком 1961 року (іл. 6)²¹. З останніх на сьогодні достатньо чітко проглядається лише велика **W**. Як графікою накреслення, параметрами (зокрема глибиною врізу), так і станом збереженості цей знак помітно відрізняється від аналогічної літери польськокомовного рядка, що пролягає дещо вище верхнього краю згаданої вирубки: **Ta Jaskinia odkryta pszez W Romualda Ostoja Owsianego. R. 1824**. (іл. 5). З цього постає лише один логічний висновок: напис на похилій площині виїмки було вирізьблено ще до «відкриття» Овсяного, перед кінцем першої чверті

XIX ст. А ця констатація у свою чергу змушує визнати й заглиблену в стіну лежанку / полицю набутком давнішого періоду, принаймні її центральну й початкову (південну) частини. За часів згаданого польського шляхтича її могли лише продовжити до північного краю стіни²². Водночас мало ймовірно, щоб ця лежанка / полиця була розрахована на функціонування просто неба. Вона є типовим елементом внутрішнього закритого простору (інтер'єру) приміщень багатьох давніх скельних осідків, зокрема Поділля²³.

Якщо припущення про неодноразові будівельні роботи в досліджуваному скельному об'єкті Буші за часів Овсяного доречно, то до кінця першої / початку другої чверті XIX ст. допустимо приписати (крім жолобів верхнього рівня і пов'язаних із ними гнізд) сліди принаймні ще однієї (з двох можливих) системи кріплення перекриттів. Мовиться насамперед про вирубки-полиці в центральному приміщенні на суміжних кутах брил № 2 і 3 та щонайменше одне гніздо на протилежному куті останньої брили. Ці заглиблення, будучи почасти тотожними чи близькими за розмірними і конструктивними характеристиками та згрупованими довкола північно-східного кута пр. № 1, становлять окремішню групу кріплень. Вони, очевидно, походили від порівняно невеликого дашка / навісу, що накривав лише рельєфне зображення і сусідній простінок брили № 3, на поверхні якого викарбуваний напис із датою – 1524 р. та монограмою Христа. При цьому будівничі Р. Овсяного, на нашу думку, скористалися (могли скористатися) вже існуючими до них заглибленнями від давнішого аналогічного перекриття. Останнє, найімовірніше, було синхронним чи майже синхронним рельєфній композиції²⁴. На початку XIX ст. зазначені кріплення були хіба що трохи змінені (розширені і/чи поглиблені), пристосовані до нової дерев'яної конструкції. Як альтернативний варіант ідентифікації, з часом Овсяного гіпотетично можна пов'язати ряд видовжених гнізд на західній стіні пр. № 1, що видніються в проміжку між верхнім і нижнім жолобами. Вони лишилися (зважаючи на їхні незначні параметри і кількість:

не більше чотирьох) від порівняно легкого перекриття, що покривало все пр. № 1. Конструктивну основу його становили крокви й бантини, криті відповідно також легким матеріалом: дранкою або ґонтом²⁵. Так чи інакше, але обидві дерев'яні конструкції мали бути зведені на початковому етапі освоєння Овсяним скельної розпадини, можливо, того-таки 1824 року, і згодом (1827 р.?) замінені покрівлею із системою кріплень у вигляді жолобів і гнізд верхнього рівня. Урешті, можна припустити варіант початкового перекриття пр. № 1 з використанням і пари давніших жолобів нижнього рівня, але за умови пізнішої (на другому етапі забудови) появи напису з датою 1524 р. До слова, дві останні конструкції перекриття початку XIX ст. центрального приміщення підпадають під означення «павільйон», яке дав тогочасній забудові комплексу О. Формозов²⁶.

Щодо конкретної локалізації та параметрів зазначеного ряду жолобів. Верхній жолоб західної стіни центрального приміщення, що нас цікавить, починається на відстані ~ 1,15 м від лівого краю стіни (враховуючи глибину жолоба на торці скельного відріг-виступу № 3). Йому передує велике чотирикутасте гніздо із заокругленими кутами (0,275 м × 0,165 м × 0,135–0,14 м), до якого він наближений упритул своїм лівим кінцем. Початок жолоба (той-таки лівий кінець) височить над долівкою приміщення (рівень порогових плит) на позначці 3,04 м, кінець (правий) – на позначці 3,2–3,22 м або 2,77 м (міряючи від скельної підосви-долівки пр. № 2 і 3). Загальна довжина жолоба – 5,33 м, ширина і глибина на різних ділянках відмінна: відповідно 0,07–0,165 м і 0,032–0,15 м (іл. 2:а). Маючи виразний злам на відстані 1,16 м від лівого краю і вигин, він поступово вирівнюється і тягнеться до північного краю стіни, переходячи («загортаючись») майже під прямим кутом на південний простінок пр. № 2. Тут його параметри – 0,75 м × 0,14 м × 0,125–0,06 м. Продовженням його слугує жолоб, що пролягає на висоті 2,91–2,97 м (над рівнем скельної підосви) уже по західних стінах пр. № 2 і 3, сягаючи в довжину 3,69 м. Висота його вирубки – 0,06–0,15 м,

глибина – 0,04–0,12 м. На східних стінах зазначених приміщень (західний бік брили № 3) йому відповідає аналогічний жолоб загальною довжиною 4,5 м, з висотою вирубки від 0,13 м до 0,16 м і глибиною – від 0,04 м до 0,17 м. Останній пролягає на висоті 2,96–2,70 м (над рівнем скельної підшви-долівки). Натомість на східній стіні центрального приміщення (№ 1), утвореній західними гранями брил № 1 і 2, пари описаному верхньому жолобу західної стіни немає.

На стінах суміжних пр. № 4 і 5, нижче системи кріплень у вигляді вирубок-полиць, що пролягають по верхньому краю скельних відрогів, видніються жолоби (за винятком західної стіни останнього приміщення) й пов'язані з ними гнізда. Так, у верхній частині південної стінки пр. № 4 на висоті 2,22–2,5 м від рівня долівки (скельної підшви) пролягає горизонтальний жолоб (0,145–0,18 м × 3,58 м × 0,135–0,15 м) з трьома чітко окресленими напівкруглими за обрисом гніздами для напівкруглих сволоків та ще трьома гніздоподібними заглибленнями. Гнізда та заглиблення вибито прямо в жолобі (фактично вони є внутрішніми елементами стосовно останньої форми кріплення, за винятком перших двох гнізд ліворуч, що дещо більші за розміром) і розміщено більш-менш регулярно вздовж усієї його довжини. Крайнє гніздо ліворуч – найбільше (0,16–0,185 м × 0,305 м × 0,247 м). При цьому воно опущене щодо нижнього краю жолоба на 0,065–0,07 м. Праворуч від нього, на відстані 0,52 м, видніється наступне гніздо (0,29 м × 0,155 м × 0,18 м), від якого через 0,33–0,43 м міститься ще одне, розміри якого – 0,165–0,17 м × 0,25–0,37 м (довжина нижнього краю нечітка) ? 0,196 м. Далі, за ~ 0,4 м простежується ще два гніздоподібні заглиблення (через проміжок ~ 0,34 м, перетнутий навкіс достатньо широкою і глибокою тріщиною, що ділить стіну по всій її висоті), але без чітких зовнішніх обрисів: ~ 0,165–0,17 м × 0,45 м × 0,21 м і відповідно ~ 0,167 м × 0,19–0,24 м × 0,21 м. Правий кінець жолоба завершується ніби теж заглибленням, через що має дещо потовщений вигляд (~ 0,17 м × 0,14 м). Від середини передостаннього гніздоподібного

заглиблення жолоба й до кута приміщення, уздовж верхнього краю жолоба, поглиблено площину стіни. Поява цієї вирубки, що має вигляд горизонтальної, дещо вигнутої згори смуги (0,225 [при лівому кінці] – 0,33 [біля щілини] – 0,27 м [при правому кінці] × 1,57 м × 0,085–0,15 м), зумовлювалася технічною необхідністю вільного встановлення дерев'яних елементів несучої конструкції перекриття. Зазначеному жолобу (з внутрішніми гніздами) південної стінки частково відповідає горизонтальний і порівняно прямий жолоб (0,12 [лівий кінець] – 0,14 [середина] – 0,137 м [правий кінець] × 2,10 м × 0,135 [лівий кінець за гніздом] – 0,115 м [правий кінець]) на північній стіні пр. № 4. Він пролягає на висоті 2,32–2,34 м над рівнем долівки (скельною підшвою). Починається (зліва) – чотирикутним гніздом (0,185 м × 0,26 м × 0,145 м). Його правий кінець завершується достатньо великою кутастою вирубкою-заглибленням поверхні, що видніється переважно вже на суміжній (через кут ребра), південній, грані скельної породи виступу № 2 з нижньою похилою полицкою-підрубкою (0,115–0,055–0,035 м × 0,4 м × 0,125–0,02 м). Поява останніх заглиблень була зумовлена технічною необхідністю при монтуванні дерев'яних елементів перекриття (колод чи півкругляків). Трохи нижче (на 0,085–0,115 м) зазначеної похилої полицки просто на ребрі міститься невелика трикутаста вирубка (сторони – 0,12 м × 0,125–0,13 м, бісектриса кута – 0,09 м), яка слугувала додатковою опорою для одного з брусів-сволоків перекриття, що пролягав між південною стінкою пр. № 4 і протилежною північною стінкою суміжного пр. № 5. На зазначеній стінці останнього приміщення (утвореній торцевою площиною скельного виступу-відрога № 3) також видніється горизонтальний жолоб (0,15 м × 2 м × 0,11–0,12–0,133 м [на ребрі]), що у свою чергу виступає парним елементом описаному вище жолобу протилежної південної стінки пр. № 4. Його вибито на висоті 2,08–2,1 м від скельної підшви-долівки. Відповідність між названими однорідними кріпленнями простежується не лише за плановою і конструктивною характеристиками, зокре-

ма висотністю, а й за технологією монтування дерев'яних елементів, про що свідчить розташована над правою половиною останнього жолоба така ж порівняно неглибока вирубка у вигляді поздовжньої смуги (0,11 м × 0,97–0,995 м × ~ 0,06 м²⁷). До речі, зазначений жолоб з лівого краю завершується прямокутним гніздом-вирубкою (0,19–0,195 м × 0,1–0,13 м [разом з висотою жолоба – 0,31–325 м] × 0,23 м) від верхньої поперечини одвірка дверей пр. № 6, якому «вторує» гніздо (0,15–0,16 м × 0,205 м [по нижньому краю] × 0,115 м) на південній стінці того ж приміщення.

Як уже відзначалося, описані кріплення (жолоби й пов'язані з ними гнізда) пр. № 4 і 5 за висотністю збігаються з верхнім жолобом західної стінки центрального приміщення та жолобами пр. № 2 і 3. Це пряме свідчення на користь їхнього функціонального зв'язку. Додавши до цього подібність між означеними жолобами за технікою виконання, профілем перетину та подекуди параметрами, є, очевидно, усі підстави вважати їх складниками однієї загальної системи перекриття комплексу, що була задіяна в кінці першої і/чи на початку другої чверті XIX ст. (іл. 8). І навіть у випадку давнішого походження названих кріплень (жолобів), саме їх, найвірогідніше, використали будівничі Р. Овсяного при зведенні перекриття криївки, можливо, лише місцями розширивши й доповнивши його новими елементами. На користь останнього припущення може свідчити факт накладання на горизонтальний жолоб південної стіни пр. № 4 фактично шістьох достатньо великих гнізд (з них три – виразно окреслені) і поєднання гнізд із жолобами на західній стінці пр. № 1. На певні перебудови конструкцій перекриття центрального приміщення вказує й зазначена відмінність (за основними параметрами і кутом нахилу / кривизною) різних частин верхнього жолоба тієї-таки західної стіни (іл. 2: а).

Хронологічне визначення залишків муруваних конструкцій комплексу видається справою порівняно простішою. Цілком очевидно, що без двох чільних стін, одна з яких замикала міжскельний простір з пр. № 4, 5 і 6, а друга – з пр. № 1, 2 і 3, об-

межуючи доступ до них, осідок Р. Овсяного як мешкання-криївка втрачав будь-який сенс (іл. 7: а, б). Стінка-закладка природної виїмки в нижній частині західної бокової площини брили № 3 міститься між пр. № 2 і 3, що були освоєні, судячи за характером і висотним рівнем жолобів перекриття, за часів діяльності Р. Овсяного. Тим-то виявлені залишки всіх стін однозначно належать до спадку кінця першої / початку другої чверті XIX ст. Цей висновок цілком слушний і щодо пічки-кам'янки, виявленої в пр. № 4 (іл. 7: в). Як уже зазначалося, у глиняній обмазці її череня було виявлено наповнення у вигляді подрібнених уламків гончарного посуду, більшість з яких (якщо не всі) за характером тіста, товщиною, оздобленням опискою (охристим ангобом) найреальніше було б віднести до кінця XVIII – початку XIX ст.²⁸ Крім іншого, кухня (пр. № 4) є цілком доречним функціональним блоком для світського помешкання та ще й напівоборонного характеру, яким певною мірою був скельний осідок Р. Овсяного.

Не суперечить запропонованому датуванню і техніка мурування: ламаний (бутовий) плескатий камінь на глиняному розчині, укладений постелисто (довжиком) двома паралельними рядами із забутовкою. Апелювання В. Даниленка до «архаїчності» техніки («рваний пісковик на глині») та значної товщини кладки стін (1,5 м) як до свідчення їхньої дохристиянської давності²⁹ не є бездоганим. Річ у тім, що описана техніка, згідно з нашими польовими спостереженнями, використовується мешканцями Буші ще й досі та має доволі широкі просторові й часові межі застосування, зокрема на Поділлі та в інших південних регіонах України, багатих на камінь³⁰. Тому «архаїчність» цілком задовільно пояснюється тяглістю традиції і/чи навіть відносною простотою зазначеної будівельної практики. Щодо великої товщини кладки чільних стін, яка місцями сягає 1,6 м, то вона зумовлена знов-таки призначенням осідка як своєрідної криївки, оборонно-житлової споруди.

До слова, залишки мурування стінки (західної), яка відгороджувала пр. № 4, 5, 6, за технікою не відрізняються від залишків мурувань чільної (північної) стіни централь-

ного приміщення. Однак вони дещо різняться параметрами: перша з них трохи ширша за другу, а крім того, у місці з'єднання (при куті більшого скельного клинцюватого виступу), між їхніми кладками немає перев'язі, натомість достатньо чітко фіксується лінія прилягання. Тобто кладка стіни кухні притулена до кладки чільної стіни (точніше – лівого простінка від входу) центрального приміщення. Це недвозначно свідчить про те, що обидві муровані конструкції зводилися почергово. Позаяк чільна стіна (лівий простінок) центрального приміщення (№ 1) безпосередньо прилягає торцевою частиною до скелі, то її, увіч, звели першою, а стіну, що замкнула собою простір трьох сусідніх приміщень (№ 4, 5, 6), – згодом. Будівельні роботи проводилися, безсумнівно, починаючи від центрального приміщення. На це вказує і згаданий напис 1824 року на його західній стіні. Якщо розуміти текст повідомлення буквально, то в зазначений рік згадуваний шляхтич виявив лише пр. № 1. З нього розпочалося освоєння та впорядкування всіх інших доступних площ скельного об'єкта. Водночас засвідчена раніше фактографія, а також аналітичні висновки дозволяють стверджувати, що Р. Овсяний «відкрив» і пристосував для своїх потреб увесь, чи майже весь, міжскельний простір досліджуваного об'єкта, насамперед пр. № 1, 2, 3 (частково), 4 і 5. Це твердження слухне й щодо площі пр. № 6. Судячи з опису та плану комплексу В. Антоновича, здійсненого на початку 80-х років XIX ст.³¹, тобто через п'ятдесят з лишком років від запусіння криївки Овсяного, зазначене приміщення було ще доступне для огляду, принаймні заповнене ґрунтом лише частково. Дослідник досить точно відтворив на плані внутрішню конфігурацію цього приміщення (за обрисом його поземної частини), початок вирубу-лежанки при його лівій стіні, що підноситься над підлогою на висоту 0,32–0,34 м, а в описі згадав, крім цієї видовженої лежанки, ще й напис «над нею» – **Kai. H. Peyunian**, який міститься на висоті 1,46–1,52 м від долівки і витягнутий на 1,45–1,48 м у довжину. Усе це недвозначно вказує на те, що це приміщення також використовувалося Овсяним. Проте

принцип кріплення, а можливо, почасти й матеріал його перекриття відрізнялися від аналогічних будівельних конструкцій решти приміщень. Приблизно однакова висотність протилежних стін (західної – 3,38–3,57 м і східної – 3,71–3,74 м) більшої частини пр. № 6 дозволяла будівничим укладати дерев'яні мостини (із кругляка / півкругляка) чи навіть кам'яні плити³² просто по скелі (точніше – спирати їхні кінці на край верхніх достатньо рівних площин кам'яної маси обабіч вилому) без жодних додаткових вирубок-заглиблень – полиць чи жолобів. Щоправда, таке перекриття було помітно вищим за перекриття решти приміщень з використанням жолобчатих / жолобчато-гніздових кріплень, насамперед пр. № 5. Існуюча різниця висотності, що становить (у випадку суміжних пр. № 5 і 6) 0,47–0,9 м³³, нівелювалася, утім, поступовим пониженням перекриття над вхідною частиною пр. № 6. Цьому слугували вирубки-полиці, що фіксуються – починаючи від входу – на західній стіні на висоті 2,68–2,70 м і 3,14–3,17 м (вища з них довжиною ~ 0,95 м, шириною 0,15–0,31 м) та на східній стіні на висоті 2,68 м і 3,04 м (вища з них завдовжки ~ 3,4 м, завширшки ~ 0,10–0,25 м). Водночас стосовно цих елементів кріплення слід зробити одне застереження хронологічного характеру.

Річ у тім, що за конструктивною особливістю, призначенням і висотністю вони відповідають аналогічним вирубкам-полицям, які простежуються при верхніх краях стін пр. № 1 і 2 (частково), 4 і 5 (скельні відроги-виступи № 1, 2, 3). Тобто їх цілком доречно вважати складниками системи кріплень іншого (найвищого за висотою) перекриття комплексу, що фактично дублювало перекриття кінця першої / початку другої чверті XIX ст. із застосуванням жолобів верхнього рівня і належало, увіч, попередньому етапові забудови скельного комплексу. З такої констатації випливає можливість при зведенні перекриття над пр. № 6 або використання робітниками Р. Овсяного давніх систем кріплення, або існування за часів цього шляхтича ще зацілілого (бодай частково) перекриття минулого періоду функціонування скельного комплексу. Останнє вида-

ється найвірогіднішим за умови виконання перекриття з кам'яних плит. На таку можливість якраз і натякає згадка В. Антоновича про скельну стелю досліджуваного приміщення³⁴.

¹Дело по обвинению крестьянина Демьяна Барибана в поджоге дома коллектора с. Буши Ромуальда Овсяного (14. 05. 1827 – 4. 02. 1830). – Хмельницький обласний державний архів, ф. 120, оп. 2, спр. 802, 42 арк.; Центральний державний історичний архів України (Київ), ф. 486, од. зб. 528, арк. 120–121 зв.; див. також: *Березяк В.* Буша: історико-краєзнавчі нариси. – К., 1993. – Приватний архів автора, арк. 63, 84, 142, 146–147.

²Дело по обвинению..., 1830, арк. 1 і наступ.

³Точна дата смерті Р. Овсяного невідома. Однак уже 26 січня 1832 року його спадкоємець, Антон Овсяний, продає бушанський маєток разом із 120 душами селян (кріпаками) шляхтичу Карлу Оржеховському (див.: Центральний державний історичний архів України (Київ), ф. 486, оп. 1, од. зб. 528, арк. 120), з чого випливає, що кончина Р. Овсяного сталася не пізніше кінця попереднього року, тобто 1831 р.

⁴*Антонович В. Б.* Дневник раскопок курганов 1874–1886 г. – Інститут рукописів Національної бібліотеки України ім. В. Вернадського, ф. I, од. зб. 7892, арк. 65 зв.; *Антонович В. Б.* О скальных пещерах на берегу Днестра в Подольской губернии // Труды VI археологического съезда в Одессе (1884 г.). – О., 1886. – Т. I. – С. 100; *К. М[ельник]*. Путевые очерки Подолии // Киевская старина. – 1885. – Т. XII. – Гл. X. – С. 680.

⁵*Забашта Р.* До питання атрибуції Бушанського наскельного рельєфу (аналіз обрамленої таблиці з написом) (6) (у друці).

⁶*Винокур І. С., Забашта Р. В.* Отчет о раскопках 1985 года на месте скального рельефа в с. Буша Ямпольского района Винницкой области. г. Каменец-Подольский, 1986 г. – Науковий архів ІА НАН України, ф. е. 1985 / 41, арк. 41; *Винокур І. С., Забашта Р. В., Петров Н. В.* Отчет об археологических исследованиях в с. Буша Ямпольского района Винницкой области (За 1987 год). г. Каменец-Подольский, 1988 г. – Науковий архів ІА НАН України, ф. е. 1987 / 171, арк. 19, 22, 23, 24, 25; *Забашта Р.* Скульптура й архітектура Бушанського скельного комплексу (питання історичної сув'язі) // Студії мистецтвознавчі. – 2003. – Чис. 1. – С. 51–52, 60. – Іл. 8.

⁷*Винокур І. С., Забашта Р. В.* Отчет о раскопках 1985 года на месте скального рельефа в с. Буша..., арк. 19–20, 36, 40–43; *Винокур І. С., Забашта Р. В.* Розкопки в Буші // Пам'ятки України. – 1986. – № 4. – С. 21; *Винокур І. С., Забашта Р. В., Петров Н. В.* Отчет об археологических исследованиях в с. Буша, арк. 1, 2, 18–25; *Винокур І. С.* Дослідження бушанського скельного комплексу // Археологія. – 1994. – № 3. – С. 126, 128–129. Хоча звіти про археологічні розкопки 1985, 1987 років, а також деякі публікації виконані й

здійснені І. Винокуром та автором цієї статті разом, проте датування як окремих частин комплексу, так і визначення загальної схеми історії об'єкта в них цілком належать І. Винокуру. Тому надалі, аналізуючи датування археологічних матеріалів, ми покликаємося лише на пізніші публікації самого І. Винокура. Це тим доречніше, що у звітах (через недогляд І. Винокура) існують розбіжності в датуваннях одних і тих самих знахідок кераміки й мурувань: XV–XVI ст. (у першому випадку) й XVI / XVI–XVII ст. (у другому).

⁸*Винокур І. С.* Дослідження бушанського скельного комплексу. – С. 128. До речі, саму пічку-кам'янку пр. № 4 (№ 3 – за нумерацією І. Винокура) та уламки кераміки, виявлені при його основі (підлозі), продатовано XVI–XVII ст. (Там само. – С. 128. – Рис. 8); див. також: *Винокур І. С.* Исследования на месте Бушанского рельефа // Археологические открытия 1985 года. – М., 1987. – С. 317; *Винокур І. С.* Результати досліджень скельного храму в Буші // Проблеми історії та археології давнього населення Української РСР : Тези доп. XX Респ. конф. Одеса, жовтень 1988 р. – К., 1989. – С. 41.

⁹*Забашта Р.* Скульптура й архітектура Бушанського скельного комплексу (питання історичної сув'язі). – С. 52, 60.

¹⁰*Рогозов В.* Буша // Вісник інституту «Укрзахідпроектреставрація». – 1997. – Ч. 8. – С. 111.

¹¹*Формозов О. О.* Про наскельний барельєф поблизу с. Буша в Подністров'ї // Матеріали Другої Подільської історико-краєзнавчої конференції. – Л., 1968. – С. 113; *Формозов А. А.* О наскальном рельефе близ с. Буша в Поднестровье // Советская археология. – М., 1968. – № 2. – С. 108–109.

¹²*Березяк В. В.* Бушанський скельний рельєф // Археологія. – 1994. – № 3. – С. 114–116, 118, 120.

¹³*Антонович В. Б.* О скальных пещерах на берегу Днестра в Подольской губернии. – С. 99.

¹⁴*Винокур І. С.* Дослідження Бушанського скельного комплексу // Археологія. – 1994. – № 3. – С. 131.

¹⁵*Строева А.* Знахідка в Буші // Рад. Україна. – 1966. – № 193 (13671). – 20 серп. – С. 4.

¹⁶*Формозов А. А.* О наскальном рельефе близ с. Буша в Поднестровье. – С. 108–109; *Винокур І. С.* Дослідження Бушанського скельного комплексу. – С. 131.

¹⁷*Формозов О. О.* Про наскельний барельєф поблизу с. Буша в Подністров'ї. – С. 113; *Формозов А. А.* О наскальном рельефе близ с. Буша в Поднестровье. – С. 108–109; *Березяк В. В.* Бушанський скельний рельєф. – С. 114–116, 118.

¹⁸*Забашта Р.* До питання атрибуції Бушанського наскельного рельєфу (аналіз обрамленої таблиці з написом) (5) // Студії мистецтвознавчі. – 2011. – Чис. 2 (34). – С. 20–39.

¹⁹*Формозов А. А.* О наскальном рельефе близ с. Буша в Поднестровье. – С. 108.

²⁰*Антонович В. Б.* О скальных пещерах на берегу Днестра в Подольской губернии. – С. 100; *К. М[ельник]*. Путевые очерки Подолии. – С. 680; *Гульдман В. К.* Памятники старины в Подолии (Матеріали для составления археологической карты Подольской гу-

бернии). – Каменец-Подольський : Тип. Подол. губернского правления, 1901. – С. 52; *Формозов А. А.* О наскальном рельефе близ с. Буша в Поднестровье. – С. 108.

²¹ Знаки цього напису представлено на світлинах і загальному кресленні (1:20) західної стінки комплексу, виконаному одним із учасників експедиції 1961 р. В. Бідзілею (про що свідчить підпис), а також на окремій прорисовці (1:1). Ці креслюнки з польових матеріалів експедиції, що зберігаються в приватному архіві автора статті, є копіями з оригіналів, наданих для ознайомлення автором В. Даниленком 1980 року.

²² За пізнішу доробку зазначеної лежанки / полиці вказують щонайменше чотири обставини. По-перше, нинішня довжина виїмки було виправданою лише за умови існування повного перекриття площі центрального приміщення та суміжного пр. № 2. А це найкраще забезпечувала лише система перекриття з використанням верхнього рівня жолобів; система, що постала, найвірогідніше, за часів Овсяного. По-друге, нижні жолоби, що помітно відрізняються від верхніх і, найвірогідніше, є давнішими, коротші за лежанку / полицю на 0,8 м. Це вказує на те, що система перекриття, від якої вони лишилися, не була розрахована на захист північного кута стіни, а отже, й північного кінця виїмки. По-третє, фіксується пониження верхнього рівня зазначеної виїмки упродовж саме останнього 1–1,1 м до північного краю-кута стіни. По-четверте, тільки під час повного перекриття пр. № 1 і 2 за допомогою системи перекриття з використанням верхніх жолобів, тобто найвірогідніше саме в кінці першої чи на початку другої чверті XIX ст., лежанка / полиця могла бути (і була!) доповнена чотирикутним кам'яним блоком-сидінням (1,06–1,18 м × 0,31–0,345 м × 0,51 м), що з'явився унаслідок цілеспрямованого вилому і вибирання кам'яної породи («притули») із західної стінки пр. № 2.

²³ Див., напр.: *Мозаричов Ю. М.* Пещерные церкви Таврики. – Симф. : Таврия, 1997. – С. 129, 150, 157, 177, ін. – Рис. 20, 47, 57–59, 93, 95, ін.; *Гуськов А.* Атлас пещерных городов Крыма. – Х.: Курсор, 2007. – С. 13, 25, 26, 55, 89, 91, 93, 123, 149, 155, 160, 161, 180. – [Илл.] 19, 21, 92, 173, 180, 186, 265, 266, 333, 334, 348, 364, 366, 410; *Handjiyski A.* Rock monasteries. – Sofia: Septemvri state publishing house, 1985. – P. 30, 44, 86, 139; *Ovcearov N.* Biserici și mănăstiri-peșteră (repestre) din împrejurimile orașului Șumen din nord-vestul Buogariei // Sud-Est. – [Chișinău], 1997. – 4/30. – P. 47, 48. – Fig. 2, 3, 4; *Підуш Б. Т.* До питання про культові печери слов'ян у Подністров'ї // Археологічні студії. – К.; Чернівці, 2000. – С. 189–190. – Рис. 2.

²⁴ Детальний аналіз цієї конструкції див. у наступній частині статті.

²⁵ Там само.

²⁶ *Формозов О. О.* Про наскальний барельєф поблизу с. Буша в Подністров'ї. – С. 112–113; *Формозов А. А.* О наскальном рельефе близ с. Буша в Поднестровье. – С. 108–109.

²⁷ Площина вирубки дуже поруйнована, через це точно визначити її глибину важко.

²⁸ *Забашта Р.* Скульптура й архітектура Бушанського скельного комплексу (питання історичної сув'язі). – С. 52, 60. – Іл. 8: б.

²⁹ *Стросева А.* Знахідка в Буші. – С. 4.

³⁰ *Самойлович В. П.* Народна творчість в архітектурі сільського житла. – К. : Держ. вид-во літ. з будівництва і архітектури УРСР, 1961. – С. 142, 146;

³¹ *Антонович В. Б.* Дневник раскопок курганов 1874–1886 гг., арк. 64–64зв; *Антонович В. Б.* О скальных пещерах на берегу Днестра в Подольской губернии. – С. 98.

³² Згідно з описом В. Антоновича, «стіни, підлога і стеля [пр. № 5; виділення наше. – Р. 3.] складаються з гладких поверхонь скель» (див.: *Антонович В. Б.* Дневник раскопок курганов 1874–1886 гг., арк. 64; *Антонович В. Б.* О скальных пещерах на берегу Днестра в Подольской губернии. – С. 98). Твердження про існування цільної природної кам'яної стелі над усім приміщенням є вельми сумнівним. Хоча в дальньому кінці приміщення над поперечною стінкою з полицею і є навіс зі скельної породи, що починався на висоті 2,14 м від підлоги і підносився кількома уступами, сягаючи у висоту щонайменше 3,44 м, але він порівняно невеликий, довжиною 1,35–1,77 м. Його край явно обламаний, однак навряд чи він є залишком цільнокам'яної стелі над усім приміщенням. Під час археологічних досліджень 1987 р. не зафіксовано виразних слідів від неї у вигляді достатнього кількості обвалених плит-брил, як, до речі, і від рукотворного перекриття обробленими кам'яними плитами. Зважаючи на довжину приміщення (6,81–6,82 м) і природні тріщини-розколини (особливо широку тріщину – 0,25 м – з лівого боку, що відділила цей навіс від скельного масиву вздовж стін), такий навіс без додаткових опор (яких також не були виявлено), не міг протриматися довго. Показово при цьому, що супутниця В. Антоновича Катерина Мельник, попри стисліший і побіжний опис скельного комплексу, жодним словом не обмовилася про кам'яну стелю, яка помітно вирізняла пр. № 5 від решти приміщень (див.: *К. М[ельник]*. Путевые очерки Подолии. – С. 680). Причину такої розбіжності фактографій вбачаємо в неточності твердження цього дослідника. І цей випадок, на жаль, не єдиний. Як свідчать сучасні обміри, висота стін келії сягає не 1,40 м, як подає В. Антонович, а при вході – 2,86 / 2,9 м (ліворуч) й 3,4 / 3,5 м (праворуч), у кінці приміщення – 3,68 / 3,83 м, висота проходу до келії (на нижньому рівні гнізд для верхньої поперечини одвірка) сягає 2,01 см, загальна довжина приміщення – не 10 м, а 6,82 м (уздовж правої стіни) і 6,81 м (уздовж лівої стіни). До слова, помилкові нотації трапляються в описах і інших приміщень комплексу, і скульптурного рельєфу зокрема. Нарешті, варто зауважити, що на відстані 2,93 м від входу на ділянці східної стіни келії (площею ~ 3,94 м × 1,55 м) простежуються сліди обробки (підтесування) поверхні.

³³ Висота стін основної частини пр. № 6 сягає від 3,40 м до 3,80 м, натомість висота пр. № 5 дорівнює (судячи за висотою торця скельного виступу № 3 до рівня вирубки-полиці) 2,87–2,92 м.

³⁴ *Антонович В. Б.* Дневник раскопок курганов 1874–86 гг., арк. 64; *Антонович В. Б.* О скальных пещерах на берегу Днестра в Подольской губернии. – С. 98.



Іл. 1. План скельного комплексу в с. Буша Ямпільського р-ну Вінницької обл. (із нумерацією приміщень): а – місце розташування наскельного рельєфу; б – залишки і розвал мурованих стін; в – порогові плити, г – пічка. Рис. Ю. Диби, Р. Забашти



а



б

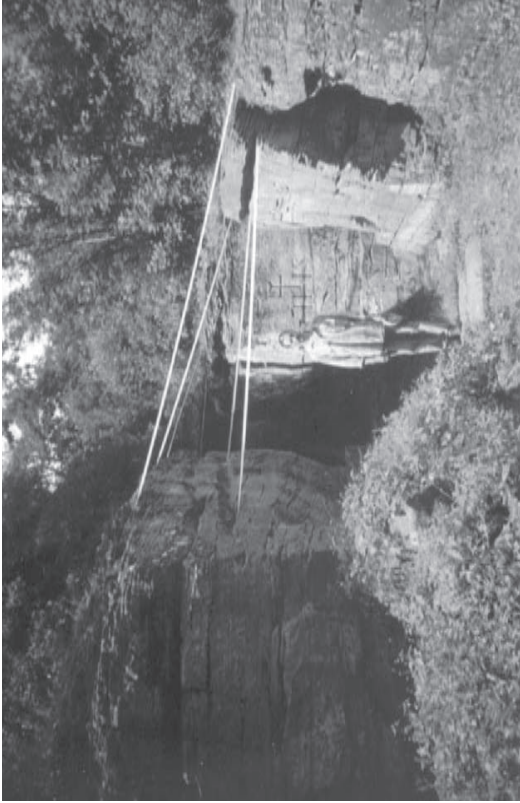


в

Іл. 2. Приміщення скельного комплексу з жолобами: а – приміщення № 1 (на першому плані) і 2, 3 (на дальньому плані); б – приміщення № 1 (північна і східна стінки); в – приміщення № 4 і 5. Світлини автора 1985 р.



Іл. 3. Західна стінка приміщення № 1 (вигляд з північного боку) з чотирма різнорівневими системами кріплення перекриття: а – нижній жолоб; б – верхній жолоб; в – гнізда; г – вирубка-полиця. Світлина автора 2000 р.



а



б

Іл. 4. Візуальна реконструкція обрисів перекриттів верхнього й нижнього рівнів приміщень комплексу: а – № 1; б – № 4, 5. Світлина автора 2000 р.



Іл. 5. Напис 1824 р. на західній стіні приміщення № 1 (над лежанкою / полицю). Світлина автора 2000 р.

Іл. 6. Залишки латинських букв рядка тексту під написом 1824 р. Світлина В. Даниленка 1961 р.



а



б



в

Іл. 7. Залишки мурованих конструкцій комплексу (розкопки 1985 р.): а, б – чільних стін приміщень № 1 та 4, 5; в – пічки. Світлина І. Винокура 1985 р.



Іл. 8. Графічний план конструкцій перекриття кінця першої / початку другої чверті XIX ст. приміщень бушанського скельного комплексу. Рис. Ю. Диби, Р. Забашти

Резюме / Summary

Бушанський скельний комплекс має численні сліди давньої забудови. На більшості вертикальних площин розпадини і виломів пісковикової породи видніються горизонтальні чи дещо нахилені жолоби та гнізда, а по краях верхніх площин скельних виступів-відрогів (№ 1–3), на місці їх стику з вертикальними площинами стін, – вирубки-полиці. Ці рукотворні рівновеликі заглиблення слугували, очевидно, кріпленням для дерев'яних конструкцій перекриття. Воднораз у кількох місцях комплексу археологічними розкопками 1961, 1985 та 1987 років відкрито залишки мурованих стін, які або замикали собою внутрішній простір основних приміщень (№ 1, 4 і 5), або слугували підпорою / закладкою, на місці природного (?) вилому кам'яної породи (приміщення № 3). Крім цього, технікою мурування було зведено пічку-кам'янку в приміщенні № 4. Попри всю виразність цих елементів будівельного складника досліджуваного комплексу, досі не з'ясовано, як співвідносяться вони між собою в хронологічному вимірі: чи постали одночасно за єдиним планом, а чи розведені в часі, чи презентують одну історико-культурну традицію, чи традиції різні за походженням та змістом (зокрема, ідейно-образним наповненням). У першій частині статті атрибууються сліди будівельних конструкцій останнього періоду забудови міжскельного простору – періоду, що припадає на кінець першої / початок другої чверті XIX ст. І пов'язаний з діяльністю місцевого шляхтича Ромуальда Овсяного. На підставі показників аналізу історичної та археологічної фактографії до цього хронологічного відтинку віднесено систему кріплень у вигляді жолобів верхнього рівня й пов'язаних з ними гніздами, а також усі залишки мурувань.

Ключові слова: забудова, мурування, мостина, приміщення, перекриття, конструкція, жолоб, вирубка-полиця, гніздо, комплекс, стіна, рельєф.

There are numerous traces of ancient build-works in Busha rock complex. In the greater part of vertical plates at the crack and breaks of sandstone layers one might see horizontal or somewhat leant grooves as well as chopped sockets; on the borders of upper plates of rock salient branches (Nos. 1–3) in the place of their junction with vertical plates of the walls have been situated chopped shelves. Those hand-made pits, equal to each other, had evidently served for fixing of wooden constructions in the floor. In the course of architectural excavations of 1961, 1985 and 1987 at some places of the complex had been discovered remnants of stone walls that either closed the internal space of main rooms (Nos. 1, 4, 5), or (room No. 3) served as a buttress / laying in the site of natural (?) break in stone bedrock. Besides, by means of stonework technique a furnace-stove had been built in the room No. 4. In spite of all evidences shown by mentioned elements of constructive component of studied complex, there is no, as for now, final solution of the quest on the way of their mutual chronological correlation, i.e., firstly – had those been erected simultaneously according to unitary plan or belong to different times and secondly – do those represent the same historical cultural tradition or traditions of various origin and contents (particularly on the level of imaginative expressiveness and ideology). The first part of article being propounded now to readers' attention has brought attributions made according to some traces of building constructions that had been erected in the last period of build-works in inter-rock space. The mentioned period had fallen on the late first and the early second quarter XIX c., the time of local nobleman Romuald Ovsiany's activities. System of mounting in the form of upper-leveled grooves with corresponding sockets as well as all remnants of stone-works have been ascribed to that chronological period on the ground of indices got by means of analyses in historical and archaeological facts and data.

Keywords: building, stonework, floor, room, construction, groove, chopped shelf, socket, complex, wall, relief.

Бушанський скальний комплекс має багато слідів давньої застройки. На більшості вертикальних плоскостей расколу і выломов каменної породи плоскогор'я виднеються горизонтальні або трохи нахилні пазові і ще гнізд-вырубів, а по краях верхніх плоскостей скальних виступів-отрогів (№ 1–3), в місцях їх стиківки з вертикальними площинами стін, – вырубкі-полки. Ці рукотворні разновеликіє углублення служили, очевидно, кріпленнями для дерев'яних конструкцій перекрытия. Одночасно в декількох місцях комплексу археологічними раскопками 1961, 1985, 1987 років відкриті рештки мурованих стін, які або замикали собою внутрішнє пространство основних приміщень (№ 1, 4 і 5), або служили підпоркою / закладкою на місці природного (?) вылома каменної породи (приміщення № 3). Крім того, технікою каменної кладки була возведена кухонна печка в приміщенні № 4. Незважаючи на всю виразність цих елементів будівельної складової досліджуваного комплексу, до сих пор не в'яяснено, як соотносяться вони між собою в хронологічному виміренні: з'явилися одночасно за єдиним планом, або ж розведені во вренні, представляють одну історико-культурну традицію, або ж традиції різні по походженню і вмісту (в частині, по ідейно-образному наповненню). В першій частині статті атрибутируються сліди будівельних конструкцій останнього періоду застройки між-скального пространства – періоду, який приходить на кінець першої / початок другої чверті ХІХ в. і зв'язан з діяльністю місцевого шляхтича Ромуальда Овсяного. На основі показателів аналізу історичної і археологічної фактографії к цьому етапу віднесена система кріплень в формі пазів верхнього рівня і зв'язаних з ними гніздами, а також всі рештки кладок.

Ключеві слова: застройка, помост, приміщення, перекрытие, конструкція, каменна кладка, паз, вырубка-полка, гніздо, комплекс, стіна, рельєф.

XX ПЕРІОДИЧНА ВИСТАВКА ТОВАРИСТВА ПІВДЕННОРОСІЙСЬКИХ ХУДОЖНИКІВ 1910 РОКУ В ЄЛИСАВЕТГРАДІ

Ірина Боса

У статті на основі епістолярної спадщини, критики та публікацій у тогочасній пресі висвітлено організацію та проведення у Єлисаветграді 1910 року XX періодичної виставки Товариства південноросійських художників.

Ключові слова: Товариство південноросійських художників, XX періодична виставка, Єлисаветград.

In the article on the basis of epistolary inheritance, criticism and chronicle of events in a periodicals organization and holding of the XXth Periodical exhibition of the Society of south-russian artists in Yelysavetgrad in 1910 are examined.

Keywords: the Society of south-russian artists, the XX th Periodical exhibition, Yelysavetgrad.

Виняткову роль у популяризації образотворчого мистецтва серед широких верств суспільства Російської імперії наприкінці XIX – на початку XX ст. відіграло Товариство пересувних художніх виставок. Завдяки йому витвори мистецтва стали досяжними не тільки для мешканців великих міст, а й провінції. Тож і створене в Одесі Товариство південноросійських художників (далі – ТПРХ), наслідуючи досвід останніх, теж влаштувало пересувні експозиції.

Товариство прагнуло сприяти розвитку вітчизняного мистецтва, поширенню в суспільстві розуміння та любові у ставленні до нього, налагодженню безпосередніх зв'язків між художниками та їхніми шанувальниками. За роки своєї діяльності – від початку 1890 до 1922 року – Товариство організувало понад сотню виставок (річні, пересувні, благодійні та ін.). Серед майстрів, які брали участь у виставках і культурних акціях ТПРХ, було чимало вихідців з Єлисаветграда. Так, членами Товариства були: Петро Ганський, Микола Околович, Іван Похитонов, а експонентами: Віра Акимович, Самійло Дудін, Амвросій Ждаха, Дмитро Кюльц, Амшей Нюренберг, Ісак Грінштейн¹.

Ідея влаштувати виставку ТПРХ в Єлисаветграді виникла задовго до її реалізації. Спочатку члени Товариства планували відправити сюди II періодичну виставку, яка була організована 1891 року. Її спрямували по південному маршруту, проте Єлисаветград оминули, оскільки в місті на той час перебувала експозиція Товариства

пересувних художніх виставок². Цю ідею втілили в життя лише в 1910 році, коли після показу в Кишиневі XX виставку продемонстрували в місті 7–28 березня. Згодом її відправили до Катеринослава.

Клопітною була справа організації виставки. Про це свідчать листування членів Товариства з чиновниками та громадськими діячами Єлисаветграда щодо виділення та облаштування приміщення для експонування. Протягом тривалого часу проведення виставки було під загрозою. Листи яскраво передають цю напружену ситуацію.

Так, О. Стіліануді в листі від 13 лютого 1910 року повідомляв одному з організаторів В. Коханському про необхідність продовження виставки в Кишиневі через відмову надати для неї приміщення Громадського зібрання в Єлисаветграді. Тож постало питання пошуку іншого залу – можливо Дворянського клубу³. К. Костанді звернувся до очільника дворянства С. Варун-Секрета з проханням надати згадане приміщення для експонування картин, мотивуючи тим, що Товариство має просвітницьку мету: «...Товариство наше існує 20 років в Одесі і в даний час розширило свою діяльність, влаштовуючи мистецькі виставки в провінції. ...Переслідуючи освітні цілі, Товариство організовує на своїх виставках паралельно лекції з питань мистецтва, але оскільки витрати по переїзду і устаткуванню виставки обходяться занадто дорого, то переконливо просимо Вас посприяти влаштуванню нашої виставки наданням приміщення...»⁴.

Предводителя на той час не було в місті, тож наступного дня К. Костанді звернувся з проханням допомогти знайти необхідне приміщення до місцевої художниці й організаторки благодійних виставок Ольги Дикової. У листі до неї він писав: «...Вельмишановна Пані, як до особи, якій дорогі завдання мистецтва, з покірним проханням посприяти нам перед Членами Правління наданням приміщення Дворянського зібрання перед Великим постом, для вищезазначеної мети...»⁵.

Цього ж дня К. Костанді за порадою єлисаветградця А. Шполянського – співробітника «Одеських новин», надіслав листа до одного з активістів Громадських зборів Я. Мета – з проханням посприяти в наданні приміщення: «Якщо неможливо надати безоплатно приміщення, то ми просили б запропонувати частину збору, у розмірі 10%. ...Сподіваючись, що цілі Громадського зібрання збігаються з культурно-просвітницькими завданнями нашого Товариства, розраховуємо отримати позитивну відповідь»⁶. Але відповіді на свій лист К. Костанді не отримав. Водночас О. Стіліануді звернувся телеграмою до директора Комерційного училища В. Харцієва з нагальним проханням: «виклопотати Дворянське на початку Посту»⁷.

За кілька днів О. Стіліануді повідомив розпорядника виставки Я. Борченка, що отримав лист-відповідь від Ольги Дикової, в якому вона засвідчила згоду голови Дворянських зборів С. Варун-Секрета на використання цього приміщення для виставки ТПРХ з приміткою – «Його можна буде отримати, якщо не зовсім задарма, то за найнижчу плату»⁸.

Виходячи з цього, О. Стіліануді надіслав телеграму Я. Борченку з проханням везти виставку до Єлисаветграда⁹. Однак через кілька днів він у розпачі повідомив Я. Борченка, що з Єлисаветградом уладнати всі справи не вдалося. Натомість отримав відповідь на свій запит від повіреного І. Реута, який запропонував безоплатно зал у Полтаві. Тож О. Стіліануді радив якнайшвидше надіслати картини з Кишинева до Єлисаветграда, оскільки дорога йде саме через це місто: «Може Ви особисто влаштуєте приміщення в Єлисаветграді, тому що це місто краще Кременчука і Полтави... у Єлисаветграді зверніться до В. Харцієва...». А в разі не-

вдалого завершення справи радив їхати до Кременчука, наголошуючи, що виставку потрібно в кожному разі відкрити 1 березня незалежно від міста¹⁰.

3 березня О. Стіліануді надсилав В. Коренєву листа про те, що приміщення Дворянського зібрання у Єлисаветграді вдалося винайняти за 100 руб. на 4 тижні. Хоч із запізненням, проте виставку все ж організували¹¹.

Редактор єлисаветградської газети «Голос Юга» Д. Горшков, який любив мистецтво і розумівся на ньому, до того ж мав найбільшу в місті колекцію картин, стежив, аби його газета відображала всі культурні й мистецькі події. Тож до прибуття в Єлисаветград ХХ виставки ТПРХ для підтримування інтересу міщан писали про все, що було пов'язане з організацією виставки. А міська Контрольна комісія у процесі підготовки навіть розглянула пропозицію прокласти трамвайну гілку до приміщення, де відбуватиметься виставка¹².

Таким чином, після місячних клопотань організаторів питання оренди приміщення за сприяння п. Варун і секретаря п. Вікторова для виставки вирішилося позитивно, про що і повідомили в пресі. Також зазначали, що на виставці експонуватимуть близько 200 картин і кілька скульптурних творів, а для глядачів заплановано курс лекцій з мистецтва¹³.

Жителі міста щодня дізнавалися про найменші подробиці підготовки виставки. Так, 4 березня преса повідомила про приїзд з Одеси розпорядника виставки Я. Борченка, який зайнявся облаштуванням залу¹⁴. 5 березня в газеті «Голос Юга» один з кореспондентів подав яскраву картинку з місця подій: «У великому просторому залі Дворянського будинку з вікнами, що виходять на південь – сонячно. Біля стіни праворуч стоїть дерев'яний каркас, який ще треба обвішати картинами. Зліва на підлозі пораяється робітник, який устанавлює частину каркаса. Посеред зали стоять нерозпаковані ящики з картинами. Біля стін на вікнах і на підлозі стоять і лежать картини, етюди, портрети. Біля стіни у глибині залу притулився етюд, а перед ним стоїть рама, що розбилася в дорозі. «Багато картин буде на виставці?» –

Питаю п. Борченка. «У нас є картини які ще не увійшли до каталогу. У газеті неточно повідомили, їх до 200. У нас їх більше...»¹⁵.

У перший день відкриття виставки – 7 березня – її відвідало багато людей, чому сприяла чудова сонячна погода. Кореспондент «Голосу Юга» висловився щодо виняткової ролі виставки в культурному житті міста, яке, на його думку, на той час перебувало в занепаді. Оскільки публіка, відколи в Єлисаветград перестали їздити «передвижники», була фактично позбавлена можливості стежити за розвитком мистецтва, виставка ТПРХ викликала особливий інтерес. Адже подані на ній картини давали уявлення про нові течії в живопису: «творчість південноросійських щасливо уникає крайнощів модернізму і дотримується найбільш правильного середнього шляху».

Далі кореспондент закликав жителів міста відвідати виставку: «Бажаючи успіху нашим гостям – художникам, дозволимо собі висловити надію, що наша публіка витримає хоча б поблажливий іспит на культурність і дасть таке число відвідувачів, при якому будуть можливі і наступні приїзди виставки. Було б дуже сумно, якщо і ці художники покинуть Єлисаветград, як це зробили передвижники»

13 березня у часописі «Голос Юга» зазначено, що виставку активно відвідують: «Бувають на виставці учні, і поодиночі і групами, оглядають картини під керівництвом викладачів»¹⁶.

Однак 18 березня у статті «На виставці картин» анонімний дописувач відзначив, що виставка не вразила кількістю експонатів та іменами першокласних художників. Хоча на ній були представлені різні жанри живопису: портрети, пейзажі, був графічний відділ, стилізовані малюнки, ескізи декоративних панно та скульптура – автор статті наголосив на тому, що з кожним роком на виставках Товариства дедалі більше переважає пейзаж: «Навіть такий типовий жанрист, як Костанді, і той перейшов на пейзаж». Далі автор під впливом власних вражень подав огляд експозиції. Про твори В. Крихацького «Шосе» та «Стара каплиця» було сказано так: «Перша річ в теплих тонах, дуже м'яко і з любов'ю написана, вся картина світиться

і виконана з великим смаком; друга картина – з ліричним настроєм у сіруватих, але не холодних, тонах. У ній художник показав себе гарним живописцем»¹⁷.

Кореспондент відзначив П. Волокидіна в етюдах річки Синюхи, Г. Горєлова та І. Бродського, який на той час шукав нові шляхи в мистецтві: «Його витончені гілочки, що закривають верхні частини картин і дають їм перший план, вміло і зі смаком розподілені в картинах, своєю ажурністю вони милують око і роблять картини живими». Проте було зазначено, що подібні мотиви в художника часто повторювалися, а гарні й невеликі малюнки пейзажів уставлені в дуже грубі та брудні рами, що не гармоніювали з витонченими роботами. У статті також висловлено жаль з приводу того, що на виставці не були подані картини члена ТПРХ К. Богаєвського.

Закінчуючи огляд творів пейзажистів, дописувач звертає увагу на акварелі В. Калініна, які «виконані жваво, красиво і колоритно». Жанровий і портретний відділ на виставці, на думку оглядача, був менш цікавим. З картин було відзначено «Billeit doux»: «Ця інтимна річ виконана з великою любов'ю, у приємних рожевих тонах, з добре зображеною лівою рукою».

Наприкінці рецензії автор дав загальну оцінку виставці ТПРХ, відзначивши, що: «Загалом виставка справляє приємне враження і повинна мати успіх у публіки»¹⁸.

19 березня в газеті було опубліковано статтю, присвячену ювілею директора Одеського художнього училища академіка Олександра Попова, учителя багатьох художників, представлених на ХХ виставці. До експозиції подано п'ять його картин: «Ставок», «Ранок над ставком», «Вечірній етюд», «Місячна ніч» та «Річка в лісі», одну з яких було продано¹⁹.

21 березня 1910 року один з авторів газети «Голос Юга» Р. Пекаторос помістив у ній аналітичний нарис, подавши в ньому оцінку творчості художників, роботи яких були представлені на виставці. Журналіст підкреслив унікальність південноросійських митців: «Наші південноросійські художники є Товариством надзвичайно цікавим. Живучи в провінції, вони абсолютно уникли провінціалізму і йдуть у шерезі кращих сво-

їх представників – з хорошими столичними художниками, відрізняючись від них хіба що більш південним темпераментом і південними мотивами, а сучасні художники, на моє глибоке переконання, не відстають від своїх західних художників, і в них менше манірності ніж у тих і, можливо, є більше ширості. Повторюю, їх знають мало, мало тому, що ми живемо в Росії поза широким життям, яке висуває на висоту все талановите і створює йому славу. В цьому винна і наша закостенілість та байдужість»²⁰.

На шпальтах газет зазначали, що ці художники не відкидали здобутків передвижників, а навпаки, продовжували їх розвивати. Шляхетний «незгораючий передвижник» Киріак Костанді взяв від передвижництва все, що було в ньому живого, і це додало нової привабливості його картинам. Це відчували як глядачі, так і журналісти: «Він є досить сильним імпресіоністом... Він пише все сонячне, сильне, тепле, мелодійне. Все у нього виходить молододібно. Найцікавіша на виставці "Синя хмара". У ній видно великого художника. Здається мені, що вона написана циклопічними брилами і що голова художника йде в саме небо. Сюжет простий: дерева, трава, веранда і синя хмара. Але яке сильне дихання у цієї хмари! Його дерева живуть красивим великим життям і розуміють небо. Раніше Костанді писав інакше, що можна бачити в його картині "Сімейна ідилія", яка була давно написана ним у стилі вже вимираючих передвижників, яким властиво блякнути від самої незначної прохолоди. Але пейзаж гарний, у ньому є настрої материнства. Сильний по кольору, свіжий і яскравий. Його вечірній етюд "Вечір" написаний жваво, колоритно і з темпераментом. Сповнені настрою "Негода" та "Із пташиного польоту", які показують нам, що художник цілком на боці нових напрямів»²¹.

Кореспонденти газет схвально відгукувалися про колишнього елісаветградця Петра Ганського, називаючи його земляком. Адже свій творчий шлях художник розпочинав саме в цьому місті, навчаючись у Вечірніх рисувальних класах в академіка портретного живопису П. Крестоносцева.

У творчості П. Ганського виразно відчувався вплив живописців Парижа, де він переважно мешкав. На виставці художник експонував низку різнопланових творів: «Ранковий чай», «За читанням», «У кафе», «Пейзаж», «Вранці», «Купальниці» та «Етюд»²². Про його етюд «Plein-air» сказано так: «...на передньому плані голова дівчини, а задній план залитий сонцем. Незважаючи на те, що все обличчя дівчини в тіні, ви ним милуєтеся, і якась душевна чистота і ніжність відображена на ньому, деталі обличчя рефлексують і в сенсі колориту написані дуже добре, у прозорих тонах»²³.

Про одного з найсерйозніших та найцікавіших жанристів Товариства П. Нілуса, ранні твори якого були близькі до передвижників, писали, що увагу глядачів привернули такі його картини, як «Біля хворої дитини» та «У місячному світлі», на яких зображено життя звичайних людей. Проте один із дописувачів газети «Голос Юга» зауважив, що композиція «Сад поетів» написана з темпераментом і є одним із кращих його творів. Інші експоновані художником твори, зокрема «Біля моря», «Портрет Г. Б.» були не такими вдалимими через «сухість письма», яка була притаманна й іншим творам митця того часу²⁴.

Вирізнялися в експозиції роботи Г. Головкова і Т. Дворнікова, які регулярно брали участь і у виставках передвижників.

Про Г. Головкова, який помер незадовго до виставки, восени 1909 року писали, що він володів даром знаходити глибоку красу не в показній пишноті пейзажу «багатої» природи, а в найбуденніших речах, які більшість людей не помічали. Він створював свої «зими», «осені» та «весни», наповнюючи їх життям та особливим настроєм: «...у його сірому колориті відчувається дивовижна гармонійність, а яскравий осінній сонячний день [з виставки у Єлісаветграді. – І. Б.], попри простоту сюжету (дерево, яке відкидає тіні на білу стіну) потрактований дуже сильно і справляє неабияке враження своїми переливами світла і напівпрозорими тінями...»²⁵.

Проте деякі відвідувачі відзначали, що Г. Головков на цій виставці не надто цікавий і не справляє враження цілісності. А його роботи безпричинно розмашисті і позбавлені

ні «душі» («Осінь», «Вечоріє біля берега», «Весняний струмок»). «Сонячний день» – маса чорного листя, землі, терпкого неба, хоча в ній живе велика сила, яка перемагає відразу; «Останній сніг» – майже гарна книга, де є зовсім непогані розділи, але чорнильно-зелений сніг псує всю картину. При цьому кореспондент відзначив: «Шкода, що немає тут його улюблених річок серед степів біля чорніючих лісів»²⁶.

Ще більше настрою, ліричного відчуття природи, суб'єктивного переживання, порівняно з картинами Г. Головкова, було в роботах Т. Дворнікова: «Тит Дворніков – схожий з Головковим у володінні даром бачити в найбуденніших речах природну красу, і, можливо, дещо й поступається йому в силі, але витонченіше відчуває і передає ніжну гармонію фарб. Дворніков – тихий, меланхолійний і витончений поет. Він закоханий у парки зі ставками, в яких лебеді плавають серед сонячних плям на воді, та у вечірнє сонце у вікнах старовинних садів і в осінні сади. Прекрасна його «Осінь». Кожен шматочок полотна – шматок душі в сутінках. Він на своїх картинах збирає все, що можна знайти в душі, коли сонце і день вмирають, – і розповідає їм чудові легенди про якісь заснулі ставки, де відображаються золоті верхівки нудьгуючих дерев. А в тінях від дерев, що падають на ставок, живуть чарівні розповіді про дитинство в цих картинах («Осінь», «Ставок», «У човні») – у нього приємний, соковитий і здоровий живопис»²⁷.

Яскраво-колеритним живописом та особливою манерою виконання вирізнявся на виставці Василь Кандинський. Цікаву оцінку його творчості дали дописувачі газети «Голос Юга»: «Він – художник брехні найціннішої в житті – тобто вигадки. У нього свій світ фарб, свої казки, свої сни, якими він ділиться, не інакше після того, як сам пересититься ними».

На виставці експонувалися такі твори: «Весна», «Російське село», «Арабські вершники», «Дитячий сад», «Озеро».

Олександр Стіліануді представив на виставці сімнадцять творів, переважно пастелей з тенденцією до схематичності та декоративності. Серед них – «Осінь елегія»,

«Місячне світло», «Сутінки». Проте він не завжди був зрозумілий глядачам, а деколи отримував і негативні відгуки від них.

Юлій Бершадський експонував два десятки робіт, серед яких, на думку преси, було мало вдалих, «у багатьох картинах проглядалося якесь учнівське малярство і відсутність художнього смаку». Оглядач назвав його «нудним художником, картини якого не дають можливості ні відпочити, ні помріяти». Ще більш категоричними були відгуки про картини Катерини Іваницької («Груші», «Копиця», «Козачка», «Дош», серія «Полтавські селяни»), про яку написали, що «...вона не вміє ні малювати, ні писати»²⁸.

Бориса Егіза було відзначено як майстра зображення жіночих фігур, котрі він зазвичай трактував реалістично і в гармонійних тонах. На виставці було подано його роботи «Портрет В. І. Ш», «Портрет Е. К. У» та ін. Водночас автори публікацій зовсім оминули увагою таких художників, як В. Заузе, В. Нааке, К. Петрокіно, В. Куровського, О. Попова²⁹.

Дуже поетичним і навіть філософським був відгук про гостей-живописців під назвою «Свято». Автор статті, сприймаючи виставку художників південної школи як справжнє весняне свято кольору, співзвучне Великодню, назвав їхні мистецькі одкровення специфічною духовною проповіддю, що була набагато ціннішою, ніж звичні словесні проповіді-лекції. Чистота і краса душі живописців, на думку кореспондента, полягали в тому, що «вони творили заради самої краси, зображуючи гаряче південне сонце, безкраї степи, річки і дику природу в її одвічному стані»³⁰.

У нарисі «Свято» відобразилася небайдужа реакція відвідувачів на виставку і специфіка мистецького діалогу між творцем образів і глядачем. «Витвори цих художників не передбачали жодних повчань для тіла чи духу, це було абсолютне представлення суб'єктивних форм, у яких втілювалося безпосереднє сприйняття світу. Вони писали троянду виключно як троянду. А що може бути досконалішим і ближчим до краси?»³¹.

Роботи членів Товариства були занадто близькими до того мистецтва, яке живе

тільки фарбами, лініями і піснями, «а тому їх художня проповідь не схожа на словесні проповіді. Їхня проповідь – це гімн. Це крики язичників, що живуть вогнем землі і чарують дикістю. Це і не напрямок, бо до форм мистецтво завжди приходиться лише для того, щоб надихатися повними грудьми. І з цих форм мистецтво бере найцінніші і дорогі вина, найтонші нитки свого життя. Ось чому їх свято (виставка) близьке до теперішнього весняного свята з квітами і запахами, від яких душа не втомлюється»³².

Чи не найцікавішою публікацією під час експонування виставки був допис від 23 березня «Діти на виставці картин» анонімного автора, який підписався «К-ий» (імовірно, це був відомий у місті художник-педагог Ф. Козачинський). Оглядач, зачарований тим, як учні висловлюють свої почуття, негайно діляться враженнями, наводить у статті власні спостереження за реакцією дітей на роботи в експозиції, підкреслюючи, що їхнє сприйняття картин було іншим, ніж у дорослих, адже вони дають оцінку побаченому, насамперед за все спираючись на попередній досвід.

«У нас краща веранда! – заявляє хлопчик своїм товаришам, зупинившись біля картини, на якій зображено веранду».

Побачивши синє небо, хмару та зелень на картині К. Костанді «Синя хмара», діти поспішають висловити власну думку. «Один тоном дорослого звертається до товаришів:

– Гарно!

– Такого неба не буває!

– А хмара-ж синя, синя! – захоплюється інший»³³.

Далі увагу дітей привертає етюд «У човні» Т. Дворнікова. Роздивляючись її, один із хлопчаків хизується перед товаришами:

– Човник. Який гарний!

– Я вже катався на човні в цьому році.

– Де?³⁴

Діти підходять до картини «Біля хворої дитини» П. Нілуса. На ній вони бачать матір зі свічкою в руці, яка нахилилася до голівки хворої дитини і дивиться на неї. «Дитина зовсім не хвора!»³⁵ – висловлює думку один з дітей.

Сонячна картина Г. Головкова «Осінній день» в одного гімназиста викликає таке

захоплення, що він одразу ж звертається до розпорядника Я. Борченка з питанням про її вартість: «Скільки коштує ось ця велика картина?

– Тисяча рублів!

– Хороша картина! – говорить хлопець, і по його обличчю видно, що ціна відповідає тому враженню, яке справила на нього картина. І те, й інше в його уяві незмірно великі»³⁶.

На виставці також експонувалися роботи скульптора Б. Едуардса – бюсти «Шурка» і «Пастер» та «Барельєф»³⁷. Портрет «Шурки» – хлопчика з хитрими, усміхненими очима, викликає неабияке пошвавлення і сміх у дітей. «Мармуру торкаються руками, ляскають по щоках, прозорих, наче живих. “Шурку” навіть цілують. А він стоїть на своєму маленькому п’єдесталі й хитро посміхається. Для дітей виставка – свято. К-ий»³⁸.

До речі, Б. Едуардс – автор надгробного пам’ятника відомому славісту В. Григоровичу, встановленого в Єлисаветграді 1892 року.

За три дні до закриття виставки преса повідомила про новачку, запроваджену на ній, – експозиція почала освітлюватися електрикою. Тож роботу виставки подовжили з 18-ої до 22-ої години, аби її змогли відвідати ті, хто працює допізна. Один із вдячних відвідувачів охоче поділився своїми враженнями у газеті «Голос Юга». Він зазначив, що освітлення забезпечило гарний настрій усім поціновувачам мистецтва: «Ми мали можливість оглядати виставку під час штучного освітлення електрикою. При цьому освітленні враження виходить дуже вигідне для виставки»³⁹.

Загалом ХХ виставку відвідало понад 1000 осіб. За даними преси, рівень відвідуваності зростав у вихідні дні. Плата за вхід становила для дорослих 35 коп., для окремих учнів – 20 коп., а для групи – по 10 коп. з кожної особи. Організатори давали можливість і безкоштовно відвідати виставку, про що свідчить видрукувана в газеті подяка Товариству за такий дозвіл місцевого товариства «Артіль»⁴⁰.

28 березня 1910 року – в останній день перебування виставки в Єлисаветграді – кореспондент підбив підсумки її проведен-

ня і висловив думку, що матеріальний успіх виставки таки не викликає оптимізму в її організаторів.

Однак ТПРХ розглядало експозицію не тільки з погляду її матеріальної успішності, а розпорядник виставки Я. Борченко зауважив, що вона була влаштована з метою служіння суспільству та мистецтву. При цьому «організатори виставки не переслідували наживи на цій справі, і всі їхні бажання зводяться лише до покриття витрат для переїзду виставки далі»⁴¹.

Єлисаветградська виставка ТПРХ стала вагомим внеском у розвиток художнього життя міста наприкінці ХІХ – на початку ХХ ст. Попри всі труднощі, з якими зіткнулися організатори, виставка, безумовно, пробудила значний інтерес до мистецтва в місцевої публіки. На виставці були представлені всі жанри живопису, а експоновані картини дозволяли скласти уявлення про новітні течії у мистецтві. До того ж виставка спричинилася до публікації на шпальтах газет критичних думок місцевих авторів та анонімних відвідувачів. Відгуки в пресі засвідчили, що єлисаветградська громадськість мала досить розвинені мистецькі смаки, адже тут не одне десятиліття працювали Рисувальні класи під керівництвом відомих художників-педагогів П. Крестоносцева та Ф. Козачинського (серед учасників виставки також були їхні колишні випускники). Окрім того, у місті й раніше відбувалися виставки передвижників.

Нечисленні меценати також намагалися підтримувати художників, зокрема, купуючи їхні картини. Найвідомішим серед них був Дмитро Горшков – редактор газети «Голос Юга», у якій детально висвітлювалися всі етапи організації та проведення ХХ виставки ТПРХ, друкувалися коментарі оглядачів та враження глядачів.

Попри те що виставка не виправдала матеріальних сподівань її організаторів, вона стала помітним явищем у культурному житті Єлисаветграда і сприяла розвитку художніх смаків жителів провінційного містечка, які мали змогу безпосередньо познайомитися зі справжнім мистецтвом та отримати яскраві враження від його споглядання.

¹ НАФРФ ІМФЕ ім. М. Т. Рильського НАН України. – Ф. 60, спр. 54, арк. 374.

² Афанасьев В. Товарищество южнорусских художников: Биобиблиогр. справочник: в 2-х ч. / сост.: В. А. Афанасьев, О. М. Барковская; Одес. Гос. Науч. Б-ка им. М. Горького. – О. : Друк, 2000. – С. 18.

³ Лист О. Стіліануді до В. Коханського в Кишинів стосовно влаштування виставки ТПРХ в Єлисаветграді // НАФРФ ІМФЕ ім. М. Т. Рильського НАНУ. – Ф. 20, од. зб. 54, арк. 16.

⁴ Лист К. Костанді до Голови дворянства в Єлисаветграді відносно влаштування виставки ТПРХ в Єлисаветграді // НАФРФ ІМФЕ ім. М. Т. Рильського НАН України. – Ф. 20, од. зб. 54, арк. 2.

⁵ Лист К. Костанді до О. Дикової стосовно приміщення для проведення виставки ТПРХ в Єлисаветграді // НАФРФ ІМФЕ ім. М. Т. Рильського НАН України. – Ф. 20, од. зб. 54, арк. 8.

⁶ Лист К. К. Костанді до Я. А. Мета відносно приміщення для проведення виставки ТПРХ в Єлисаветграді. // НАФРФ ІМФЕ ім. М. Т. Рильського НАН України. – Ф. 20, од. зб. 54, арк. 9.

⁷ Телеграми О. Стіліануді стосовно приміщення для виставки в Єлисаветграді // НАФРФ ІМФЕ ім. М. Т. Рильського НАН України. – Ф. 20, од. зб. 54, арк. 3, 4.

⁸ Лист О. Стіліануді до Я. Борченка відносно влаштування виставки в Єлисаветграді // НАФРФ ІМФЕ ім. М. Т. Рильського НАН України. – Ф. 20, од. зб. 54, арк. 11, 12.

⁹ Телеграма О. Стіліануді до Я. Борченка в Кишинів відносно влаштування виставки ТПРХ в Єлисаветграді // НАФРФ ІМФЕ ім. М. Т. Рильського НАН України. – Ф. 20, од. зб. 54, арк. 15.

¹⁰ Лист О. Стіліануді до Я. Борченка... – арк. 11, 12.

¹¹ Лист О. Стіліануді В. Кореневу стосовно приміщення для виставки в Єлисаветграді // НАФРФ ІМФЕ ім. М. Т. Рильського НАН України. – Ф. 20, од. зб. 54, арк. 17.

¹² Ветка трамвая к выставке // Голось Юга. – 1910. – 9 марта. – С. 3.

¹³ Выставка // Голось Юга. – 1910. – 3 марта. – С. 3.

¹⁴ Выставка картин // Голось Юга. – 1910. – 4 марта. – С. 3.

¹⁵ Выставка картин // Голось Юга. – 1910. – 5 марта. – С. 3.

¹⁶ ХХ Выставка Т-ва южно-русских художников // Голось Юга. – 1910. – 13 марта. – С. 3.

¹⁷ Там само.

¹⁸ На выставке картин // Голось Юга. – 1910. – 13 марта. – С. 3.

¹⁹ Юбилей художника // Голось Юга. – 1910. – 19 марта. – С. 3.

²⁰ Выставка // Голось Юга. – 1910. – 21 марта. – С. 3.

²¹ Там само.

²² Там само

²³ На выставке картин // Голось Юга. – 1910. – 13 марта. – С. 3.

²⁴ Выставка // Голось Юга. – 1910. – 21 марта. – С. 3.

²⁵ Там само.

²⁶ Там само.

²⁷ Там само.

²⁸ Виставка // Голось Юга. – 1910. – 21 марта. – С. 3.

²⁹ Там само.

³⁰ Там само.

³¹ Там само.

³² Там само.

³³ Дети на выставке картин // Голось Юга. – 1910. – 23 марта. – С. 3.

³⁴ Там само.

³⁵ Там само.

³⁶ Там само.

³⁷ Виставка картин // Голось Юга. – 1910. – 9 марта. – С. 3.

³⁸ Дети на выставке картин // Голось Юга. – 1910. – 23 марта. – С. 3.

³⁹ Местная жизнь // Голось Юга. – 1910. – 25 марта. – С. 3.

⁴⁰ Там само.

⁴¹ Местная жизнь // Голось Юга. – 1910. – 28 марта. – С. 3.

РЕЗЮМЕ / SUMMARY

Значну роль у популяризації професійного мистецтва наприкінці XIX – на початку XX ст. відіграло одеське Товариство південноросійських художників, яке за роки своєї діяльності – від початку 1890 до 1922 року – організувало понад сотню виставок. Серед художників, які брали участь у виставках і культурних акціях ТПРХ, було чимало вихідців із Єлисаветграда. Членами Товариства були: Петро Ганський, Микола Околович, Іван Похитонов; експонентами: Віра Акимович, Самійло Дудін, Амвросій Ждаха, Дмитро Кюльц, Амшей Нюренберг, Ісак Грінштейн. 7–28 березня 1910 року в Єлисаветграді в Будинку дворянського зібрання відбулася XX-а періодична виставка Товариства, яка стала яскравою подією у культурному житті міста. Значна частина матеріалів, які стосувалися організації та проведення цієї виставки, зберігається у Наукових архівних фондах рукописів і фонозаписів ІМФЕ ім. М. Т. Рильського НАН України.

В експозиції виставки було представлено близько 200 картин усіх жанрів і кілька скульптурних творів.

Під час проведення виставки був прочитаний курс лекцій з історії мистецтва для її відвідувачів. У її експозиції були представлені картини, які відображали практично увесь спектр новітніх течій живопису, що спричинило гарячі дискусії на сторінках міської газети «Голос Юга». Тематично на виставці переважав пейзаж, що схвально сприйняли відвідувачі, при цьому жанровий і портретний живопис їх менше цікавив.

На шпальтах газет жваво обговорювалися роботи К. Костанді, Б. Едуардса, В. Кандинського, Г. Головкова, Т. Дворнікова, О. Стіліануді та Б. Егіза. Водночас автори публікацій зовсім оминули увагою таких художників, як В. Заузе, В. Нааке, К. Петрокіно, В. Куровського, О. Попова та критично відгукувалися про картини Ю. Бершадського і К. Іваницької. Попри те що виставка не виправдала сподівань її організаторів у матеріальному плані, вона пробудила значний інтерес до мистецтва в місцевих жителів, стимулювала творчість художників та стала вагомим внеском у розвиток художнього життя міста наприкінці XIX – на початку XX ст.

Ключові слова: Товариство південноросійських художників, XX періодична виставка, Єлисаветград.

Significant role in promoting professional arts in the late XIX – early XX c. was played by Odessa Fellowship of south-russian artists (FSRA). Over the years of its activity - from the beginning of 1890 to 1922, it organized over a hundred exhibitions. Among the artists who participated in exhibitions and cultural events of FSRA there were a lot of people originally from Yelisavetgrad. There were such members of the Society as Peter Hanska, Nicholas Okolovych, John Pohytonov, exhibitors Faith Akimovich, Samiylo Dudin, Ambrose Zhdaha, Dmitry Kyults, Amshey Nuremberg, Isaac Greenstein. On the 7 – 28 Mach, 1910 the XX periodic exhibition pf the Society was held in the House of Assembly of Nobility, which became a bright event

in cultural life of the city. Much of the material concerning the organization and holding of exhibitions is stored in scientific archival collections of manuscripts and audio records of Rylsky's IAFE of Natinal Academy of Sciences of Ukraine.

There were about 200 paintings of all genres and a few sculptural works presented in the exhibition.

During the exhibition lectures on the history of art was read for the visitors. The paintings presented in the exhibition, which reflected almost the full range of the latest trends of painting, caused heated debate in the pages of local newspaper «Voice of South». Thematically, landscapes dominated in the exhibition, what was positively accepted by the visitors, therewith genre and portrait painting was less interesting for them.

Lively discussions were maintained in newspapers about works of C. Costandi, B. Edwards, V. Candynski, G. Holovkov, T. Dvornikov, O. Stilianudi and B. Egis. However the authors of publications entirely omitted the attention of such artists as V. Zauze, V. Naake, K. Petrokokino, V. Kurowski, A. Popov and critically spoke about paintings of Y. Bershadsky and K. Ivanytsky. Despite the fact that the exhibition did not justify expectations of its organizers financially, it aroused considerable interest in the art of local residents, stimulated creativity of artists and has become an important contribution to the artistic life of the city in the late XIX – early XX c.

Keywords: the Society of south-russian artists, the XX th Periodical exhibition, Yelysavetgrad.

Значительную роль в популяризации профессионального искусства в конце XIX – начале XX в. имело одесское Товарищество южнорусских художников, которое за годы своей деятельности – от начала 1890 до 1922 года – организовало более сотни выставок. Среди художников, которые участвовали в выставках и культурных акциях ТЮРХ, было немало выходцев из Елисаветграда. Членами Товарищества были: Петр Ганский, Николай Околович, Иван Похитонов; экспонентами: Вера Акимович, Самуил Дудин, Амвросий Ждаха, Дмитрий Кюльц, Амшей Нюренберг, Исаак Гринштейн. 7–28 марта 1910 года в Елисаветграде в Доме дворянского собрания состоялась XX-я периодическая выставка Товарищества, которая стала ярким событием в культурной жизни города. Значительная часть материалов, касающихся организации и проведения этой выставки, хранится в Научных архивных фондах рукописей и фонозаписей ИИФЭ им. М. Т. Рылского НАН Украины.

В экспозиции выставки было представлено около 200 картин всех жанров и несколько скульптурных произведений.

Во время проведения выставки был прочитан курс лекций по истории искусства для ее посетителей. В ее экспозиции были представлены картины, которые отражали практически весь спектр новейших течений в живописи, вызвавшие горячие дискуссии на страницах городской газеты «Голос Юга». Тематически на выставке преобладал пейзаж, который одобрительно восприняли посетители, при этом жанровая и портретная живопись их меньше интересовала.

На страницах газет живо обсуждались работы К. Костанди, Б. Эдуардса, В. Кандинского, Г. Головова, Т. Дворникова, А. Стилиануди и Б. Эгиза. Одновременно авторы публикаций вовсе обошли вниманием таких художников, как В. Заузе, В. Нааке, К. Петрокино, В. Куровского, А. Попова и критически отзывались о картинах Ю. Бершадского и К. Иваницкой. Несмотря на то что выставка не оправдала надежд ее организаторов в материальном плане, она пробудила значительный интерес к искусству в местных жителей, стимулировала творчество художников и стала весомым вкладом в развитие художественной жизни города в конце XIX – начале XX в.

Ключевые слова: Товарищество южнорусских художников, XX периодическая выставка, Елисаветград.

РЕСТАВРАЦІЙНА ПРАКТИКА МАКСА ДВОРЖАКА: ЛЬВІВСЬКІ ЕПІЗОДИ

Мар'яна Левицька

У статті розглянуто маловідомі факти діяльності видатного чеського мистецтвознавця Макса Дворжака. Зокрема, проаналізовано роботу М. Дворжака на посаді головного консерватора Центральної комісії зі збереження мистецьких та історичних пам'яток Австро-Угорщини, методику його реставраційної діяльності стосовно львівських архітектурних об'єктів.

Ключові слова: мистецтвознавство, Віденська школа, охорона пам'яток, реконструкція, реставрація.

The article deals with little-known aspects of the famous Czech art historian Max Dvořák activity. In particular, were analyzed Dvořák's work as Head of the Central Commission of Austrian-Hungarian historical and art monuments preservation. Also this article highlights Dvořák's conservation methods in relation of the Lviv's architectural monuments.

Keywords: art history, Wien School, monuments protection, reconstructing, renovation.

У 90-ті роковини від дня смерті відомого чеського мистецтвознавця Макса Дворжака (24.06.1874–08.02.1921) маємо нагоду не лише знову звернутися до його наукової спадщини, але й висвітлити маловідомі аспекти діяльності вченого. Надто якщо вони безпосередньо стосуються видатних архітектурних пам'яток Львова, збережених, зокрема, і стараннями чеського науковця.

Макса Дворжака зараховують до визначних мистецтвознавців, представників Віденської школи кінця ХІХ – першої половини ХХ ст.¹ Зокрема, Дворжак суттєво розширив методологію мистецтвознавчих досліджень та вплинув на формування теорії і практики пам'яткоохоронної діяльності. Про вченого існує чимала довідкова література, не бракує й критичних оцінок його мистецтвознавчого доробку². Але причетність М. Дворжака до питань збереження й реставрації давніх пам'яток Львова залишається нерозкритим епізодом біографії вченого. Опираючись на матеріали звітів та повідомлень про реставраційні роботи початку ХХ ст. на відомих львівських пам'ятках архітектури, спробуємо висвітлити діяльність М. Дворжака як головного консерватора Центральної комісії зі збереження мистецьких та історичних пам'яток Австро-Угорщини.

Щоб краще проаналізувати цей пам'яткоохоронний напрям діяльності вченого, варто коротко окреслити його ака-

демічну біографію та наукові пріоритети. Отже, син чеського архівіста й кустоша бібліотеки в Рудніцах (Чехія), Макс Дворжак здобув освіту у Віденському університеті, «під крилом» професора Ф. Вікоффа (співпрацював з професором понад п'ятнадцять років). Саме Ф. Вікофф один із перших почав реабілітацію «занепадницьких» мистецьких епох, таких як пізня античність чи маньєризм. Слідом за наставником, М. Дворжак обстоював думку, що мистецький твір треба інтерпретувати як «носія духовного змісту епохи»³. Як і Вікофф, він не підтримував також тезу про еволюційний розвиток мистецтва, уявляючи цей розвиток швидше як безперервний духовний пошук і оригінальне самовираження кожної епохи.

Поряд із поглядами Ф. Вікоффа, науковий Відень зламу ХІХ–ХХ ст. інтригували праці А. Рігля. Саме цей автор об'єктивізував метод порівняльно-стилістичного аналізу, намагаючись уникати будь-яких оціночних особистісних суджень. Особливо це помітно у здійсненому ним аналізі розвитку орнаментальних форм⁴. Зокрема, А. Рігль, як переконаний позитивіст, зосереджувався винятково на формальних якостях мистецького твору.

Саме на полі дискусії про форму та зміст мистецького твору формувався той осередок становлення й розвитку фундаментальних мистецтвознавчих методів початку

XX ст., що згодом отримав назву Wiener Schule der Kunstgeschichte (Віденська школа історії мистецтва). Власне, це було середовище інтелектуального контакту кількох поколінь учених, з досить відмінними підходами до вивчення історії мистецтва. Це була вагома спроба помістити мистецтво на наукову базу, звільнену від суб'єктивних естетичних уподобань і смаків, та виробити такі критерії аналізу, які б дозволили об'єктивно оцінювати мистецтво будь-якої країни та будь-якої епохи.

М. Дворжак захистив докторат у Відні 1897 року. Після габілітації 1901 року (на тему мініатюр старовинних богемських рукописів XIII–XIV ст.) він працював асистентом Вікоффа, згодом (1902) отримав посаду приват-доцента Віденського університету. До слова, дослідник домагався посади приват-доцента в рідній Празі, але місце професора Карлового університету в 1902 році здобув Карл Хитіл⁵.

Як історик мистецтва, М. Дворжак частково сприйняв Ріглеву концепцію розвитку мистецтва. Так, він застосував формальний метод аналізу творів у своїй праці «Таємниця мистецтва братів ван Ейків». У 1905–1906 роках він прочитав лекції з мистецтва нового часу, виводячи корені модерності від Тінторетто, через творчість Веласкеса, Рембрандта до імпресіоністів. Орієнтуючись на напрацювання попередників, учений обстоював концепцію, що опис і критика мистецьких творів мають виходити з властивих мистецьких масштабів, які визначаються і «духом епохи», і змістом самого твору. Дворжак відкидав оцінку твору відповідно до його «наближення до відтворення натуралістичності об'єкта», а зображення, що наслідують природу (реалістичні) вважав за прояв матеріалістичної культури, *vice versa* віддавав перевагу епохам, які не прагнули до достовірного відображення реальності.

Хоча пізніше його концепція розвитку мистецтва «*ідеалізм vice versa натуралізм*» не завжди сприймалася, але Дворжак був одним із перших авторів, що належно оцінив італійський маньєризм, напрям, до того трактований як «дегенеративний». Наступні праці дослідника більше демонструють його

віру в те, що інтелектуальний зміст, визначений темою і формою, є ключем до розуміння твору. Цей *Geistesgeschichte* (історія духа) метод накреслювався у його праці «*Idealismus und Naturalismus in der gotischen Skulptur und Malerei*» (Ідеалізм та натуралізм у готичній скульптурі та живопису) (1917), де, серед іншого, учений стверджував, що ступінь правдоподібності мистецького твору відбиває особисте враження автора, а не боротьбу між абстрактним і натуралістичним. На цьому методі ґрунтувалися праці послідовників Дворжака, зокрібно Отто Бенеша та Ганса Тітце.

Проте замість буквального «прочитання» індивідуальності окремих творів, М. Дворжак згодом обирає ширші історичні принципи. У своїх лекціях (1918–1920), присвячених творчості Ель Греко та маньєристів, з аналізом суб'єктивних та експресіоністичних складових стилю, що виражав духовну кризу, Дворжак, за словами сучасників, був просто блискучим. Одну з останніх своїх публікацій він присвятив творчості експресіоніста Оскара Кокошки (1921).

Зазначимо, що серед основоположників українського мистецтвознавства адептом методики М. Дворжака був львівський учений Володимир Залозецький (1896–1959). В одній зі своїх концептуальних публікацій цей дослідник підтверджував, що він іде «за останніми постулатами новіших течій в історії мистецтва, які поза чисто формальними питаннями стараються заглибити мистецький твір, уважаючи його витвором духа даної доби. Цей новий методичний підхід до історії мистецьких течій, який так успішно ввели у життя представники віденської школи істориків мистецтва, відповідає також і новим духовним напрямом сучасності, які визволяються як з чисто формалістичного, так і механічно-матеріалістичного трактування історичних явищ»⁶.

Варто зазначити, що практично всі представники Віденської школи поєднували академічну кар'єру з кураторською роботою в музеях чи пам'яткоохоронною діяльністю⁷. Коли після смерті А. Рігля в 1905 році звільнилася посада головного консерватора мистецьких пам'яток Австрії, за сприяння групи науковців та особис-

то Ю. фон Шлоссера цю посаду отримав М. Дворжак. Дослідник дуже серйозно трактував свої обов'язки головного консерватора Центральної комісії зі збереження мистецьких та історичних пам'яток. Уже 1907 року Дворжак започаткував створення кадастру пам'яток Австро-Угорщини (*Österreichische Kunsttopographie*)⁸.

У той час існувало два підходи до реставраційної й пам'яткоохоронної діяльності: а) старіша концепція вимагала усунення з пам'ятки пізніших доповнень/добудов, але без вірогідних історичних джерел для реконструкції первісного стану, нерідко вигадувалися нові неправдиві/фантазійні форми; б) новіша концепція передбачала збереження пам'ятки у поточному стані, забезпечивши її консервацію (включно з пізнішими нашаруваннями). М. Дворжак прийняв новіший погляд – збереження усіх частин пам'ятки, усіх часових нашарувань, які наочно демонстрували естетичні й стилістичні зміни в мистецтві. Завдяки послідовній позиції вченому вдалося запобігти руйнуванню чи спотворенню багатьох пам'яток, сприяти їх фаховій реставрації. Важливо, що на своїй посаді вчений організував систематичну роботу з охорони пам'яток, пропонував законодавчу підтримку своїх ініціатив. За п'ятнадцять років роботи головним консерватором він нагромадив чималий досвід діяльності: видав унікальний посібник «*Katechismus der Denkmalpflege*» (1916), регулярно публікував результати своїх досліджень у щорічнику Центральної комісії зі збереження мистецьких пам'яток (*Jahrbuch der Zentralkommission für die Erhaltung der Kunst- und historischen Denkmale*)⁹.

Очевидно, що Львів, як столичне місто найсхіднішого краю імперії, також входив до сфери нагляду М. Дворжака. На зламі XIX–XX ст. місто переживало справжній будівельний бум: влада міста й зацікавлені осередки (етнічні, конфесійні, професійні) спонсорували не лише нове будівництво, але й реконструкцію старих споруд. Для нагляду за процесами реставрації чи реконструкції у Львові існував спеціальний орган: Коло консерваторів і кореспондентів Східної Галичини (*Koło s. k. konserwatorów i korespondentów Galicji Wschodniej*), яке під-

порядковувалося віденській Центральній комісії. Саме з опублікованих звітів згаданого органу вдалося почерпнути інформацію про візити й рекомендації Дворжака під час реставрації окремих пам'яток архітектури Львова (аналізований період охоплює 1906–1910 рр.). Згадки й повідомлення про інспекції чи рекомендації головного консерватора наводяться у львівській періодиці згідно хронології. Їх доцільно систематизувати за конкретними архітектурними об'єктами, що дозволить краще простежити вплив чеського науковця на стан їхньої збереженості. Також варто наголосити цілковиту фахову об'єктивність М. Дворжака щодо львівських пам'яток різних конфесій і етнічних спільнот: однаково толерантним був нагляд за реставрацією Латинської катедри римо-католиків, собору Святого Юра греко-католиків, Вірменської катедри та православної Успенської церкви.

Вірменська церква. Перша резолюція про план реставрації Вірменської катедри була видана в 1905 році¹⁰. Через півроку, навесні 1906, Центральна комісія розглянула план реставрації Вірменської церкви, доповнений зауваженнями генерального консерватора М. Дворжака. Зокрема, у його звіті зазначено: «Львівська вірменська церква є найважливішою будівлею цього обряду в Австрії, пам'яткою, що має непересячну художню й історичну цінність...»¹¹. На думку вченого, церква потребує розширення внутрішнього простору, також треба поновити опорядження інтер'єру, виконати нові розписи. Оскільки найістотнішою рисою цієї споруди є її архітектонічний стиль (особливо центричний план), то головний консерватор «застерігає від будь-яких перепланувань і змін, що могли б порушити первісний характер плану споруди»¹². Це стосується не лише центрального об'єму, але й поздовжньої нави. Зокрема, науковець не рекомендує перебудовувати наву у псевдосередньовічному, чи псевдовізантійському стилі, бо це б дорівнювало знеціненню центрального об'єму споруди. Водночас і добудови барокового періоду, по можливості, варто зберегти як певний історичний документ. Безперечно, внутрішній простір собору є надто малим для су-

часних потреб, але необхідного збільшення/розширення можна досягти і без пропонуваної перебудови.

Отже, Центральна комісія, в особі М. Дворжак, застерігає (насамперед архієпископа вірменського обряду Й. Теодоровича) від будь-яких перебудов центрального об'єму і прибудованої в період бароко поздовжньої нави. Водночас внутрішнє опорядження Вірменської катедрі (яке походило переважно з епохи бароко) не має особливої мистецької цінності, є зразком досить провінційної роботи (порівняно з іншими пам'ятками барокової різьби у Львові), а також досить понижене: відповідно, може бути замінено новим. Але комісія пропонує – старе опорядження належно відреставрувати й передати іншому храму. Також ескізний проект нового опорядження храму має бути узгоджений з Комісією. Комісія (в особі М. Дворжак) залишає за собою право художньої оцінки запропонованого проекту, рекомендує доручити проектування відомому художнику, найкраще – авторові майбутньої поліхромії катедрі. Дворжак пропонує дотриматися компромісу в питанні відновлення опорядження інтер'єру: оновити його в центральній частині, а в наві – залишити відреставровані кращі предмети барокової епохи. Таке поєднання дозволило б унаочнити нашарування стилів (один із принципів, послідовно обстоюваний Дворжаком-консерватором).

Розписи в катедрі, на думку Комісії, не підлягають втручанню, хоча існують вони заледве 30 років і мають досить посередню художню вартість. При виконанні нових розписів М. Дворжак рекомендує підсилити (або хоча б не зменшити) враження монументальності центральної частини, а для цього доцільніше застосувати орнаментальні, а не фігуративні розписи. Водночас, *conditio sine* рекомендацій Дворжак: не нав'язувати майстрові строгого візантійського взірця, не обмежувати його творчу свободу, при цьому Центральна комісія має схвалити попередньо представлені ескізи¹³.

Протягом наступних років з'являються спорадичні повідомлення про ті чи інші рекомендації головного консерватора сто-

совно реконструкції вірменської церкви. Наприклад, 1908 року Вірменський архієпископ Й. Теодорович звертається з листом до львівського «Grona s. k. konserwatorów» у справі влаштування входу в катедрі від вул. Краківської¹⁴. Питання про плани подальшої реконструкції церкви: а) усунення аварійної частини склепіння наві XVII ст.; б) відкриття аркади у переході поміж монастирем і костелом; в) вмурування надгробків у стіни зовнішньої галереї дискутуються поміж львівськими фахівцями та віденською Центральною комісією. Так, на обговоренні поточних питань у 1910 році були присутні експерти Центральної комісії Дайнінгер і Дворжак¹⁵. Віденські експерти наполягали на укріпленні склепіння і збереженні його цілісності. Натомість вірменська капітула пропонувала розібрати аварійне склепіння, перемурувати його і заслонити декоративним дерев'яним суфітом. Як нерідко бувало у Львові: доки надійшло письмове розпорядження з Відня – склепіння рухнуло й дискусія вирішилася сама собою ... Фактично був реалізований проект, на якому наполягала капітула.

Собор Святого Юра – одна з кращих споруд Львова як за архітектурною специфікою, так і за мальовничістю образу. На жаль, плин часу залишив свої сліди на майстерних каменярських окрасах собору, які на початку XX ст. вимагали невідкладної реставрації. Питання консервації та часткового поновлення зовнішнього кам'яного різьблення собору Святого Юра обговорювалося на засіданнях Grona s. k. konserwatorów у 1906 році. Не оминув своєю увагою цю пам'ятку й головний консерватор М. Дворжак. У своєму листі до митрополита Андрея (Шептицького) він називає собор «найціннішою бароковою спорудою в Галичині»¹⁶. Загалом він не заперечує проти відновлення і доповнення пошкоджених елементів кам'яного різьблення на фасаді храму. До речі, він пише: «Чудова фігурна декорація фасаду є місцями пошкоджена, але не так значно: де-не-де фігурам бракує фрагментів (руки, пальців). Ці пошкодження можна б сміло залишити без втручання, адже вони не псують загального враження від зовнішньої декорації»¹⁷. Якщо ж буде

виконуватись певна реставрація, комісія наполягає на якнайменшому втручанні в оригінальні скульптури, а також вимагає не знімати з них патину. «Відновлена й позбавлена патини катедра втратить значну частину тієї чарівності, що вирізняє її серед інших львівських будівель»¹⁸. Реставрація тривала кілька років, бо в 1910 році натрапляємо на чергову згадку про те, що М. Дворжак пропонував по можливості зберегти цілі частини балюстрад і вазони на фасадах собору¹⁹.

Латинська катедра. Перші повідомлення про ремонтно-реставраційні роботи в катедрі припадають на друге півріччя 1906 року. Згідно реляції головного консерватора проф. М. Дворжака, комісія позитивно оцінює розпочату реставрацію катедри (у тому числі – нове накриття даху мідною бляхою)²⁰. Водночас комісія виступає проти додавання масверків до вікон нави і вежі. «Як відомо, головний об'єм катедри збудований в стилі пізньої готики, у 18 ст. дещо збарокізований, але без затирання первісного архітектонічного характеру», – зазначає головний консерватор. «Пропоновані масверки – засоби з арсеналу неоготики, а неоготика не надто бере до уваги регіональні й часові відмінності правдивої готики, і нищить (уніфікує) шаблонними, фальшивими, неісторичними, непідтвердженими формами справжній готичний стиль»²¹. Крім того, нава катедри розрахована на значний приплив світла з вікон, а проєктовані масверки неодмінно звузять вікна і зменшать інсоляцію. Загалом, вони не лише суперечитимуть актуальному характеру костелу, але й художнім інтенціям первісного проєкту будівлі. Замість подібних беззмислових додатків чеський учений радить насамперед виконати консервацію барокової скульптури в наві, яка перебуває в досить поганому стані (скульптури в півкруглих вікнах над входами до бічних каплиць)²².

Також на 1909 рік припадає розгляд справи про реставрацію вежі катедри. Римо-католицька курія чинила спротив вимогам львівського Грона консерваторів, так що мусила втрутитись Центральна комісія з Відня. У пресі є повідомлення, що для вирішення справи до Львова восени 1909 ро-

ку прибуде генеральний консерватор проф. М. Дворжак²³. На жаль, подальші відомості про плановану інспекцію Дворжака у звітах львівського Грона консерваторів відсутні.

Успенська церква. Сеньйорат львівської Ставропігії в 1906 році висловив намір ґрунтовної реставрації церкви²⁴, що передбачала:

- перекриття центрального купола мідною бляхою;
- відновлення первісної довжини бічних емпорів (які були вкороченими);
- реконструкцію балюстрад і відкриття консолей;
- усунення дерев'яної прибудови при сходах, що ведуть на емпори;
- зниження рівня підлоги на 50 см.

Також пропонувалося:

- замінити бароковий головний вівтар і бічні вівтарі на ренесансний іконостас (зроблений на взірець первісного);
- замінити орнаментальні розписи 1850 року (авторства львівського художника М. Яблонського) на нову поліхромію (автором якої мав бути львівський художник Макаревич);
- перенести образи Богородиці і св. Миколая в іконостас з бічних вівтарів та усунути всі образи авторства М. Яблонського (передати їх в іншу церкву).

Гроно консерваторів одним із суперечливих пунктів визнало заміну цінного барокового вівтаря та нову проєктовану поліхромію. Було висловлено міркування, що в такому разі декор церкви наблизиться до стилізованих «візантійсько-православних схем, що буде суперечити ренесансному характеру архітектури храму»²⁵. Через численні ускладнення (у тому числі міжконфесійні протиріччя між Ставропігією та Гроном консерваторів) справу з реставрації Успенської церкви було передано до розгляду Центральної комісії у Відні. Відповідь генерального консерватора М. Дворжака містила, зокрема, такі міркування: «Успенська церква у Львові є, як відомо, надзвичайно імпонуючою будівлею з 16 ст., із бароковим характером оздоблення інтер'єру. Особливо вівтар є чудовим твором барокової пластики. Та й загалом, як ззовні, так і всередині, церква є

пам'яткою великого історичного значення і високої мистецької вартості. Незважаючи на прискіпливий огляд, головний консерватор не зміг виявити таких ушкоджень, які б вимагали капітальної реставрації церкви (за винятком незначних ремонтів і поправок)»²⁶. Водночас Ставропігійський інститут, покликаючись на вимоги обряду, наполягав на ґрунтовних змінах в інтер'єрі церкви. Результатом полеміки став припис Галицького Намісництва від 4 грудня 1906 року про необхідність затверджувати попередні плани реставрації з Центральною комісією.

Костел єзуїтів. У 1905 році на розгляд львівського Грона консерваторів було винесено питання про реставрацію вітаря Богоматері в Костелі єзуїтів²⁷. 1906 року М. Дворжаку довелося вирішувати питання про заміну підлоги в костелі²⁸. Центральна комісія заперечувала проти встановлення нової підлоги, оскільки стара мармурова була знищена приблизно на 30 %. Відповідно, учений запропонував залишити старі мармурові плити скрізь, де вони добре збереглися (близько 400 м²), натомість, де необхідно – доповнити новими плитами (близько 200 м²). Зразки камінних плит, що відповідають старим плитам за величиною, товщиною і кольором, було замовлено в Угорщині та Бельгії²⁹.

Серед повідомлень за 1910 рік ідеться також про реставрацію каплиці Дедушицьких в інтер'єрі Костелу єзуїтів. Проект було виконано з дотриманням цілісності архітектонічних та орнаментальних складових, тому особливих застережень Центральна комісія не висловлювала³⁰.

Домініканський костел. Узимку 1910 року розгорілася полеміка між домініканським духовенством та львівським Гроном консерваторів про оновлення інтер'єру костелу, зокрема, перенесення надгробків із костелу в крипту. Про ставлення монахів до збереження мистецької спадщини в соборі свідчить фраза пріора конвенту: «Kościół nie jest galerią do gromadzenia dzieł sztuki ...»³¹. Тобто, вірних нічого не повинно відволікати від молитви і богослужінь, а численні твори мистецтва (зокрема надгробки), наповнені світським

духом, перешкоджають цьому. Стараннями М. Дворжака руйнівного перенесення надгробків вдалося уникнути. Також головний консерватор категорично відхилив пропонування монахами варіант нового головного вітаря, наполягаючи на збереженні автентичності барокового інтер'єру.

Окрім нагляду за реконструкцією чи консервацією пам'яток архітектури Львова, Центральна комісія опікувалася й цінними мистецькими об'єктами Галичини. Зокрема, у 1908 році Центральна комісія з Відня нагадувала місцевій владі про постанову 1877 року, що зобов'язувала повідомляти про наміри реконструкції пам'яток архітектури і мистецтва. Наприклад, особливу увагу приділяли питанню збереження давніх дерев'яних церков. У випадку, коли розібрання церкви (через її аварійний стан) не можна було уникнути, Комісія вимагала створення макету церкви, достатньої кількості фотографій і рисунків для збереження історичних відомостей. Нерідко Центральна комісія (вказівками до місцевого Кола консерваторів) буквально «воювала» із сільськими парафіяльними комітетами, які прагнули розбирати старі церкви і на їх місці споруджувати нові. Також 1909 року за сприяння Комісії було виділено державну субвенцію для інвентаризації пам'яток дерев'яного будівництва в Галичині.

Представлені факти діяльності у Львові віденської Центральної комісії з охорони пам'яток і, зокрема, Головного консерватора професора М. Дворжака, дозволяють зробити щонайменше два принципові висновки.

По-перше, саме під керівництвом цього науковця пам'яткоохоронна робота в місті набула організованого характеру й заґрунтувалася на чітко розробленій методології. Для контролю за станом мистецьких та історичних пам'яток Австро-Угорщини важливе значення мав започаткований Дворжаком у 1907 році Кадастр пам'яток (Österreichische Kunsttopographie). Стосовно Львова (і Галичини) це було надзвичайно актуально й дозволило переоцінити мистецьку вартість та історичне значення багатьох архітектурних об'єктів.

По-друге, позиція чеського дослідника в питаннях реставрації, що нерідко суперечила бажанням місцевих спільнот, дозволила зберегти багато львівських пам'яток, унаочнюючи нашарування стилів і динаміку естетичних змін. У своїх рекомендаціях і приписах він завжди був проти уніфікації й шаблонного відтворення псевдоісторичних зразків, навпаки – послідовно обстоював збереження регіональних відмінностей і стилістичних модифікацій. Саме завдяки старанням М. Дворжака у своїх автентичних формах дійшли до нас такі пам'ятки львівської архітектури, як собор Святого Юра, Латинська катедра, Вірменська церква, Успенська церква та чимало інших споруд.

¹ Поняття «Віденська школа» у мистецтвознавстві запропонував уперше чеський дослідник Вінценз Крамарж у 1910 році, термін набув поширення у статтях О. Бенеша (1920) та Ю. фон Шлоссера (1934). У рамках Віденської школи можна виокремити такі основні методологічні підходи: формальний аналіз (А. Рігль), ідеалістичне мистецтвознавство (М. Дворжак, О. Бенеш); структуралістичний аналіз (Ю. фон Шлоссер, Г. Зедльмайр, Б. Кроче, Е. Гомбріх – т. зв. «Друга віденська школа»); ідеологічне мистецтвознавство (Й. Стшиговский). При цьому основою віденської школи й фундаментом сучасного мистецтвознавства став, за висловом Е. Лахнітта, «трикутник: Рігль – Дворжак – Шлоссер».

² *Benesch O. Max Dvořák (1874–1921) / Große Österreicher/Neue Österreichische Biographie ab 1815. – V. 10 (1957). – Pp. 189–198; Базен Ж. История истории искусства: От Взаи до наших дней. (Пер. с фр.). – М., 1994. – С. 125; [Електронний ресурс]. – Режим доступу: http://maka.webzdarma.cz/statnice/e_e14.*

³ *Дворжак М. История искусства как история духа. (Пер. с нем.). – С.Пб. : Академический проект, 2001.*

⁴ Зокрема, варто згадати такі праці А. Рігля, як «Stilfragen: Grundelungen zu einer Geschichte der Ornamentik» (Berlin, 1893) та майже хрестоматійну «Historische Grammatik der bildenden Kunste», видану через 60 років після смерті автора у Граці 1966 року (див.: *Piwocki K. Pierwsza nowoczesna teoria sztuki. Poglady Aloisa Riegla. – Warszawa, 1970*).

⁵ Побіжно зауважимо, що наступна діяльність К. Хитіла як завідувача кафедри історії мистецтв Карлового університету опосередковано вплинула на розвиток українського мистецтвознавства міжвоєнного періоду. Зокрема, К. Хитіл запросив до Праги відомого російського візантолога М. Кондакова, що значно збагатило сферу вивчення середньовічного мистецтва слов'ян, зокрема іконопису. Також у 1920-х роках у Празькому університеті слухав лекції В. Січинський, а В. Залозецький в Українському вільному університеті вів курс історії українського мистецтва, співпрацював із чеськими мистецтвознавцями.

⁶ *Залозецький В. Між Окцидентом і Візантією в історії українського мистецтва. – Л., 1938 [Електронний ресурс]. – Режим доступу: www.ji.lviv.ua/n7texts/zalozetsky.htm. При цьому Залозецький посилається на працю М. Дворжака. – *Dvorak M. Kunstgeschichte als Geistesgeschichte. Studien zur abendländischen Kunstentwicklung. – München : R. Piper, 1924.**

Також, опублікована В. Залозецьким праця «Gotische und barocke Holzkirchen in der Karpathenländern» (видана у Відні 1926 р.), має посвяту М. Дворжакові, а передмову до неї написав чеський мистецтвознавець В. Менцель.

⁷ Наприклад, А. Рігль майже 40 років завідував відділом текстилю Австрійського художньо-промислового музею (Österreichischen Museum für Kunst und Industrie) у Відні, також працював головним консерватором Центральної комісії з охорони пам'яток Австро-Угорщини.

⁸ *Sorensen L. «Dvořák Max» [Електронний ресурс] // Dictionary of Art Historians. Retrieved November 27, 2000. – Режим доступу: <http://dictionaryofarthistorians.org/wittkowerr.htm>.*

⁹ Там само.

¹⁰ *Sprawozdania Koła s. k. konserwatorów i korespondentów Galicji Wschodniej. – Teka. T. III. – 1905. – № 30–40. – S. 10.*

¹¹ *Sprawozdania Grona s. k. konserwatorów i korespondentów Galicji Wschodniej. – Teka. T. III. – 1906. – № 44–51. – S. 7.*

¹² Там само. – С. 7.

¹³ Реляція підготовлена 26 липня 1906 р., підписана у Відні, опублікована (див.: *Sprawozdania Grona s. k. konserwatorów i korespondentów Galicji Wschodniej. – Teka. – T. III. – 1906. – № 44–51. – S. 7*).

¹⁴ *Sprawozdania Grona s. k. konserwatorów i korespondentów Galicji Wschodniej. – Teka. T. III. – 1908. – № 64–75. – S. 5.*

¹⁵ *Sprawozdania Grona s. k. konserwatorów i korespondentów Galicji Wschodniej. – Teka. T. III. – 1910. – № 88–99. – S. 13.*

¹⁶ *Sprawozdania Grona s. k. konserwatorów i korespondentów Galicji Wschodniej. – Teka. T. III. – 1906. – № 44–51. – S. 10–11.*

¹⁷ Там само. – С. 11.

¹⁸ Там само. – С. 11.

¹⁹ *Sprawozdania Grona s. k. konserwatorów i korespondentów Galicji Wschodniej. – Teka. T. III. – 1910. – № 88–99. – S. 14.*

²⁰ *Sprawozdania Grona s. k. konserwatorów i korespondentów Galicji Wschodniej. – Teka. T. III. – 1906. – № 44–51. – S. 8.*

²¹ Там само. – С. 8.

²² Рекомендації, підписані у Відні 27 липня 1906 р.

²³ *Sprawozdania Grona s. k. konserwatorów i korespondentów Galicji Wschodniej. – Teka. T. III. – 1909. – № 76–87. – S. 11.*

²⁴ *Sprawozdania Grona s. k. konserwatorów i korespondentów Galicji Wschodniej. – Teka. T. III. – 1906. – № 44–51. – S. 8.*

²⁵ Там само. – С. 8.

²⁶ Там само. – С. 8.

²⁷ Sprawozdania Grona c. k. konserwatorów i korespondentów Galicji Wschodniej. – Teka. T. III. – 1905. – № 30–40. – S. 13.

²⁸ Повідомлення про інспекцію М. Дворжака 14 жовтня 1906 р. (див.: Sprawozdania Grona c. k. konserwatorów i korespondentów Galicji Wschodniej. – Teka. T. III. – 1906. – № 44–51. – S. 9).

²⁹ Там само. – S. 9.

³⁰ Sprawozdania Grona c. k. konserwatorów i korespondentów Galicji Wschodniej. – Teka. T. III. – 1910. – № 88–99. – S. 13.

³¹ «Костел не є галереєю для нагромадження творів мистецтва...» [пер. – М. Л.] (див.: Sprawozdania Grona c. k. konserwatorów i korespondentów Galicji Wschodniej. – Teka. T. III. – 1910. – № 88–99. – S. 13).

РЕЗЮМЕ / SUMMARY

Стаття присвячена маловідомим аспектам діяльності видатного чеського мистецтвознавця Макса Дворжака. Об'єктом дослідження стали звіти регіонального львівського відділення Центральної комісії зі збереження мистецьких та історичних пам'яток Австро-Угорщини, опубліковані у спеціальному бюлетні протягом 1906–1910 років. У цих звітах вдалося виявити повідомлення про рекомендації М. Дворжака, які він давав як головний консерватор Австро-Угорщини відносно реставрації найвідоміших львівських пам'яток архітектури. Матеріали містять згадки про особисті інспекції вченого до Львова, про конкретні висловлювання з питань реставрації чи реконструкції львівських храмів.

Предметом дослідження є особливості методики реставраційної діяльності М. Дворжака. Додатково наведено коротку характеристику теоретичних підходів М. Дворжака до мистецтвознавчих досліджень у контексті діяльності провідних представників Віденської школи кінця ХІХ – початку ХХ ст. Зокрема, акцентовано вплив «Geistesgeschichte» методу М. Дворжака на праці відомого українського мистецтвознавця Володимира Залозецького.

Стосовно пам'яткоохоронної діяльності, було встановлено, що саме завдяки рекомендаціям М. Дворжака вдалося зберегти автентичний вигляд собору Святого Юра, Латинської катедри, Успенської церкви, запобігти руйнуванню Вірменської церкви.

Учений настійно обстоював принцип збереження різночасових стилістичних нашарувань, радив уникати псевдостилізації (на зразок готики чи псевдовізантизму), поширеної ще з епохи історизму. Як консерватор, Дворжак з однаковим пієтетом ставився до римо-католицьких, греко-католицьких, православних чи вірменських храмів Львова. Визначальним для нього була історико-мистецька цінність, унікальність об'єкта, який варто було зберегти для наступних поколінь.

Ключові слова: мистецтвознавство, Віденська школа, охорона пам'яток, реконструкція, реставрація, Львів.

The article is dedicated to little-known aspects of the famous Czech art historian Max Dvořák's activity. Regional Lviv department's of Central commission of Austrian-Hungarian historical and art monuments preservation reports have become the object of the research. These reports have been published in a special bulletin during 1906-1910th. There were some notices about Dvořák's recommendations relating restoration of the most prominent Lviv's architectural monuments. These materials mention Dvořák's personal inspections to Lviv and his specific recommendations for restoration or reconstruction of Lviv temples.

Peculiarities of Dvořák's restoration methods are the subject of the research. A brief characteristics of the Dvořák's art studying methods in the Wien Art History School context are given. The impact of his «Geistesgeschichte» method on Ukrainian art historian V. Zalozetskyj has been emphasized in particular.

It was found that Lviv St. George Cathedral, Latin Cathedral, Uspens'ka Church, Armenian Church have preserved their authentic look thanks to Dvořák's recommendations. Researcher

had sequentially defended the principle of saving stylistic layers and advised to avoid dubious stylization (such as pseudo gothic or pseudo byzantine samples). Being a conservator, M. Dvořák treated Lviv temples of Rome-catholic, Greek-catholic, Orthodox religions with the same piety. The art and historical value, uniqueness of the architectural monuments were the determining qualities for the Max Dvořák protection activity in Lviv.

Keywords: art history, Wien School, monuments protection, reconstructing, renovation.

Статья посвящена малоизвестным аспектам деятельности выдающегося чешского искусствоведа Макса Дворжака. Объектом изучения стали отчеты регионального львовского отделения Центральной комиссии по сохранению памятников истории и искусства Австро-Венгрии, опубликованные в специальном бюллетене в период с 1906 по 1910 гг.

В этих отчетах удалось обнаружить сообщения о рекомендациях М. Дворжака, которые он давал на должности главного консерватора Австро-Венгрии относительно реставрации самых известных памятников архитектуры Львова. Материалы содержат упоминания о личных инспекционных поездках ученого во Львов, о его конкретных высказываниях по вопросам реставрации или реконструкции львовских храмов.

Предметом изучения стали особенности методики реставрационной деятельности М. Дворжака. Дополнительно наводится краткая характеристика теоретических искусствоведческих подходов М. Дворжака в контексте деятельности ведущих представителей Венской школы конца XIX начала XX вв. В частности, акцентируется влияние «Geistesgeschichte» метода Дворжака на труды известного украинского искусствоведа Владимира Залозецкого.

Относительно деятельности Дворжака в сфере охраны памятников, было установлено, что именно благодаря его рекомендациям во Львове удалось сохранить аутентичный вид собора Святого Юра, Латинского собора, Успенской церкви, предотвратить разрушение Армянской церкви.

Ученый последовательно защищал принцип сохранения разновременных стилевых наслоений, советовал избегать псевдостилизации (на готический или византийский манер), распространенной еще в эпоху историзма. Как консерватор, М. Дворжак с одинаковым пиететом относился к львовским храмам разных конфессий: римокатолическим, греко-католическим, православным. Определяющей для него была художественно-историческая ценность, уникальность объектов, которые стоило сохранить для следующих поколений.

Ключевые слова: искусствоведение, Венская школа, охрана памятников, реконструкция, реставрация, Львов.

РИСИ ЕКСПРЕСІОНІЗМУ В ДОРОбКУ БУКОВИНСЬКИХ ХУДОЖНИКІВ ПЕРШОЇ ПОЛОВИНИ ХХ СТОЛІТТЯ

Ірина Міщенко

У статті проаналізовано прояви експресіонізму в образотворчому мистецтві Буковини першої половини ХХ ст. (до 1940 року).

Ключові слова: експресіонізм, образотворче мистецтво Буковини, А. Кольнік, Л. Копельман, Г. Льовендаль, О. Шевчукевич, В. Загородніков.

The article explores the manifestations of expressionism in Bukovinian art of the first half of the twentieth century (till 1940).

Keywords: expressionism, Bukovinian fine art, A. Kolnik, L. Kopelman, H. Loevendal, O. Shevchukevych, V. Zahorodnikov.

Мистецтво Буковини, яка від кінця XVIII ст. входила до складу Австро-Угорщини, а з 1918 року – Румунії, протягом тривалого часу було невід’ємною частиною європейського культурного простору. Тож в образотворчості краю наприкінці XIX – у перших десятиліттях ХХ ст. можна спостерігати прояви багатьох напрямів, властивих мистецтву тогочасної Європи. Проте, за всього розмаїття таких течій, художнім процесам згаданих періоду і регіону притаманні певна консервативність та домінування вже дещо архаїчного академізму. Риси останнього наявні і в офіційному мистецтві, і у значній кількості замовних речей, зокрема, у портретах, церковних розписах, оздобленні іконостасів тощо.

У мистецькому розвитку можна прослідкувати як схожі, так і відмінні, порівняно з іншими європейськими країнами, вияви. На початку ХХ ст. художні процеси на Буковині відбуваються одночасно з подібними на європейських теренах, що пояснюється тісними зв’язками з мистецькими товариствами Австро-Угорщини та інших країн, до складу яких часто належали і буковинські автори, а також сталою традицією навчання майбутніх художників у знаних академіях і приватних майстернях. У творчому доробку багатьох мистців риси різних напрямів подекуди існували паралельно, проявляючись в окремих жанрах. На відміну від сецесії, поширеної в буковинській архітектурі та образотворчості початку ХХ ст., експресіонізм у мистецтві регіону з’явився з певним

запізненням. Найяскравіше втілення цієї течії спостерігаємо у творах станкової та книжкової графіки, малярстві А. Кольніка, Л. Копельмана і Г. Льовендаля, скульптурі О. Шевчукевича середини 1920-х – кінця 1930-х років. Проте риси згаданого напрямку ще доволі тривалий час зберігалися в буковинській графіці й пластиці. Так, експресіоністична за вирішенням гравюра Л. Копельмана «Біженці» була виконана 1944 року, подібний характер мали й роботи О. Шевчукевича 1930–1940-х років.

Слід зауважити, що значна кількість мистців, у доробку яких наявні вияви експресіонізму, опинилися на Буковині після 1918 року внаслідок Першої світової війни та революційних подій кінця 1910-х років і працювали у Чернівцях до 1930-х років (А. Кольнік, Г. фон Льовендаль) або ж до початку Другої світової війни (В. Загородніков). Однак більшість з перелічених авторів навіть після виїзду за межі Буковини брали участь у художньому процесі регіону, підтримували зв’язок з мистецькими об’єднаннями краю, виконували замовлення та експонували роботи на місцевих виставках.

На жаль, через ідеологічні обмеження та, почасти, брак інформації щодо біографії й творчості окремих мистців, які виїхали за кордон у 1930–1940-х роках, питання впливу експресіонізму (як і решти тогочасних течій) на розвиток образотворчого мистецтва краю в дослідженнях українських науковців у післявоєнні роки не розглядалися. Хоча окремі згадки про наявність ознак тих чи

інших художніх проявів у роботах буковинських майстрів можна віднайти у публікаціях у періодиці краю 1930-х років та в тогочасних виданнях, присвячених Буковині й Чернівцям. Так, про вплив на малярство й графіку Леона Копельмана одного з представників експресіонізму – бельгійського художника Ф. Мазереля – писав автор статті про виставку «Осіннього салону» 1932 року в Чернівцях¹. Щоправда, журналіст також вбачав у роботах Л. Копельмана риси такого напряму, як «нова предметність», порівнюючи графіка з А. Канольдтом і Г. Шрімфом. Таке поєднання у творчості одного автора проявів різних течій, властиве багатьом європейським майстрам перших десятиліть ХХ ст., притаманне і буковинським художникам (А. Кольнік, Г. фон Льовендаль).

У живописних роботах початку 1920-х років випускника майстерні Й. Меґоффера Краківської академії мистецтв Артура Кольніка (1890–1972) вишуканість примхливої пластики модерну поступово набуває емоційності експресіонізму («Родина», «Дівчина з квітами») та збагачується образними засобами кубізму. Витончена деформація пропорцій і анатомічної будови людини, створення своєрідного «стиснутого» картинного простору задля виразності композиції характерні для численних краєвидів і портретів 1920-х років, у яких ретельно вибудовані геометризовані форми поєднуються з насиченими кольорами («Дівчинка з ведмедиками», 1925 р.). Живопис майстра часто вирізняється тьмяними стриманими барвами, а особливу роль у ньому відіграють чітко визначені контури й акценти у вигляді локальних чорних плям, які підкреслюють силует [«Портрет старої жінки» (1926), «Міський пейзаж» (1920-ті рр.), «Синагога у Янові» (1927)]. Вплив експресіонізму найпомітніший у графічних творах художника, зокрема у виконаних ним ілюстраціях до книги Е. Штейнбарга «Байки» та в циклі дереворитів, об'єднаних у видання «*Sous le chapeau haute forme*» («Під циліндром»)².

Видрукувані в Чернівцях 1928 року та перевидані там само в 1932 році, «Байки» відомого єврейського письменника Е. Штейнбарга містять репродукції з дере-

воритів А. Кольніка, який створив ілюстрації до кожного з 12-ти текстів.

Дуже емоційні, сповнені іронії, ці ілюстрації побудовані на силуетах, поєднанні різних за масштабом зображень та використанні заокруглених форм, що створюють динамічні спіралеподібні ритми композицій.

На контртитулі видання 1932 року вміщено виконаний, імовірно, вуглем посмертний портрет байкаря, який дещо нагадує маску. Зображення автора повторене й у гравюрі, що за своїми ознаками близька як до малярських творів художника 1920-х років, так і до виконаних ним пізніше аркушів з графічної серії «Під циліндром».

Вихід друком книжки Е. Штейнбарга супроводжувався численними схвальними відгуками у найрізноманітніших чернівецьких виданнях, зокрема, про неї писали такі відомі автори, як український мистецтвознавець В. Залозецький³ та паризький професор М. Керн⁴.

Однією з найцікавіших у доробку А. Кольніка стала серія «Під циліндром», що складається з 24-х дереворитів. У 1934 році цикл гравюр був уперше опублікований у Парижі видавництвом «Les Ecrivains Reunis» окремою книжкою накладом триста п'ятнадцять примірників, десять з яких були підписані автором. Згодом, у листопаді 1936 року, серія вийшла накладом тисяча примірників у паризькому видавництві «Arg» з передмовою французького письменника Анрі Барбюса⁵.

Цикл гравюр «Під циліндром», позначений саркастичним ставленням мистця до дійсності, став своєрідним трагічно-іронічним, а деколи й сповненим фарсу відтворенням суспільного життя. Зображуючи найрізноманітніші аспекти існування людини в тогочасному світі, художник приділяв особливу увагу політичному гротеску, звертався до антирелігійних і антивоєнних мотивів, створив аркуші, сповнені соціального протесту, а часом і дещо іронічних спостережень. Тематичне спрямування більшості гравюр та їхні стилістичні особливості зближують цю серію з дереворитами Е. Нольде та офортами О. Дікса. А. Барбюс, характеризуючи гравюри із серії «Під циліндром», писав, що у своїй жажливій визначеності вони не потребують вербально-

го супроводу, а кожна із зображених постатей під впливом «хірургічного зубила» художника перетворюється на символ⁶. Поміж створених мистцем образів були подібні до тварин «власники всього» і усміхнено-виродливий, із хижими пазурами, кандидат на виборах; позбавлені людської подоби безликі маски «представників народу» і згорьована родина, котра залишилася без домівки; «агент Бога», що більше нагадує диявола, і потворна дама, яка милується статуєю Аполлона Бельведерського; схожий на ворона фотокореспондент над тілом жертви і «патріоти», що схилилися перед військовими чоботами. Про гравюру «Патріоти» А. Барбюса писав, що, показуючи «вибраних» із застиглими посмішками, мистець підкреслює їхню обмеженість дивною формою черепа одного з них, а пару чобіт перетворює на вівтар. На обрії за спинами патріотів виникають зображення двох шибениць – як дві половини хрестів⁷.

У значній частині гравюр із серії «Під циліндром» втілено антивоєнні переконання художника. Серед таких робіт – «Патріоти», «Джаз», «Новини маскарада», «Баланс» і «Танець». У двох аркушах «Джаз», відтворюючи характерні для джазових музикантів рухи та відчуття мелодії з притаманними їй енергійними ритмами, графік проводить паралелі між своєрідною нестійкою рівновагою джазової музики й сучасним світом з його небезпечним балансуванням на межі миру та війни. Саме тому у гравюрах з'являється постать військового у протигазі, який замість барабанної палички тримає в руці гранату, та фігура одноногого каліки з хрестом на грудях, що на милицях танцює серед музик. Як попередження і передчуття майбутньої війни сприймається сьогодні робота «Баланс», де зображено скелет у мундирі Наполеона та з військовим хрестом на шиї, за плечима якого аж до обрію тягнуться надмогильні хрести.

А. Кольнік, як і інші майстри, звертається також до середньовічних сюжетів, надаючи їм актуального звучання. Так, у серії «Під циліндром» з'являються гравюри «Голгофа» і «Танець». Змальовуючи Голгофу, художник зображує три постаті: горилоподібного поліцейського, товстого священника і людину в окулярах та капелюсі – вони повільно, з по-

чуттям виконаного обов'язку, спускаються з пагорба, залишивши на ньому прив'язаного до стовпа, можливо, розстріляного чоловіка на колінах. До теми страти автор звертається і в аркуші «Покараний», де під ногами повішаного у відчаї стоїть жінка, притискаючи до себе дитину.

Кульмінацією циклу «Під циліндром» стала робота «Танець», якою завершується видання. Використовуючи поширений у мистецтві німецького середньовіччя мотив танцю смерті, А. Кольнік створив надзвичайно актуальний для того часу образ. Смерть у вигляді скелета в протигазі під циліндром, в обірваній накидці та військових чоботах несамовито танцює посеред поля, яким рухаються танки. Це зображення сприймається як завершальний акорд серії, як результат існування змальованих художником людей, які, за висловом А. Барбюса, за кулісами сучасної історії правлять усім⁸.

Виконані короткими й різкими білими штрихами на чорному тлі, силуети персонажів ніби виринають з п'тьми й знову в ній розчиняються, підкреслюючи фантазмагоричність усієї серії. Це враження посилюється завдяки тому, що створені автором істоти мало нагадують людей, перетворюючись на тіні («Плечем до плеча», «Власник») або маски («Новини маскарада», «За Вас!») За висловом Барбюса, ці «великі масивні створіння з хутром» нагадують ведмедів чи багатіїв. «Вони є масками з масками протигазів»⁹.

Прагнучи досягти найбільшої емоційної виразності, А. Кольнік часто вдається до фрагментації зображень, які заповнюють весь простір аркуша; пластичних деформацій форми; підкреслено різких контрастів світла й тіні, котрі іноді ніби міняються місцями. Художник надає особливого значення динаміці композиції, що проявляється у повторенні ритмів, введенні діагональних елементів, поєднанні рухливого штриха зі статичністю силуетів. Однією з найдинамічніших робіт серії є твір «Спеціальний випуск» (крізь п'тьму міських вулиць мчить рознощик газет), у якому все композиційне вирішення підпорядковане передачі руху, а фігуру персонажа зображено окремими білими штрихами різної довжини, що утво-

рюють плаский силует із незамкненим контуром.

Незважаючи на те, що 1931 року А. Кольнік переїхав до Парижа, він ще тривалий час був тісно пов'язаний з мистецтвом Буковини. Протягом 1930-х років художник створив ескіз надгробка Е. Штейнбарга, портрети єврейських літераторів краю та інші роботи. А виражальні засоби, характерні для гравюр і живопису чернівецького періоду, траплятимуться і в роботах А. Кольніка 1940-х років, у яких особливо щемливо, а часом і трагічно звучить тема самотності людини, байдужості до неї постатей-манекенів. Створені ж художником істоти-маски згодом набудуть більш конкретних життєвих ознак.

Риси експресіонізму притаманні також багатьом творам випускника Флорентійської академії мистецтв Леона Копельмана (1904–1982) – автора гравюр, промислової реклами та живописних полотен. Найцікавішими серед них є цикл дереворитів на соціальні теми (1930), офорти «Відчай» (1926), «Бичування Христа» (кінець 1920-х рр.), ксилографія «Єврейська легенда» (1930-ті рр.), виконані чорнилом композиції за релігійними сюжетами (1920–1930-ті рр.) та лінорит «Біженці» (1944).

Твори Л. Копельмана 1930-х років тематично близькі до окремих гравюр циклу «Під циліндром» А. Кольніка. Цілком вірогідним видається, що частина робіт Л. Копельмана була створена під впливом дереворитів А. Кольніка, який протягом багатьох років був одним з найпопулярніших графіків Буковини. Проте, на відміну від сповнених умовності гравюр Кольніка, у яких реальні форми перетворено на знаки, роботи Копельмана вирізняються класичнішим трактуванням.

У доробку Л. Копельмана 1920–1930-х років відчутними є запозичення із середньовічної образотворчості, що часто трапляються у графіці художника, зокрема в численних автопортретах. В останніх, прагнучи досягнути складності і мінливості світу, усвідомити своє місце в ньому, Л. Копельман звертається до просторових вирішень і знакової системи середньовічних портретів, зображуючи себе на тлі уявного «сконструйованого» краєвиду, деталі якого не тільки відтворюють розмаїття Всесвіту,

а й підкреслюють швидкоплинність буття людини («Автопортрет з квіткою на тлі пейзажу», 1927 р.). З'являються у його творчості й цікаві парафрази відомих творів («Шубка», 1926 р.; «Сцена», 1930 р.).

У творчості буковинського майстра знайшло відображення і програмне для німецького експресіонізму звернення до відродження середньовічної ксилографії. Саме в цій техніці він здебільшого і працював протягом 1920–1930-х років. Серед дереворитів Л. Копельмана – серія автопортретів (1928–1929), гравюри «На старому заводі» (1930), «Хрести» (1930 ?), «Збір податків» (1930). Останні аркуші, можливо, і є творами, згаданими в публікації Альбріха як «сповнені мужності ксилографії», що стали «революційними маніфестаціями» молодого художника¹⁰. Зображуючи різні вияви суспільного життя, ці виконані в єдиній манері гравюри вирізняються чітко вираженою соціальною спрямованістю та визначеністю позиції автора. Особливою інтонацією позначений аркуш «Хрести». У публіцистиці радянського часу поширеним було тлумачення згаданої роботи як протесту проти війни, що велася з ім'ям Христа. Проте нам видається, що зміст гравюри є далеко не таким однозначним. У ній Христос – теж жертва, як і солдат-каліка, що стоїть перед ним, а хрест у руках останнього – знак його спорідненості з розіп'ятим. Поєднання різних планів, введення до композиції діагоналей ніби падаючого хреста-розп'яття та милиць безногого вояки, підкреслено анатомічна будова тіла і деформація кінцівок Христа, різкі контрасти чорних площин та заштрихованих поверхонь – усе це надає аркушеві динамічності й особливого драматизму. Подібне загострення форми, виразність рухів характерні й для твору «На старому заводі». Дещо вирізняється у цій серії дереворит «Збір податків», у якому емоційна напруга сюжету поєднана з майже карикатурним вирішенням постатей румунських вояків.

За стилістичними ознаками близькою до гравюр 1930 року є робота «Біженці» (1944). У ній Л. Копельман продовжує тему єврейських погромів у часи Другої світової війни, зображення яких трапляються у його малюнках вуглем 1940-х років.

Доволі часто спостерігаємо у творах художника 1920–1930-х років і мотив протесту, здебільшого висловленого через сюжети, характерні для культури середньовіччя. Подібне осучаснення класичних тем, поєднання рис давньої гравюри та виразності експресіонізму притаманне, зокрема, офортам і рисункам із христологічними мотивами, виконаними Л. Копельманом під час навчання у Флорентійській академії мистецтв (1924–1928) та одразу після її закінчення. У колекції Чернівецького художнього музею зберігаються рисунки чорнилом «Відпочинок на шляху до Єгипту» (1920–1930-ті рр.), «Страсті Христові» (1931) та офорт «Бичування Христа» (кінець 1920-х рр.). Щоправда, у рисунку «Страсті Христові» сюжет перетворено на суто побутову сцену з гротесковим зображенням негативних персонажів. Натомість у офорті «Бичування Христа» чітко окреслені асоціації з реаліями сучасності поєднано з філософськими роздумами автора над тим, чому один наважується бути Людиною, а решта перетворюється на безликий агресивний натовп або невиразні постаті тих, хто не намагається протидіяти злу. Зображення останніх ледь не зливаються з холодним і байдужим каменем колон.

Для деяких гравюр Л. Копельмана 1920-х років характерне своєрідне й несподіване поєднання анатомічно чітких конструкцій людського тіла А. Дюрера та пластичної виразності деформованих фігур Е. Мунка. Подібне вирішення бачимо в офорті «Відчай» (1926), де постаті людей серед закинутих хат з чорними отворами дверей стали втіленням безнадії.

Якщо Л. Копельман та А. Кольнік поєднували у своїй творчості набутки професійного мистецтва попередніх часів та естетику експресіонізму, то Опанас Шевчукевич (1902–1972), лікар за освітою, працював із захопленням неофіта, спираючись на народне наївне мистецтво. У роботах цього автора – підкреслена емоційність, навіть екзальтованість почуттів, яка споріднює його твори із середньовічним сприйняттям. Властивий пластиці художника драматизм, що виявляється у загострено виразних, часто гротескових формах з використанням контррельєфів, дозволяє

говорити про відчутний вплив на творчість О. Шевчукевича одного з представників німецького експресіонізму – Кете Кольвіц.

Саме К. Кольвіц першою звернула увагу на незвичайне обдарування студента-медика з Буковини, який працював у її майстерні, навчаючись у Німеччині. Вони листувалися і після повернення його до Чернівців. Варто зазначити, що О. Шевчукевич працював як скульптор до початку 1970-х років. Його манера виконання від 1920–1930-х років майже не зазнала змін, хоча, починаючи з 1950-х років, значно збільшилася кількість реалістично вирішених робіт. Проте вплив мистецтва експресіонізму найвиразніше виявився у творах 1930–1940-х років. Протягом цього часу художник створив значну кількість композицій, портретів, масок, невеликих за розміром алегоричних фігурок, химер і зображень тварин. Роботи цього періоду позначені спонтанністю, прагненням відтворити миттєвий емоційний стан («Куди мені подітися?», 1927 р.; «Освідчення», 1927 р.). Окремі з них на диво сучасні за пластикою («Задумана», 1929 р.), інші вирізняються архаїчністю вирішення і тяжіють до традиційного народного мистецтва («Горе», 1920-ті рр.; «Агасфер», 1925 р.). Значна частина творів бере витoki від середньовічної кам'яної різьби французьких і німецьких соборів («Біль і горе», 1926 р.; «Двоє сміються», 1928 р.; фігурки царів, 1920–1930-ті рр.). Доволі часто майстер вдавався й до усталених іконографічних схем середньовіччя – то ледь не буквально повторюючи їх, то насичуючи іншим змістом, але завжди зберігаючи притаманні мистецтву того часу драматичність, поєднання фантазмагорії та натуралізму («Вищий нижчого, або Колона обіймів», до 1927 р.; «Мадонна», 1927 р.). Запозичення іконографічних схем відчутне і в композиції «Життя і смерть над танцюючими» (1928), де сполучено мотиви танцю смерті й Покрови.

О. Шевчукевич часто звертався і до мотиву маски («Чорна маска», 1933 р.), зокрема в композиціях, де маска є зворотнім боком реалістичного портретного зображення («Язиката зневага», 1932 р.; «Двосторонній портрет», 1933 р.). На подібне рішення натрапляємо в одному з найцікавіших двобіч-

них портретів «Хлопчик у печері. Творча сила (Портрет старшого сина)», виконаному 1957 року. У численних портретах, створених художником у 1920–1930-х роках, важливу роль відігравав гротеск. Іноді автор досягав виразності у відтворенні особливостей портретованого завдяки незначній деформації характерних рис, часом зображення перетворювалося на виразну маску, в якій неповторність обличчя передано за допомогою різких заглиблень [«Спіноза», 1933 (?) р.].

Пластику найчастіше простих за формою, іноді примхливо вигнутих творів скульптора збагачено глибокими ритованими складками, увиразненими яскравим тонуванням (червоний, золотий, синій кольори), які підкреслюють вертикаль або діагональний рух, надаючи скульптурам особливої емоційності. Подекуди образ творить фактура рухливої, зі слідами стеку або пальців, поверхні пливкої, нечітко окресленої форми, що відображає неспокій самого процесу ліплення. Роботи О. Шевчукевича здаються дещо важкими, багато з них мають своєрідні постаменти з аморфної маси глини з численними ум'ятинами. Зумовлений суто технічною потребою, такий постамент іноді перетворюється на насичений зображеннями важливий елемент загального образу («Мадонна», 1927 р.). Прикметно, що О. Шевчукевич протягом 1940–1970-х років не раз використовував уже знайдені у 1920–1930-х роках образи (янгол, мати з дитиною, жебрак та ін.), а також композиційні та пластичні рішення того часу.

Дещо осібно серед буковинських мистців стоїть постать Георга фон Льовендаля (1897–1964) – графіка й маляра, автора газетних карикатур, монументальних творів, театральних декорацій і плакатів, у доробку якого яскраво відбилася характерне для багатьох європейських художників початку ХХ ст. поєднання різноманітних мистецьких стилів і напрямів. У творчості Г. Льовендаля 1920–1930-х років спостерігаємо прояви модерну, ар-деко, конструктивізму та експресіонізму. Вплив останньої течії найпомітніше виявився в акварелях та портретних творах 1930-х років.

Маючи класичну мистецьку освіту (Г. Льовендаль навчався в Імператорській академії мистецтв у Санкт-Петербурзі) і володіючи винятковою майстерністю рисувальника, художник на основі натурних студій створював роботи, які ґрунтувалися на бездоганному рисунку, чудовому знанні анатомії й розумінні пластики, рідкісній спостережливості. Графічна основа домінує і в портретах, виконаних олією. Найчастіше ж виразність образу досягається енергійністю чітко окреслених форм з визначеним замкненим або розірваним контуром, різкими перепадами форми, контрастами світла й тіні, штрихами, що створюють відчуття неспокою. Непропорційно збільшуючи окремі частини обличчя, деформуючи їхні обриси, автор водночас уміло уникає карикатурності, часом властивої експресіоністичним творам. Проте деякі роботи художника мають відтінок шаржу («Портрет Георга Дроздовського», 1930-ті рр.). Не випадково першими роботами мистця, з якими ознайомилися буковинці, крім театральних декорацій у Національному театрі в Чернівцях, стали карикатури, опубліковані 1931 року в періодичних виданнях Буковини.

Гротескова трансформація природи особливо помітна в тогочасних акварелях Г. Льовендаля. Прикметно, що саме в них художник часто відмовляється від притаманних йому ретельності й вишуканості рисунка, натомість застосовує гострі, дещо спрощені контури, підкреслює площинність зображень. Порушуючи звичні співвідношення частин, Г. Льовендаль то досягає враження вкоріненості змальованих селянок («Площа», 1936 р.), то вдало відбиває відчуття невпинності руху торжища, а іноді – стиснення простору («Ринкова площа», 1936 р.). Колір, нанесений короткими мазками або локальними плямами, між якими просвічується папір, увиразнює графічність вирішення композицій, додаючи їм динамічності.

Виконані цим автором портрети вирізняються неабиякою емоційністю, іноді справляючи враження дещо демонічного трактування зображуваних персонажів («Портрет Д. Кокеа», 1920–1930-ті рр.). Проте подекуди художникові не вдається оминати зайвої сентиментальності, помітної, зокрема,

у портретах буковинських селян («Старий буковинський селянин», 1936 р.; «Селянка з Буковини», 1937 р.). Згодом витонченість рисунку втілюється у чуттєву вигадливість портретів пізнішого періоду, інколи навіть межуючи з натуралістичністю.

Доробок майстра був гідно оцінений не тільки буковинською, а й бухарестською критикою. Так, один з оглядачів писав: «Крім того, Льовендаль виставив ще ряд портретних рисунків (вугіль), всі з яких мають знак зовсім незвичайного рисувального хисту. Зворушливим є акварельний малюнок «Кінь», у якому виражене все нещастя створіння»¹¹ [йдеться, вочевидь, про роботу «Тягло» (1930)].

Г. Льовендаль, як зазначалося в буковинській періодиці, разом з А. Кольніком багато в чому вплинули на формування інших місцевих мистців. Зокрема, такий вплив помітний у творчості Марії Дан (1892–?) та Володимира Загороднікова (1896–1984).

У портретних творах і пейзажах В. Загороднікова 1930–1940-х років також помітні окремі риси експресіонізму («Карпати», 1934 р.; «Без назви», 1936 р.), стилістика якого позначилась і на виконаних художником вже під час перебування в Австрії циклах «Билини» та «Апокаліпсис» (1944). Ламкість ліній, різкі перепади тону і контрасти колірних сполучень, деформовані об'єми робіт 1930-х років у циклах пізнішого часу доповнені підкресленою динамічністю, драматичною напругою композиції, гротесковою виразністю у зображеннях персонажів та різкістю ніби проритованих обрисів.

Творчий шлях цього мистця певною мірою нагадував художні пошуки В. Кандинського, а роботи останнього подекуди й ставали вихідною точкою для створення його власних полотен («Святий Георгій», 1933 р.). Зберігаючи традиційну іконографію, художник прагнув досягти виразності через динаміку зображень та ритмічність ліній. Згодом, уже в 1940–1950-х роках, він не раз у станкових і монументальних роботах повертався до цього образу, який набував усе більшої умовності й лаконічності, поступово перетворюючись на символ («Святий Георгій», 1959, 1973 рр.). Не випадково ні-

мецькі й австрійські науковці, досліджуючи релігійне малярство художника, вбачають паралелі у творчості В. Загороднікова й відомого майстра О. Явленського¹². Подібні аналогії тим більше доречні, оскільки В. Загородніков у творах 1960-х років як найближче підійшов до абстрактного мистецтва, що виявилось насамперед у відході від фігуративних зображень і широкому використанні графічних накреслень літер («Без назви», 1962 р.) та ритмізованих колірних плям («Медитація V», 1965 р.) як візуальних образів.

На відміну від різноманітних стилів і течій, які існували в образотворчому мистецтві Буковини протягом перших десятиліть ХХ ст. одночасно зі схожими проявами в культурі європейських країн, експресіонізм у цьому регіоні виник з певним запізненням і найяскравіше виявився у період від середини 1920-х до кінця 1930-х років. Проте окремі твори експресіоністичного характеру наявні у графіці та пластичці краю навіть на початку 1940-х років. Порівняно з рештою, цей напрям знайшов відображення у доробку доволі невеликої кількості місцевих художників, хоча його риси помітні й у роботах авторів відмінних мистецьких уподобань, зокрема таких, як В. Загородніков.

Дослідження впливів різноманітних європейських мистецьких течій на образотворчість Буковини першої половини ХХ ст. дозволяє суттєво уточнити існуючі на сьогодні хибні уявлення про мистецтво краю як суто реалістичне або академічне, створити об'єктивнішу картину тогочасного художнього життя регіону, а отже, й України в цілому.

¹ А. К. Der heurige «Herbst-Salon» / А. К. // Tag. – 1932. – 30. October.

² Kolnik A. Sous le chapeau haute forme / Arthur Kolnik. – Paris : Editions «ARS», 1936. – 60 p.

³ Zalozieckij W. Steinberg-Kolnik-Mappe / W. Zalozieckij // Czernowitzer Allgemeine Zeitung. – 1928. – 15. April.

⁴ Kern M. Durch die Brille. – 1928 (цитується за фотопропродукцією газети).

⁵ Kolnik A. Sous le chapeau... – P. 7–9.

⁶ Ibid. – P. 8.

⁷ Ibid. – P. 8.

⁸ Ibid. – P. 7–9.

⁹ Kolnik A. Sous le chapeau... – P. 7–9.

¹⁰ Albrich. Herbstsalon Bukowinaer Künstler / Albrich // Czernowitzer Allgemeine Zeitung. – 1932. – 8. October.

¹¹ Ibid.

¹² Schneider M. Auf neuen Wegen zur Ikone: zum Werk von W. Zagorodnikow und A. Jawlensky / M. Schneider. – Köln : Koinonia-Oriens e. V., 2003. – 134 s.

РЕЗЮМЕ / SUMMARY

В образотворчому мистецтві Буковини першої половини ХХ ст. (до 1940 року) можна побачити прояви багатьох художніх напрямів, характерних для тогочасної європейської культури, зокрема, експресіонізму. Риси останнього виявилися у станковій та книжковій графіці, малярстві А. Кольніка, Л. Копельмана і Г. Льовендаля, пластиці О. Шевчукевича.

Вплив експресіонізму найпомітніший у графіці Артура Кольніка – у виконаних ним ілюстраціях до книжки Е. Штейнбарга «Байки» та в циклі дереворитів «Sous le chapeau haute forme» («Під циліндром»).

Тематично близькими до гравюр А. Кольніка видаються роботи Леона Копельмана 1930-х років, які, на відміну від сповнених умовності творів А. Кольніка, вирізняються класичнішим трактуванням.

Роботам Опанаса Шевчукевича притаманна підкреслена емоційність, а властивий пластиці художника драматизм, що виявляється в загострено виразних, часто гротескових формах, дозволяє говорити про відчутний вплив на творчість митця одного з представників німецького експресіонізму – Кете Кольвіц.

У доробку Георга фон Льовендаля – графіка й маляр, автора монументальних розписів, театральних декорацій і плакатів – траплялися прояви модерну, ар-деко, конструктивізму та експресіонізму. Вплив останнього найпомітніше виявився в акварелях і портретних творах 1930-х років.

Окремі риси експресіонізму помітні також у портретах і пейзажах Володимира Загороднікова, стилістика цього напрямку простежується навіть у виконаних ним протягом 1940-х років циклах «Билини» та «Апокаліпсис».

На відміну від інших мистецьких стилів і течій, експресіонізм з'явився в образотворчому мистецтві Буковини з певним запізненням і найяскравіше проявився у період від середини 1920-х до кінця 1930-х років.

Ключові слова: експресіонізм, образотворче мистецтво Буковини, А. Кольнік, Л. Копельман, Г. Льовендаль, О. Шевчукевич, В. Загородніков.

In the Bukovinian visual arts of the first half of the twentieth century (till 1940) were many manifestations of artistic trends characteristic for the contemporary European culture, including expressionism. Features of the last one appeared in the easel and book graphics, fine arts of A. Kolnik, L. Kopelman and G. Loevendal and plastic of O. Shevchukevych.

The influence of expressionism is most visible in the graphic of Arthur Kolnik, in his illustrations to the book «Fables» by E. Steinberg and the cycle of woodcuts «Sous le chapeau haute forme» («Under the cylinder»).

Thematically close to the engravings of A. Kolnik are the works of Leon Kopelman of the 1930s, which, unlike full of conventionality works of A. Kolnik, distinguish through more classic interpretation.

The emphasized emotion is present in the works by Opanas Shevchukevych; inherent to his plastic drama, which is reflected in sharply expressive, often grotesque forms, suggests the significant influence on the artist of the one of the representatives of German expressionism – Kete Kollwitz.

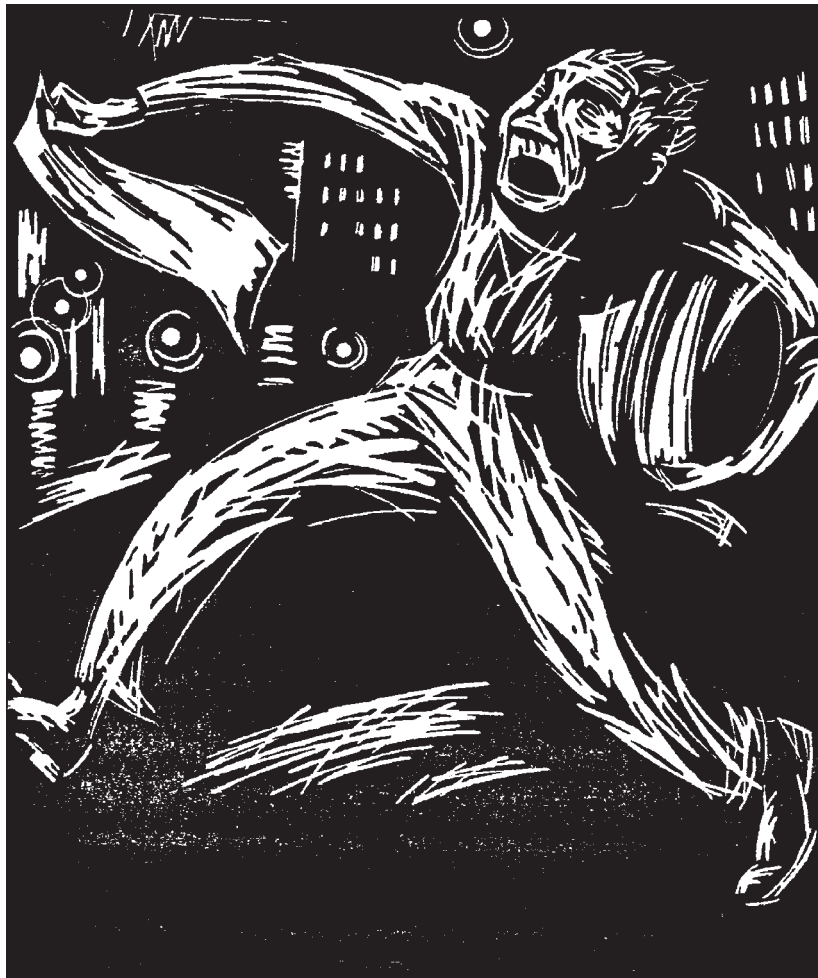
In the works of Georg von Loevendal – the graphic and painter, author of the monumental murals, theatrical scenery and posters, can be met the manifestations of Art Nouveau, Art



А. Кольнік. Ілюстрація до книги Е. Штейнбарга «Байки». 1928 р. Дереворит

А. Кольнік. Портрет Еліазара Штейнбарга. 1928 р. Дереворит

А. Кольнік. Під циліндром. Спецвипуск. 1934 р. Дереворит





А. Кольнік. Під циліндром. Танець. 1934 р. Дереворит



Л. Копельман. Хрести. 1936 р. Дереворит. ЧХМ



Л. Копельман. Бичування Христа. Кінець 1920-х рр. Офорт. ЧХМ



А. Копельман. Відчай. 1926 р.
Офорт. ЧХМ



О. Шевчукевич. Освідчення. 1927 р. Теракота



О. Шевчукевич. Голова старої (Творча сила).
1948 р. Невипалена глина



Г. Льовендаль. Старий буковинський селянин.
1936 р. Полотно, олія



Г. Льовендаль.
Портрет Н. Д. Кокеа. 1930-і рр.



А. Кольнік. Дівчина з ведмедиками.
1925 р. Полотно, олія. ЧХМ



Г. Льовендаль.
Площа. 1936 р. Акварель, пастель



В. Загородніков. Карпати. 1934 р. Папір на картоні, пастель



В. Загородніков. Карпатський краєвид. 1936 р. Папір, туш

Deco, Constructivism and Expressionism. The impact by the last one was most noticeable in recent watercolors and portraits of the 1930s.

Certain features of expressionism are also noticeable in portraits and landscapes by Volodymyr Zahorodnikov; style of this trend is present even in his cycles of works «Epic» and «Apocalypse», performed during the 1940s.

In contrast to other artistic styles and trends, expressionism appeared in fine arts of Bukovina with a delay and manifested most brightly in the period from mid 1920s to late 1930s.

Keywords: expressionism, Bukovinian fine art, A. Kolnik, L. Kopelman, H. Loevendal, O. Shevchukevych, V. Zahorodnikov.

В изобразительном искусстве Буковины первой половины XX в. (до 1940 года) присутствовали проявления многих художественных направлений, характерных для европейской культуры того времени, в том числе, экспрессионизма. Черты последнего наиболее ярко отобразились в станковой и книжной графике, живописи А. Кольника, Л. Копельмана и Г. Лёвендаля, пластике О. Шевчукевича.

Влияние экспрессионизма наиболее заметно в графике Артура Кольника – в исполненных им иллюстрациях к книге Э. Штейнбарга «Басни» и цикле ксилографий «Sous le chapeau haute forme» («Под цилиндром»).

Тематически близкими к гравюрам А. Кольника являются работы Леона Копельмана 1930-х годов, которые, в отличие от условных произведений А. Кольника, отличаются более классической трактовкой.

В работах Опанаса Шевчукевича присутствует подчеркнутая эмоциональность, а присущий пластике художника драматизм, выявляющийся в заостренно выразительных, часто гротескных формах, позволяет говорить об осязаемом влиянии на творчество художника одного из представителей немецкого экспрессионизма – Кете Кольвиц.

В творчестве Георга фон Лёвендаля – графика и живописца, автора монументальных росписей, театральных декораций и плакатов, встречались проявления модерна, ар-деко, конструктивизма и экспрессионизма. Влияние последнего наиболее заметным стало в акварелях и портретных произведениях 1930-х годов.

Отдельные черты экспрессионизма заметны также в портретах и пейзажах Владимира Загородникова, стилистика этого направления осязатима даже в исполненных им в 1940-х годах циклах «Былины» и «Апокалипсис».

В отличие от других художественных стилей и течений, экспрессионизм появился в изобразительном искусстве Буковины с некоторым опозданием и наиболее ярко проявился в период с середины 1920-х до конца 1930-х годов.

Ключевые слова: экспрессионизм, изобразительное искусство Буковины, А. Кольник, Л. Копельман, Г. Лёвендаль, О. Шевчукевич, В. Загородников.

УДК 7.071.1:929(477.74)(0.032)

МАТЕРІАЛИ ДО ТВОРЧОЇ БІОГРАФІЇ КИРІАКА КОСТАНДІ

Оксана Сторчай

Публікація ознайомлює з рукописом спогадів про талановитого одеського художника Киріака Костянтиновича Костанді (1852–1921) його учня, відомого портретиста Бориса Ісаковича Егіза (1869–1947).

Ключові слова: К. Костанді, спогади Б. Егіза, Одеська живописна школа.

The article introduces the publication of memoirs (recollections) about a talented Odessa artist Kiriak Konstantinovich Kostandi (1852–1921) from his student, a well-known portrait-painter Boris Isaacovich Egiz (1869–1947).

Keywords: K. Kostandi, memoirs (recollections) of Boris Isaacovich Egiz, Odessa school of art.

«...главной задачей для художника, живописца должны служить утонченная и непосредственная передача той разнообразной красоты зрительных впечатлений, которые на каждом шагу поражают истинного и чуткого художника, поэта»

К. Костанді

Писемна спадщина очевидців повсякчас викликала і викликає неабиякий інтерес у науковців. Для мистецтвознавців найбільшу цінність мають спогади художників, літераторів, діячів культури, які дозволяють уточнити той чи інший факт або дату, містять характеристики творчої діяльності митців, описують їхні вчинки, обставини життя і творчості. Саме в мемуарах нерідко занотовано міркування художників, ставлення до них сучасників, розкрито особисті стосунки, подекуди висвітлено сімейний побут, навіть еволюцію релігійних поглядів відомих майстрів. Такі записи вирізняються й особливою стилістикою, емоційністю викладу, подаючи оригінальну оцінку подій автором. З цього погляду надзвичайно цінним є текст «Спогадів про К. К. Костанді» його учня, талановитого портретиста Бориса Ісаковича Егіза (1869–1947)¹, що зберігається у наукових архівних фондах рукописів і фонозаписів Інституту мистец-

твознавства, фольклористики та етнології ім. М. Т. Рильського НАН України².

Киріак Костянтинович Костанді (1852–1921) був талановитим, визнаним ще за життя, художником і педагогом. Про нього із захопленням писали сучасники: І. Рєпін, І. Айвазовський, І. Крамської, В. Стасов, П. Нілус, А. Нюрнберг та ін. Ґрунтовно вивчали творчість, життєвий шлях і педагогічну діяльність К. Костанді відомі мистецтвознавці В. Афанасьєв («Кириак Константинович Костанді. 1852–1921» та «К. К. Костанді. Нарис про життя і творчість») і А. Шистер («Кириак Константинович Костанді»)³. Неодноразово відбувалися персональні виставки художника (у 1924, 1946–1947 і 1952 роках – в Одесі, 1977 року – в Києві), достатньо повно його творчість була репрезентована й у тематичних експозиціях⁴. Слід згадати і про публікації останнього часу: А. Носенко «Кириак Костанді. Драматургія протиставлень», В. Данилейко «Щирість, яка струменіє в усьому: в ідеї, кожному штриху, кожному мазку...». До 150-річчя від дня народження одеського художника К. Костанді», М. Степанов «Тонко відчував природу Причорномор'я», А. Васильєв «Міжнародний симпозіум художників. До 150-річчя з дня народження К. Костанді»,

І. Голяєва «Пам'яті Кіріака Костанді» та ін.⁵ На особливу увагу заслуговує цікаве, багато ілюстроване наукове видання «Кириак Костанди и художники-греки в Одессе. Конец XIX – начало XX веков»⁶, до якого увійшли переважно прижиттєві публікації про художника: П. Нілус «К. К. Костанди (к сегоднешнему юбилею)», ТЕД [Т. Д. Едуардс (?)] «У К. К. Костанди», І. Антонович «Наши художники-южане К. К. Костанди» та ін., а також статті Є. Голубовського «Цвет одесского мифа» та М. Костанді «Воспоминания об отце». На жаль, до цього видання не були включені спогади про художника його учнів і знайомих: А. Гонзая, В. Горба, В. Цимпакова, М. Котляра та ін., які й досі залишаються маловивченими рукописними матеріалами⁷. Нині відома лише одна публікація подібного архівного матеріалу – нарис про К. К. Костанді професора Новоросійського університету, літературознавця В. Мазурського, із вступною статтею і коментарями В. Абрамова⁸.

Зважаючи на сказане, публікація спогадів Б. Егіза є особливо актуальною, адже вони належать до першоджерел і викликають неабиякий науковий інтерес. Текст рукопису висвітлює період від часу навчання Б. Егіза в Одеському художньому училищі (1886–1890) і до смерті К. Костанді 1921 року. У мемуарах Б. Егіз розповідає про методи і принципи викладання свого улюбленого вчителя⁹, доповнює його біографію цікавими фактами, розкриває особливості «мистецької кухні» живописця, подає характеристику творчості. Б. Егіз розглядає і питання впливу імпресіоністів на творчість К. Костанді, розмірковуючи, чи можна взагалі вважати його художником-імпресіоністом. Автор «Спогадів» зазначає, що К. Костанді близькими були погляди художників барбізонської школи, він захоплювався їхнім умінням відтворювати найрізноманітніші стани природи, вібрацію світла й повітря; досвідом у вирішенні таких завдань, як взаємодія світла і кольору, предмета і простору; досягненнями в тональному малярстві, багатому вальорами, світлотіньовими і колірними нюансами; точністю фіксації безпосередніх вражень. Таке зацікавлення художніми методами барбізонців було цілком

виправданим, адже свого часу К. Костанді у творчих пошуках наблизився до вирішення подібних завдань. Б. Егіз розповідає також, як К. Костанді, прагнучи досягти колористичної виразності робіт, ішов паралельним шляхом з імпресіоністами, не будучи навіть знайомим з новаціями останніх.

Принагідно зазначимо, що питання, чи є імпресіонізм питомо французьким явищем або ж загальноєвропейським і загальносвітовим художнім рухом, спрямованим на оновлення живопису і позбавлення його віджилых канонів, і сьогодні залишається дискусійним. Утім, відомо, що імпресіонізм став заключною стадією розвитку реалістичного мистецтва, розпочатого в добу Ренесансу, а розповсюдження його в образотворчості різних країн було проявом загальної закономірності, яка на певному етапі розвитку культури того чи іншого народу призводить до появи саме цієї стадії. Згадана течія виявилася не у формі прямого запозичення чужої художньої мови, а як взаємодія, діалог культур, визначений тенденціями розвитку національного мистецтва. При цьому типологічна схожість імпресіонізму в різних художніх школах не виключає наявності національної специфіки, що проявляється у розмаїтті пластичного вирішення творів. Імпресіонізм став популярною течією у багатьох національних мистецьких школах, подекуди значно відрізняючись від класичного французького варіанта. На жаль, у вітчизняному мистецтвознавстві проблема існування імпресіонізму як окремого напрямку розвитку українського живопису вивчена недостатньо, відсутні й монографії, присвячені висвітленню цього питання. Винятком став альбом «Імпресіонізм і Україна»¹⁰, у якому вдало вибудований експозиційний ряд подібних творів. Н. Асєєва зазначає: «В останній чверті XIX ст. в українському мистецтві складається національний варіант художнього напрямку – імпресіонізму. Імпресіонізм в українській художній культурі, виявляючись як типологічна тенденція, має низку специфічних рис»¹¹.

Стосовно ж творчості К. Костанді, то він пройшов шлях від передвижництва до пленерного живопису, отримавши чудовий ви-

шкіл у Петербурзькій Академії мистецтв, де був учнем П. Чистякова та І. Рєпіна. Гарна академічна підготовка відчутна в усіх його творах, у картині чи етюді, присутня вона і в імпресіоністичних за вирішенням роботах майстра.

Запропонований для публікації архівний матеріал – це рукопис, написаний чорнилами на восьми аркушах, розмір документа приблизно ¼ ватманського аркуша. Назва рукопису умовна, надана співробітниками архіву.

[СПОГАДИ ПРО К. К. КОСТАНДІ]*

Борис Егіз

Первый раз я встретился с К. К. Костанди в 1887-м году, когда я поступил в Од[есскую] Рис[овальную] Шк[олу] Общ[ества] Из[ящных] Ис[кусств]¹² [«Одновременно со мной тогда учились там и некотор[ые] из нынешних проф[ессоров] одесской Ак[адемии] Из[ящных] Ис[кусств] и многие из проживающих теперь в Одес[се] художников» закревлено автором. – О. С.]. Я помню, как дорогой К. К. очаровал нас с первых же дней своим удивительным даром не стеснять индивидуальность в учащих. Никогда и ничего им не навязывая, он очень тонко истолковывал им художествен[ную] сущность изображаемого и вселял любовь к непосредствен[ному] и внимат[ельному] изучению природы и исполнению своих работ; он предостерегал нас от манерности, от всего вычурного, крикливого и поверхностного [«отношения к живописи и рисованию» закревлено автором. – О. С.]. Указания его были всегда меткими, ясными и значительными, при чем особенное внимание, с первых же дней обучения было им обращено, главн[ым] образ[ом], не столько на сухую академич[ескую] выучку, сколько на художественную сторону наблюдения и исполнения, что клонилось к [«широкому» закревлено автором. – О. С.] развитию вкуса у учащих. Очень трогало нас также его особен[ное] внимание к каждой из наших работ. Много лет спустя он вспоминал наши ученич[еские] работы и помнил до мелочей все то, что было в них удачно и неудачно исполнено. Все мы его горячо любили и за его сердечность, отзывчивость, за [«его

возвышенную» закревлено автором. – О. С.] натуру, необычайную скромность, прямоту, бескорыстие и доступность. Он всегда очень заботливо относился к нуждающимся из нас, доставал для нуждающ[ихся] краски и ходатайствовал об освобождени[и] их от платы за учение и т. д. Он не был сухим односторонним педагогом, любил беседовать со своими учениками по различным вопросам искус[ства], всегда очень охотно отвечая на все волновавшие наши запросы. Эти беседы много способствовали развитию понимания и оценке художественной сущности в произведениях искус[ства]¹³. Наконец когда мы поехали в Академ[ию] Худ[ожеств] в Петерб[ург] для продолж[ения] наш[его] худ[ожественного] образов[ания], то там с особенной гордостью выслушивали мнение о нем таких авторитетов, как [«знаменитых художников» закревлено автором. – О. С.]– Чистякова и Рєпина. Чистяков говорил, что Ваш дорогой учитель, судя по его ученикам приезжающим в академию, учит [«их» закревлено автором. – О. С.] беседовать с природой, открывает им тайны очарования ею и тонко истолковывает ее художествен[ную] сущность. И. Е. Рєпин им же говорил: «У Вас в Одессе есть такой исключительный художник как К. К. Костанди, который может дать Вам не только не менее любого из нас, но даже в некот[орых] отнош[ениях] больше. Никто из нас его Вам заменить не сможет, так что Вам собственно и не было особенной необходим[ости] приез[ать] сюда только для того чтобы учиться у нас. Работы его учеников, появлявшиеся на годичных отчетных выставках в залах Петербург[ской] Акад[емии] Худ[ожеств], поражали художест[венный] совет Акад[емии]

* Текст друкується зі збереженням оригінальної орфографії за винятком окремих випадків.

и всех обозревателей этой выставки своей свежестью, любовным исполнением, отсутствием рутины и чисто художественной непосредственностью [«исполнения» закревлено автором. – О. С.], в отличие от произведений других школ, тут же выставленных. Его впоследствии неоднократно приглашали занять место профессора в Петербургской Академии Художеств и в школу живописи и валяния в Москве, но он каждый раз отклонял эти предложения, не желая расставаться со своей любимой школой и с южным солнцем и природой – источниками своих вдохновений.

Его дивно исполненные произведения, появившиеся сначала на выставке Т-ва передвижных выставок в Одессе, а впоследствии и на выставках Т-ва Ю.Р.Х. еще более способствовали нашему развитию [«и мы на них также многому учились» закревлено автором. – О. С.]. Я помню, какое неотразимое на нас впечатление произвели первые виденные нами произведения нашего дорогого учителя на Передвижной выставке в Одессе. Это были «Гуси», которые находятся в настоящее время в бывшем музее Александра III в Петербурге, и «Выздоровливающая» в галерее Терещенко в Киеве. Мы сразу почувствовали, какой это замечательный художник и какое исключительное место он должен занимать среди русских художников того времени.

Восторгом нашим и изумлением перед его великолепными произведениями не было пределов и мы с нетерпением ждали увидеть новые произведения на следующих годичных выставках.

В 1891 году мне посчастливилось провести несколько летних месяцев в семье дорогого Кириака Константиновича в окрестностях Винницы. Семья его была тогда еще малочисленной и состояла из 3-х лиц – из него, его супруги и грудного младенца их дочери. Дорогой учитель мой со всей свойственной ему любовью и энтузиазмом, все свободное время от многочисленных семейных забот, вызванных болезнью дочери, посвящал живописи. Тут я впервые наблюдал дорогого К. К. за его работой. Он писал тогда

картину «Идиллия», переделывал фон на картине «Варка варенья» и написал целую серию небольших изумительных этюдов. Палитра его была до чрезвычайности простой и состояла из 6–7 красок, но он ими достигал удивительного разнообразия колорита. Он меня поражал той влюбленностью и настойчивостью с которой он исполнял свои произведения так, например, в картине небольшого размера «Варка варенья» он бесконечное число раз переписывал ветку черешни, приходящую в центре картины, на втором плане на фоне неба, постоянно соскабливая ее до тех пор, пока не добился того, что поставил себе заданием, и так он поступал всегда. Картину «Идиллия» он писал на холсте без предварительной подмалевки и начал ее с центрального места на заднем плане, ежедневно дописывая ее как бы приемом мозаики. Он ее проработал 2 ½ месяца, достигнув великолепных результатов и впоследствии всегда гордился ею, считая ее особенно удавшейся. Нередко мы отправлялись с ним на этюды и по пути любовались природой. Он писал свои этюды в маленьком карманном ящичке и большею частью, несмотря на малый их размер, писал их по несколько сеансов. По вечерам мы беседовали с ним по вопросам искусства, а беседовать с ним было сущим счастьем, так как он говорил всегда очень просто ясно с увлечением [«и с особенной влюбленностью» закревлено автором. – О. С.], обладая очень большой художественной эрудицией. Он часто вспоминал свои годы, проведенные в Петербурге, когда он учился в Академии Художеств, с особенной любовью вспоминал своих друзей художников Дубовского, Кудрявцева и Афанасьева, с последним он жил. Всех их троих он изобразил на своей картине «У больного товарища» находящейся в галерее Третьякова в Москве. И они «все четверо» закревлено автором. – О. С.] не столько работали в стенах чуждой ему по духу академии, сколько дома, где он писал свои первые картины, и устраивали совместное рисование].

Он рассказывал, что в то время, когда он учился в академии, там господствовал так

называемый академический высокий стиль, который довольно упорно навязывался ее воспитанникам, и что он вынужден был идти своим самостоятельным и независимым путем, так как не мог согласиться ни с каким ограничением и стеснением свободы творчества.

Лишь один профессор того времени, знаменитый П. П. Чистяков, составлял исключение, он был против академической рутинности и только у него одного из академических профессоров и мог учиться К. К. Он о нем всегда вспоминал с особенной любовью и благодарностью. П. П. Чистяков, пламенный поклонник мастеров эпохи возрождения, с восторгом говорил о них и истолковывал их дорогому К. К., и впервые К. К. благодаря П. П. Ч. узнал о всем величии их произведений. Он с особенным упоением стал копировать в Эрмитаже Тициана и Рубенса Венеру и портрет и внимательно осматривал и изучал богатые сокровища живописи Эрмитажа. По его словам, это много способствовало развитию его художественного вкуса, техники и понимания красоты глубокого тона и интенсивности колорита. К. К. всегда говорил, что главной задачей для художника живописца должны служить утонченная и непосредственная передача той разнообразной красоты зрительных впечатлений, которые на каждом шагу поражают истинного и чуткого художника поэта. И действительно, он всю свою жизнь, начиная с академической скамьи, был неподражаемым певцом этой красоты. С особым удовольствием он вспоминал и то время, когда писал свои первые картины, что также относится к его академическим годам. Это были картины «У больного товарища», «В люди» и «Свидание». Мы знаем о том, какое впечатление произвели эти картины на находившихся в то время в зените своей славы знаменитых наших художников Репина и Крамского, как их поразили его картины блестящим колоритом и техникой. Они часто стали посещать [«на дому»] закреплено автором. – О. С.] дорог[ого] К. К. и своими советами много способствовали развитию его таланта. К. К. выставив эти свои первые произведения на передвиж[ной] выстав[ке]

в Петерб[урге], сразу занял на ней исключительное место, резко выделяясь из всей среды русских художников того времени. Впоследствии мы, его ученики, поняли, какое значит[ельное] место должно быть отведено дорогому нашему учителю в истории русской живописи. Он был несомненно одним из первых русских художников, истинным поэтом plain'air'истом и импрессионистом и замечательно то, что он в своих произведениях прекрасно разрешал те задачи колорита, котор[ые] были поставлены, неведомые ему до-толе, плеядой славных импрессионистов в Париже. С ними ему удалось познакомиться лишь впоследствии во время его 3-е кратного путешествия в главн[ые] центры Европы, после котор[ого] он еще с большим великолепием стал передавать яркость вибрирующего солнечного света и изменную игру рефлексов в тенях, возбуждая своими [«прекрас[ными]»] закреплено автором. – О. С.] произв[едениями] еще до того времени почти никем в России не испытан[ными] зрительн[ыми] художественными эмоциями. В этом отношении, тогда с ним рядом можно было поставить лишь одного Серова, с котор[ым] он был связан впоследствии личной дружбой, которого он оч[ень] любил и произведения которого очень высоко ценил. К. К. однако никогда и впоследствии не подражал импрессионистам запада и резко отличался от них тем, что не ставил себе их излюбленных задач – передачу быстро переходящих, мимолетных впечатлений и движений, а в отличие от них всегда старался давать более доведенную и закончен[ную] форму, не ограничиваясь лишь передачей первого светового и цветового впечатления. Он большею частью по долгу создавал свои произведения и некоторые из них писал 2 и даже 3 летних сезона, совершенствуя их и усиливая углубляя в них художествен[ную] сущность. Так он, напр[имер], писал [«свои»] закреплено автором. – О. С.] «Сирень» и «Весной» с фигурой идущ[его] монаха на фоне монаст[ыря]. Эти замечательные свои небольш[ие] картины находятся теперь в одесских музеях. Все то, что дорогой К. К. написал после 1891 года, т.е. после того лета, что я провел с ним в окрестн[остях]

Винницы, было уж[е] создано на моих глазах, так как стал часто бывать в его семье.

Картины свои он писал главным образом двумя манерами: одна, о которой я упоминал, [...] о картине «Идиллия» т.е. манера этюдная à la prima без предварит[ельной] подмалевки и другая – это по предварительной подмалевке, которую он заготавливал большею частью на загрунт[ованных] досках в зимнее время по этюдам и затем на лоне природы доводил их, наблюдая самую действительность, так между проч[им] были написаны и его Осень и Весна и мног[ие] друг[ие]. Ведя свою работу 2 и даже 3 летн[их] сезона, он бесконечное число раз переписывал почти каждое место, то соскабливая то накладывая слой на слой, но обладая изумительной техникой и чувством меры, произведения его несмотря на это никогда не носили характера вымученности, сухости и были удивительно свежими и очаровательными. Он всегда говорил, что его влечет больше к писанию этюдов, когда он занят непосредствен[ной] передачей волнующих его в данный момент впечатлений, предпочитая их картинам, где ему приходится суммировать свои отдельные впечатления и многое дополнять интуитивным путем. Интуиция и зрительная память у дорогого учителя также были поразительно развиты, так, напр[имер], свои картины «Цветущая акация», «Сирень» и «Весной», где изображены быстро преходящие моменты весны, он писал в течение почти всего лета, когда уж от весны и помину не оставалось, продолжая наблюдать форму в природе и заканчивал их, дополняя наблюдения воображением. Но, чтобы он не писал, он все черпал [«непосредственно» закревлено автором. – О. С.] из своих наблюдений над природой, наблюдений длительных и глубоких и непосредственно с натуры. Вот чем можно объяснить то обстоят[ельство], что он не писал ни ночей, ни капризного, часто сменяющегося моря, за небольш[им] исключ[ением] «Штиль», ни гроз[у] и т.п. По той же причине, вероятно, он не изображал и зимы, так как зиму он проводил в городе и поэтому мало ее наблюдал. Он предпочитал живопись на лоне природы или plain aire перед живописью в

домашн[ей] обстановке т.е. interieur'a. Им написано также несколько великолепных портретов, [«но этого рода живопись тоже его» закревлено автором. – О. С.] тоже меньше влекло. Часто говорил он, что после великих мастеров возрождения и особен[но] эпохи до Рафаэля, он особенно любил интимную группу художников, так назыв[аемых] барбизонцев Коро, Добиньи, Диаза, Миле, Тройона и др., котор[ые] были ему особенно по душе, которых он копировал и изучал в прекрасном Кушелевском собрании картин, находившихся в залах академии. Любил он в них непосредственность, скромность в выборе задач, любовное отношение к природе, отсутствие напыщенности, хвастливости, крикливых эффектов и сухой фотографичной протокольности. И в нем самом, безусловно, можно отметить прекрасное сочетание любовного искания формы и тона барбизонцев, с исканием вибрирующего света [и] воздуха импрессионистов, этих двух замечательнейших моментов в истории живописи [на] протяжении 19-го века и интенсивного и яркого колорита – неоимпрессионистов более позднего времени. Он часто вспоминал также и те 2 лета, что он провел в Мариановке еще до женитьбы в имении худож[ника] Кузнецова в Херсон[ской] губер[нии], где он и 2 брата Кузнецова очень дружно жили и работали. Там был написан и оч[ень] похожий портрет дорогого К. К. Дмитрием Кузнецовым. Вспоминал он и о совместном рисовании в обществе художников Врубеля, Серова и Кузнецова в Одессе. В последнее время краски на его картинах были особенно интенсивны и выразительны и в этом отношении замечательны его картины «Цветущая акация», «Симфония» и «Размолвка». Особенного внимания также заслуживают его великолепные эскизы и картины, написанные на сюжеты из евангелия [«между кот[орыми] есть незакончен[ный]» закревлено автором. – О. С.] – он был по природе религиозным человеком и в последние годы жизни с особенной любовью отдавался творчеству в религиозном духе.

В 1910 году минуло 25 лет его художествен[ной], педагог[ической] дея-

тельности [...], буквально вся Одесса в течение [нес]кольких дней с гордостью празд[но]вала юбилей своего любимца. Для [на]с же художников, обожавших своего дорог[ого] учителя, эти дни никогда [не] сотрутся в памяти. Это были для нас исключительные праздничные дни в нашей жизни. Чествование было очень удачным, дорогому юбиляру был оказан триумф, в котором приняла участие не только вся Одесса, но на котор[ый] отозвалась и вся Россия. Во всех более или менее крупных органах печати появились прекрасные о нем отзывы в самых теплых и восторжен[ных] выражениях с репродукц[иями] его произведений и его портретами¹⁴. Со всех концов России были присланы приветствен[ные] телеграм[мы] и письма, как от выдающихся художников, художествен[ных] обществ, его бывших учеников, так и от других почитателей его таланта. Из [«многочисленных замечательных»] закревлено автором. – О. С.] полученных писем особенно выделялось письмо И. Е. Репина, он писал: «От Ваших картин всегда веет теплотой, жизнью и красотой! Все, что Вы изображаете, полно прелести и технического очарования. С первого взгляда это скромное, бесконечно милое создание художника. Но стоит остановиться и эта небольшая по обыкновению [ка]ртина начинает увеличиваться в [раз]мере, расцветает в прелестных [то]нких блесках колорита и все [пластич]нее и пластичнее выступает форма [всех] организмов. Вот искусство! Стоишь и не хочется расставаться, [втягиваешься] в истинное созерцание природы, и [той] ее красоты, которую видит только [ко] художник!»¹⁵.

Дорогой К. К. Костанди не только [«у нас»] закревлено автором. – О. С.] в России но и на западе изумля[л] знатоков своей блестящей и в то же время утонченной техникой и колористическим дарованием. Он был награжден на всемирно[й] выставке в Париже медалью. Худож[ник] Дм[итрий] Кузнецов рассказывал, как в Париже были поражены тем, что у нас в России есть такие тонкие худож[ники] как К. К., когда он там показал эскиз к его картине «Старички».

Талант его был неувыдаем и его последние этюды, написанные им за 2 меся-

ца до смерти в бытность его в санатории, также свежи, прекрасны и значительны, как и все то, что выходило из под его мастерской кисти до сего времени. Уже ставши самостоятел[ьными] художниками, мы всегда нуждались в его указаниях и советах и он с радостью находил для этого [время....] [н]аши студии. Дорогой К. К., несмотря на [«свое»] закревлено автором. – О. С.] исключительное дарование и на свою известность, всегда, благодаря своей скромности, нуждался, и это заставляло его, к сожалению, перегружать себя уроками. – Кроме художест[венной] академии, он много времени уделял частным урокам и урокам в гимназиях, котор[ые] его особенно тяготили. Много времени он уделял также художественно обществе[нной] работе, где он был [«также»] закревлено автором. – О. С.] незаменим [«его всюду избирали на такую работу»] закревлено автором. – О. С.]. Он был одним из самых деятельных и добросовестн[ых] участников всяких комиссий, [«он»] закревлено автором. – О. С.] был [«организатор[ом]»] закревлено автором. – О. С.], вдохновителем и учредителем Т-ва Южно Рус[ских] Худож[ников] и очень любимым и несменяемым председателем этого Т-ва. Был деятельн[ым] членом и правил Общ[еством] Из[ящных] Искусств] и чл[еном] Т-[ва] передвижных] выставок] и т. д. дирек[тор] Музея в [Одессе].

[Оче]нь много времени ему приходилось [т]акже уделять заботам многочислен[ной], [гор]ячо им любимой, испытывав[ш]ей частую нужду семьи своей. Если ко всему [э]тому прибавить особенно тяжелые [п]ереживания его за последние годы его жизни, в которых особенно выделяется тоска по дорогом сыне своем, скончавшемся в 1920 году в красной армии, и если вспомнить все душевные волнения и всякие лишения, котор[ые] он переносил в эти последние годы своей жизни, то для нас станет понятным, почему от нас ушел в вечность преждевременно этот человек, обладавший от природы прекрасным здоровьем, при других обстоятельствах он мог бы еще многие годы жить среди нас и творить свои прекрасн[ые] произведения. Переутомленный физическим трудом и

моральными страданиями, он еще год тому назад серьезно захворал. По настоянию врачей и друзей, он лето провел за городом и хорошо оправился, но вернувшись в город и опять попав в водоворот тяжелых условий жизни он вскоре снова захворал и на этот раз еще серьезнее. Силы его все убывали, страдания его были очень тяжелы [«он задыхался и не находил себе места» закревлено автором. – О. С.] и вот один раз, предчувствуя свою близкую кончину, он задыхаясь с большими паузами начал мне, впервые рассказывать свою биографию, начав с мытарства [своих юных лет и обещая продолжать [...] излагать в следующий раз – но положе[ние] его настолько ухудшилось, что его [из] [...] дому перевели в универ[ситетскую] клинику и он больше к [свое]му [...] изложению не возвращался, к сожалению.

В клинике, где он [...] стал поправляться, [...] через [«несколько» закревлено автором. – О. С.] месяцев когда его перевели в санаторий, он почувст[во]вал себя возродившимся и с большим наплывом энергии и жадной к творчеству [немед]ля [...] приступил к писанию этюд[ов] и писал по целым дням. Я никогда не забуду одного из моих посещений дорог[ого] К. К. в санатории, когда он меня радостно встретил, чувствуя себя здоровым, и мы отправились к обрыву, где он должен был продолжать начатый этюд. Вечер был чудесный, дорогой учитель писал этюд, поминутно прерывал живопис[ь] и выражая свои восторги по поводу великолепных часто сменявшихся моментов освещения, окидывая своим взором весь горизонт вокруг, он с восторгом говорил: вот бы что еще следовало изобразить [«поминутно говорил дорогой учитель» закревлено автором. – О. С.], чувствуя в себе большой наплыв энергии как бы захлебываясь.

Я ушел от него, счастливым [«его выздоровленем» закревлено автором. – О. С.] и под впечатлением всего пережитого в этот вечер обож[аемого] дорогого К. К. и он мне казался уже вполне вы[здо]ров[евшим]. Но, к сожалению, такое его состояние длилось недолго и спустя 3–4 недели его пребыв[ания] в санатории силы его стали

убывать, его снова уложили в постель [«и запретили работать, но он все же украдкой делал наброски...» закревлено автором. – О. С.]. Предчувствуя свою близкую кончину, К. К. продолжал интересоваться всем, [что] делается в худ[ожественном] мире, подробно меня обо всем и обо всех расспрашива[л] и скорбил, что оставляет свою [...].

[О]чень заботливо [...] расспрашивал] об [у]спехах его последних учеников, [к]оторыми я по его желанию в это время руководил. К. К. давал мне некотор[ые] указания по этому [по]воду, пригласил их к себе, просил показать свои работы. Очень интересовался своим любимым музеем, беспокоился о том, что благодаря неисправ[ности] стеклян[ной] крыши и сильной течи, могут пострадать худож[ественные] производ[ения], и так почти до последн[его] дня он был всем этим озабочен. Наконец наступил последний роковой день. У его постели кроме членов его семьи были я и худож[ник] Стилиануди и мы были свидетелями его самых тяжелых страданий, начавшиеся еще до наш[его] прихода и продолжавшихся при нас еще 5 часов. Он трогательно со всеми нами прощался, несколько раз перецеловал каждого из нас и, мучаясь от тяжелых удуший, бросал на нас умоляющий взгляд об облегчении его страдания и ускорении кончины. И в 10 ч. вечера 20 октября он почил вечным сном. [«Мир твоему дорогому праху, мой дорогой учитель и друг. Не стало великого человека» закревлено автором. – О. С.]. В его лице искусство вообще, [«вся» закревлено автором. – О. С.] Россия и в особенности [«ее юг» закревлено автором. – О. С.] его родной край [«с Одессой во главе» закревлено автором. – О. С.] понесли невознаградимую и самую тяжелую утрату. Он здесь создал целую эпоху, до него худож[ественная] жизнь в Одессе почти совс[ем] отсут[ствовала], а в настоящ[ее] время все профессора новой академии в Одессе и большинство местных худож[ников] его бывш[ие] ученики. Кроме того, [по] всей России и на западе не мало его [бы]вших учеников, занимающих почетное [м]есто в мире искусства. [Далі текст перекреслено. – О. С.].

ДНЕВНИК ЖИВОПИСИ ¹⁶

Борис Егиз

с октяб[ря] 99–го года

2го и 3го октября я и Стил[иануди] относили к Костанди свои летн[ие] работы.

Кладбище / этюд написан[ный] протирк[ой] / [«ему очень» закреслено автором. – О. С.] понравился. Место по его мнен[ию] так интересно, что он с удовольст[вием] провел бы там цел[ое] лето, чтобы его напис[ать]. Способ протирка-ми заготовл[ять], он наход[ил] одним из лучших и говор[ил], что можно даже протирк[ой] закончить, но не будет той мягкости, какая получ[ается] от «густой живописи». Он наход[ил], что для того, чтобы закончить этот этюд, нужно было бы держаться этих же отношений и тона, но взять все в другом «аккорде», т.е. несколько сильнее.

Этюд (последние лучи) «над рекой» ему понравился по его картинным достоинствам (в сравн[ении] с этюд[ом] Стил[иануди]) т.е. по передаче момента освещения, по мотиву (выбору места). (Излишняя чернота в стволах и ветках).

Недостаток же этого этюда и вообще мой общий недостаток – это недостача жизненного цвета (несколько мертво) (сравнение со Стил[иануди], у котор[ого] другая крайность, т.е. излишняя раскрашен[ность]).

Старушка. Сказал, что в общем недурна, но тоже вяла и излишне отчеканены подробности фона (картины иконы лезут вперед). Голова хорошо нарисована. Он сам тронул кое где фон пастелью (облегчил его) и посоветовал, когда приступить к живописи, то часть смыть, а с остальн[ой] ½-й соображаться.

Этот способ он очень рекомендов[ал] (ручка мала) и движение рук неудачное. Вообще не хватает энергии цвета, вяло.

Я расспрашивал его, когда нужно пользоваться скоблением?

Скоблить Костанди по его словам по след[ующим] причинам: 1) если известное место нужно переписать светлее то, если не скоблить, то сколько не пиши оно все будет выступать и темнеть. (напр.: на его картине

«Свидание» это было с деревьями, хотя он даже им дал хорошо высохнуть).

Скоблить не всегда удобно (ножом), так как продавливается холст, а лучше дать высохнуть и оса сепией «ossa-sepia» пошлифовать. Скоблить нельзя на местах нежных одноцветных, напр., если часть света лба выскоблить и потом сгармонировать ее с остальн[ой] частью, то это место выступит с очерченными границами.

Когда Костанди слышал мои этюды со Стил[иануди], то ясно было видно что у него все цвета интенсивнее, и по слов[ам] Кост[анди], это главн[ым] образ[ом] происход[ит] от свойства абсербанта вызывать цвета (Когда я присмотрел[ся] к больш[инству] картин только написан[ных] на абсербанте, то я замет[ил], что он добился таких цветов, каких почти невозмож[но] добыть на прост[ом] холсте (принять к сведению у Ганского тоже).

Костанди тоже держится моего мнения, что Тициан и вообще велик[ие] мастера достигали интенсивности цвета в ярких драпировках (синих, красн[ых] и др.) главным образом лесировками чистыми красками и часто даже подготовляли теплыми лесировками свои картины.

(испробовать подготов[ить] холст белил[ами] как бел[ая] палитра и написать что ниб[удь] протирками).

Я заметил, что в картинах Костанди: 1) всегда очень светлы и красивы тени; 2) различия между тень и свет небольшие; 3) вообще преобладает цвет над большим рельефом; 4) цвет живой, разнообразный, а не скучный и монотонный (это последнее он достигает тем, что не сбалтыв[ает] очень краски, а вызывает смешение цвета в глазу сопоставлением цветов более чистых на самом холсте (т.е. вибрацией)).

Он, относясь к передаче природы очень полубовно и добросовест[но], просиживает подряд за холст[том] по нескол[ько] часов и пишет одно и то же место иногда 2–3 лета, когда все в природе успело слишком измениться. Я и спросил его, как он посту-

пает и как он наблюдает, соблюдая такую свежесть и правдивость. Он мне ответил, что во 1-х, он всегда озабочен тем, чтобы сохранить первые впечатления, впечатлени-е, какое производит природа в миг, когда на нее взглянешь вдруг, т.е. открыв глаза или когда выходишь сразу из темн[ой] комнаты или смотреть через окно. Этот принцип им руководит все время и поэтому он очень осторожен при выписке [...] старается несуществен[ное] пропуст[ить] [...] цвет выдвинуть, а не делать [...] таким, каким он кажется, когда начинаешь всматриваться в части, и вообще он все то, что видит, всматриваясь в части, старается приноровить к тому, что он увидел в миг (для чего он от времени до времени закрывает [глаза] и снова старается вдруг взглянуть на природу. Вот почему у него не бывает черных пятнышек, черн[ых] линий и грубого рельефа, что мы видим только всматриваясь. Вообще первое наше впечатление рассеян[ное] и не похоже на то, когда мы фиксируем предметы.

Во 2-х, он старается всю картину пригнать к удавшемуся пятну (напр. его Третьяков-я «у больн[ого] товарища») и это ему позволяет просиживать подолгу на одном месте (так напр [...]) писал несколько лет [...] [ра]зличные месяцы, когда природа [...] успевала измениться, изучая лишь ее формы, а цвет уже делая соображаясь с тем, какой есть в выходн. пятне на холсте.

Относительно же того, что на картине не все должно быть напис[ано] с одинаков[ой] ясностью и аккуратностью, он сказал что рельефным прим[ером] может служить фотография, где то, что приход[ит] в фокус, гораздо отчетливее, а то что не в фокусе, расплывчато. То же должно быть и с нашей картин[ой]: именно, те места, куда главн[ым] образом упирается наше зрение, должно быть более ясно выражено, а остальное более «рассеянно» так мы по неволе остальное видим рассеянное, иначе говоря, что то, что находится вне главн[ой] точки наш[его] зрения, должно быть написано менее рельефно, [«малые»] закре-слено автором. – О. С.] «различия свет и тени должны быть еще меньшие» и в цветах и в свете тени и погранич[ные] конт[расты] особенн[о] соблюдены.

Итак, значит, все можно выписывать, но только осмысленно, как напр.: Тербург¹⁷, Даньян¹⁸ и т. д., где вышесказ[анное] соблюден[о] с удивительной умеренностью.

Если же одинаково все будет рельефно, то тоже неправильность наблюдения сообщится, и глазу зрителя все будет лезть в глаза (беспокойно) и он на картине увидит много точек зрения, что неправильно.

Это главный недостаток жанристов вообще, так как сама необходимость точной передачи форм лица и фигуры приводит его к этому. Пейзажисты же наблюдают правильнее.

[Нотатки щодо методів викладання Киріака Костанді]¹⁹

25) Костанди обратил внимание на мою слабость все выписывать с одинаковой аккуратностью и отчетливостью и посоветовал этого избегать. На картине должно быть более или менее отчетл[иво] выпис[ано] главное пятно, куда устремлены наши глаза как в фотограф[ическом] сним[ке] особ[енно] ясно выход[ит] то, что в фокусе и все остал[ьное] как и в фотогр[афии], так и в карт[ине] должно быть рассеяннее. (Это особенность нашего зрения и это оч[ень] важно).

Это можно достигнуть соблюдением «небольш[их] различий», которые уменьш[аются] к окружности от главн[ого] централ[ьного] пятна.

26) Нужно стараться (особенно «plaine aige») сохранить первое впечатл[ение]. (Костанди от врем[ени] до врем[ени] закрыв[ает] глаза и старается вдруг взглян[уть] на природу, чтобы воскресить в памяти 1-е впечатл[ение]). По первому впечатл[ению] мы многое видим рассеянно, так как у нас одна главн[ая] точка зрения; а всматриваясь, мы начинаем видеть иначе и + если относиться «беспечно» и наблюдать всякое место с одинаков[овым] вниман[ием], то получится неск[олько] точек зрения, что неправильно и нелогично, а все что делать, нужно пригонять к тому, что увидел при перв[ом] впечатл[ении].

30) Костанди еще давно дал мне прекрасн[ый] совет, котор[ый] я постоянно забываю: 1) Соображаться с окружающи-

мися предметами, чтобы яснее понять (и вызывать подчеркнуть) цвета рефлексов. 2) Сообража[ться] при этом также с тем, куда обраща[ется] площадь формы, чтобы понять, какой рефлекс она мож[ет] воспринять (этим прекрасно владеет Браз).

¹Егіз Борис (Барух) Ісакович (1869–1947). Фахову освіту отримав в Одеському художньому училищі, учень К. Костанді (1886–1890). Навчався в Імператорській академії мистецтв у Санкт-Петербурзі, учень П. Чистякова (1890–1894); згодом – в Академіях Жюльєна і Колароссі в Парижі. Входив до складу Одеського товариства красних мистецтв, був членом правління і секретарем ТПРХ. Викладав у середніх навчальних закладах Одеси. У 1917 році разом з К. Костанді був обраний представником ТПРХ в Одеському Союзі працівників пластичних мистецтв. Від 1920 року жив і працював у Константинополі, з 1929 – у Парижі, пізніше – у Вільно (Вільнюсі).

²Егіз Б. І. Спогади про К. К. Костанді. Б/д. Рукопис. Фонд Б. Егіза. – Наукові архівні фонди рукописів і фонозаписів Інституту мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М. Т. Рильського НАН України (Далі: НАФРФ ІМФЕ ім. М. Т. Рильського НАНУ). – Ф. 38–3/31, 8 арк. Зазначимо, що почерк Б. Егіза дуже важкий для сприйняття, а сам документ має численні втрати основи з текстом, загорнуті краї і місця з пошкодженням текстом.

³Афанасьєв В. Кириак Константинович Костанди. 1852–1921. – М. : Искусство, 1953. Афанасьєв В. К. К. Костанді. Нарис про життя і творчість. – К. : Мистецтво, 1955. Шистер А. Кириак Константинович Костанди : монографія. – Ленинград : Художник РСФСР, 1975 –136 с.: іл.

⁴Каталог посмертної виставки картин академіка живописи К. К. Костанди. – О., 1924; Каталог творів К. К. Костанді, Т. Я. Дворнікова, Г. С. Головова. – К., 1941; Виставка произведений художника К. К. Костанди (1852–1921) к столетию со дня рождения : каталог. – О., 1952; Кириак Костанди, его ученики и другие художники-греки в Одессе. Конец XIX–начало XX вв. : каталог. – О., 1996; К. К. Костанди. Художественное общество им. К. К. Костанди : Каталог выставки. – О., 2003.

⁵Носенко А. Кириак Костанді. Драматургія протиставлень // Образотворче мистецтво. – 2009. – № 1. – С. 10–12; Данилейко В. «Щирість, яка струменіє в усьому: в ідеї, кожному штриху, кожному мазку...». До 150-річчя від дня народження одеського художника К. Костанді // Образотворче мистецтво. – 2003. – № 1. – С. 21; Стеланов М. Тонко відчував природу Причорномор'я // Образотворче мистецтво. – 2002. – № 3. – С. 72; Васильєв А. Міжнародний симпозіум художників: До 150-річчя з дня народження К. Костанді // Одеські вісті. – 2002. – 18 вересня; Голяєва І. Пам'яті Кіріака Костанді: Про виставку, присвячену 150-річчю з дня народження художника // Одеські вісті. – 2002. – 24 грудня.

⁶Кириак Костанди и художники-греки в Одессе: Конец XIX – начало XX веков : научное издание / Сост. О. М. Барковская, Л. А. Еремина, Т. В. Щурова. Пер. на англ. В. Ю. Сунцова; Греческий Фонд культуры. Одесский филиал, Одесская государственная научная библиотека им. М. Горького, Одесский художественный музей. – О. : Друк, 2002. – 204 с. : ил. цв. ил.; Голубовский Е. Цвет одесского мифа // Там само. – С. 9–16. ; Костанди М. Воспоминания об отце // Там само. – С. 35 – 41.

⁷А. Шистер у монографії «Кириак Константинович Костанди» посилається на ці рукописні спогади: «Горб В. А. К. К. Костанди. (Последние годы). Очерк. Рукопись. Хранится у В. А. Горба, Ленинград; Цымпаков В. А. Кириак Константинович Костанди и его метод преподавания. Рукопись. Хранится у А. Н. Шистера, Одесса; Гонзаль А. П. К. К. Костанди. Рукопись. – ОХМ, ф. Костанди, оп. 1, д. 3; Котляр М. С. К. К. Костанди. Рукопись. – ОХМ, ф. Костанди, оп. 1, д. 1». (ОХМ – Одеський художній музей).

⁸Абрамов В. Профессор В. Ф. Лазурский – первый биограф К. Костанди // К. К. Костанди. Художественное общество им. К. К. Костанди: Каталог выставки. – О.: Астропринт, 2003. – С. 47–48. Нарис В. Лазурського про К. Костанді (49 сторінок машинопису) зберігається у науковому архіві Національного художнього музею України (Київ).

⁹Досить ґрунтовно викладацька діяльність К. Костанді висвітлена в II розділі монографії Абрама Шистера «Кириак Константинович Костанди». Див.: Шистер А. Кириак Константинович Костанди : монографія. – Ленинград : Художник РСФСР, 1975. – С. 25–38.

¹⁰Імпресіонізм і Україна : альбом / Загальна ред. Л. Толстова. Автори статей Н. Асєєва, О. Денисенко, О. Жбанкова. Автори каталогу Д. Венгліньска, Т. Мустафіна. Упорядник видання О. Жбанкова – К. : ПФ «Галерея», 2011. – 238 с. : іл. кол. іл.

¹¹Асєєва Н. Імпресіонізм в українському образотворчому мистецтві та його зв'язки з іншими напрямками і течіями кінця XIX – початку XX століття // Мистецтвознавство. Книга 2. IV Міжнародний конгрес українців. Одеса. 26 – 29 серпня. – О.; К. : Вид-во Асоціації етнологів, 2001. – С. 12.

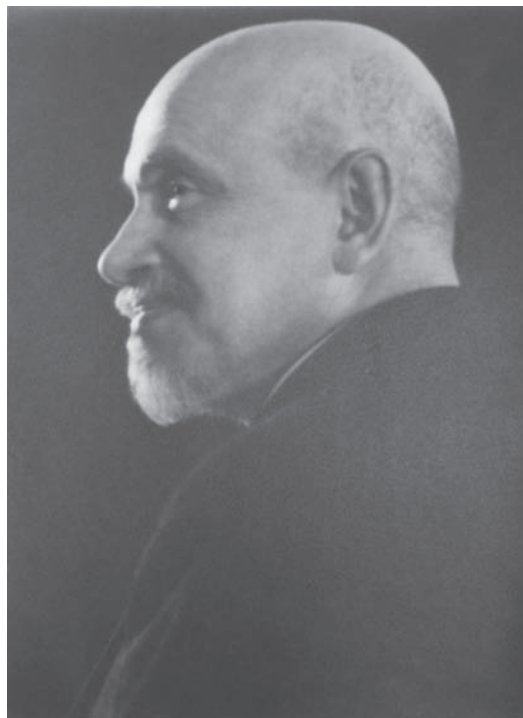
¹²Як відомо, засновником у 1865 році Одеського товариства красних мистецтв і рисувальної школи при ньому був архітектор-італієць Франц Йосипович Моранді.

Моранді, Франческо (Франц) Йосипович (1811–1894) – архітектор, з 1839 р. працював в Одесі. Від 1845 р. – академік архітектури.

¹³Про історію Одеського художнього училища див.: Котляр М. 75-річчя Одеського художнього училища // Образотворче мистецтво. – 1940. – № 4. Квітень. – С. 15–21.

Учні Костанді: Ю. Бершадський, Є. Буковецький, Т. Дворников, Б. Анісфельд, І. Бродський, І. Шульга, П. Піскарьов, М. Греков, В. Синайський, Я. Черніхов, Г. Калмиков, П. Лихін, П. Волокидін, Д. Девінов-Нюрнбергер, Л. Мучник, П. Нілус, О. Стіліануді, В. Цимпаков, Б. Егіз, П. Васильєв, О. Браз, Н. Альтман, П. Шилінговський, В. Баталов, О. Глускин, О. Шовкуненко,

Борис Егіз. Світлина з НАФРФ ІМФЕ
ім. М. Т. Рильського НАН України



Борис Егіз у своїй майстерні в Стамбулі за написанням портрета «Мадам Еліаску» (?).
Світлина з НАФРФ ІМФЕ ім. М. Т. Рильського НАН України



Кириак Костанді з жінкою та дітьми.
Світлина з НАФРФ ІМФЕ ім. М. Т. Рильського НАН України



Кириак Костанді. У хворого товариша. 1883 р. Полотно, олія.
Державна Третьяковська галерея, Москва

Т. Фрасерман, Я. Катал-Герман, А. Нюренберг, В. Синицький, Г. Іноземцев, О. Фойницький, С. Розенбаум.

¹⁴ Ардэ. О радостях художника // Одесский листок. – 1910. – 6 февраля; К 25-летию художественно-педагогической деятельности академика Кирика Константиновича Костанди (1885 – 7 февраля 1910 г.) // Иллюстративное приложение к «Одесскому листку». – 1910. – 6 февраля; Тэд. К. К. Костанди и общество // Одесский листок. – 1910. – 7 февраля; Нилус П. К. К. Костанди. (К сегодняшнему юбилею) // Одесские новости. – 1910. – 7 февраля; Чужанов Ив. Светлый день // Одесский листок. – 1910. – 9 февраля; Чествование К. К. Костанди // Одесские новости. – 1910. – 9 февраля; 25-летие художественной деятельности академика К. К. Костанди // Огонек. – 1910. – № 7. – С. 14; Нилус П. К. К. Костанди // В мире искусств [Киев]. – 1910. – № 1–3. – С. 37–41; К. К. Костанди (По поводу 25-летия художественной и педагогической деятельности) // Нива. – 1910. – № 15. – С. 289, 290; Володченко С. Кириак Константинович Костанди // Волна [Одесса]. – 1910. – № 4–5. – С. 1, 2; Подоводский К. На сиреневой аллее. Посвящается К. К. Костанди. Стихи // Волна [Одесса]. – 1910. – № 4–5. – С. 5.

¹⁵ Б. Егіз не зовсім точно цитує І. Рєпіна. Витяг з листа Рєпіна звучить так:

«...от них веет таким теплом, жизнью и красотой. Все, что вы ни изобразите – полно прелести и тех-

нического очарования. С первого взгляда это скромное, бесконечно милое создание художника. Но стоит остановиться, взглядеться, как эта небольшая, по обыкновению, картина начинает увеличиваться в размерах, расцветает в прелестных тонких блестках колорита, и все пластичнее и пластичнее выступает форма всех организмов. Вот искусство! Стоишь, и не хочется расставаться; втягиваешься в истинное созерцание природы, той красоты, которую видит только художник». Див.: Кириак Костанди и художники-греки в Одессе: Конец XIX – начало XX веков : научное издание / Сост. О. М. Барковская, Л. А. Еремина, Т. В. Щурова. Пер. на англ. В. Ю. Сунцов; Греческий Фонд культуры. Одесский филиал, Одесская государственная научная библиотека им. М. Горького, Одесский художественный музей. – О. : Друк, 2002. – С. 44.

¹⁶ Егіз Б. І. Нотатки та виписки про техніку і технологію живопису : Дневник живописи. Фонд Б. Егіза. – НАФРФ ІМФЕ ім. М. Т. Рильського НАНУ. – Ф. 38–3/34, арк. 40 – 44.

¹⁷ Тербург – Герард Терборх (1617–1681) – голландський художник, майстер жанрового живопису, портретист.

¹⁸ Даньян Ісідор (1794–1873) – французький художник-пейзажист, представник барбізонської школи.

¹⁹ Егіз Б. І. Нотатки та виписки про техніку і технологію живопису : Дневник живописи. Фонд Б. Егіза. – НАФРФ ІМФЕ ім. М. Т. Рильського НАНУ. – Ф. 38–3/34, арк. 18 – 19.

РЕЗЮМЕ / SUMMARY

У своїх спогадах про талановитого одеського художника Кириака Костянтиновича Костанді (1852–1921) його учень, відомий портретист Борис Ісакович Егіз (1869–1947) розповідає про методи і принципи викладання свого вчителя, особисте життя і творчу долю майстра, доповнює його біографію цікавими фактами, розкриває особливості мистецької праці, подає характеристику творчості К. Костанді.

Ключові слова: К. Костанді, спогади Б. Егіза, Одеська живописна школа.

The published paper introduces memoirs (recollections) about a talented Odessa artist Kiriak Konstantinovich Kostandi (1852–1921) from his student, a well-known portrait-painter Boris Isaacovich Egiz (1869–1947) about the methods and principles of tutor's teaching, his private life and fate as an artist, he adds interesting facts about his biography, shows the peculiarities of his creative work and gives a characteristic to creative activity of K. Kostandi.

Keywords: K. Kostandi, memoirs of Boris Isaacovich Egiz, Odessa school of art.

В своих воспоминаниях о талантливом одесском художнике Кириаке Константиновиче Костанди (1852–1921) его ученик, известный портретист Борис Исакович Егиз (1869–1947) рассказывает о методах и принципах преподавания своего учителя, о личной жизни и творческой судьбе мастера, дополняет его биографию интересными фактами, раскрывает особенности работы художника, дает характеристику творчества К. Костанди.

Ключевые слова: К. Костанди, воспоминания Б. Эгиза, Одесская живописная школа.

ТАБІРНИЙ ЗОШИТ ЯРОСЛАВИ МУЗИКИ

Сергій Білокінь

Публікація ознайомлює з недослідженим періодом життя видатної української художниці Ярослави Музики. Подається текст спогадів мисткині, що всебічно висвітлює її перебування в концтаборі.

Ключові слова: тоталітаризм, СРСР, інтелігенція, митці, репресії, концтабір, повсякденність.

This publication reveals the part of life of an outstanding Ukrainian artist Yaroslava Muzyka, that has never been studied before. It presents excerpts from her memoirs that provide a comprehensive picture of the time she had spent at a concentration camp.

Keywords: totalitarianism, USSR, intelligentsia, artists, repressions, concentration camp, everyday life.

Творчість видатної української мисткині, президента Асоціації незалежних українських мистців (1931–1939) Ярослави Львівни Музики (дівоче прізвище Стефанович; 1894 [10. І. 1898], с. Залісці, тепер Шумського р-ну Тернопільської обл. – 24. XI. 1973, Львів) на сторінках історії українського мистецтва займає почесне місце¹. На жаль, її життєпис маловідомий. Маємо проблему навіть з датою народження. У численних публікаціях, зокрема в словниках, подається пізня дата народження – 1898 рік². Близька товаришка пані Слави ще з в'язничних часів, Антоніна Казимирівна Струтинська, працюючи над її бібліографією, щоразу в анотаціях відзначала «молодші» дати як помилкові і вказувала як правильний рік її народження 1894-й. Не дивно, що у словнику Надії Мудрої подано чітку дату її народження – 10 січня 1894 року³.

В українській історіографії повсякденне життя в повоєнні роки покоління інтелігенції, що сформувався іще до приходу більшовиків, майже не досліджували. Попри те що зберігся колосальний масив її багатой мистецької спадщини та архівних матеріалів, сама творчість видатної української художниці Ярослави Музики досі маловідома. Одержавши гарну мистецьку освіту (зокрема, вона навчалася у паризькій приватній Академії Андре Льюта), у 1930-х роках Я. Музика побувала також в Італії та Скандинавії. Уже рання її творчість привернула увагу мистецької громадськості. Вона очолила Асоціацію незалежних українських мистців, яку створила разом з Павлом Ковжуном, Михайлом Осінчуком та Святославом Гординським.

Злет її творчості було перервано на початку 1948 року, коли по суті обманом її вивезли до Криму, де заарештували. Одержавши 25 років ув'язнення, вона опинилася у концтаборі. Як відзначила Н. Мудра, «Перебувала в чотирьох таборах Іркутської області (Тайшет і ін.), переважно на лісопівалі»⁴. Після амністії Я. Музику було звільнено за інвалідністю (1955). Опинившись у «великій зоні», не для друку, а для історії вона записала свої спогади, що виявили її безсумнівний літературний талант.

За умов незалежної України інтерес до Я. Музики виник зовсім з несподіваного боку. Саме вона надіслала власноручно писаного листа до першого секретаря обкому КП(б)У Івана Грушецького (1904–1982) з пропозицією мирного врегулювання між підпіллям і «совітами»⁵. У якому конкретно середовищі визріла ідея цього звернення, досі не досліджено.

Її ретроспективна виставка 1968 року, що зайняла кілька залів у колишньому Державному музеї українського образотворчого мистецтва (тепер Національний художній музей України), ввела в науковий обіг значний масив мистецької фактографії.

Останні роки її життя були сповнені проблем. У зв'язку зі справою арештованого 1972 року поета, якого вона шанувала, її вдома (на Радянській, 26/13) було допитано. Це завдало удар по її здоров'ю.

Вона мріяла, щоб її спадщиною заопікувалася Віра Вовк, з якою вона була давно й добре знайома, але це було неможливо. Зрештою, своє мистецьке майно вона заповіла Львівській картинній галереї, і тепер вивчення цієї спадщини порушує проблему

її ґрунтовного дослідження й належного широкого експонування.

Попри доволі численну, присвячену Я. Музиці літературу, на часі побільшення джерел, яких збереглося чимало. Абсолютно не вивчений період її перебування у концтаборі. У приватному архіві зберігається рукопис спогадів мисткині, у яких вона всебічно й послідовно узагальнила свій табірний досвід. Це досить грубий зошит (99 арк.), назва якого «Нехронологічні уривки з лагєру». Рукопис (здебільшого атрамент, подекуди олівець) має дослідницький характер, містить, наприклад, словничок табірної лексики.

Разом з тим, писані у «великій зоні» не для друку, а для історії, ці спогади виявляють її безсумнівний літературний талант, адже це не стільки мемуари, як твір літературний. Перша подача цього матеріалу висвітлює контраст між її перебуванням у творчому відпочинку і першими враженнями після арешту. Подаю уривки тексту (1, 3–4, 54 зв. – 63) з відтворенням усіх мовних особливостей, дозволяючи собі лише виправлення знаків пунктуації, уніфікацію в написанні окремих слів і виправлення очевидних помилок. Сподіваймося на видання її споминів також окремою книжкою – альбомом.

НЕХРОНОЛОГІЧНІ УРИВКИ З ЛАГЕРУ

Ярослава Музика

Хто в лаг[є]рі не був, той буде, а хто був, той не забуде. //

Найбільше щастє в лагєрі, це самота, якої нігде не найдеш. Люди – люди – шум і очі «попки» на вищці і в лагєрі «на лінії» і всюда. Та і уха відіграють роль у тебе самої як і у тих, що підслуховують і доносять про нас «вищим чинам».

Кожної ночі підступна надія шепче тобі о заслуженім спокою. О сні.

А дійсність представляє таку картину. Бабки на команду баракового коменданта швидко роздягаються і більшість скоро засипляє, зморена працею. Але не всі. Нервові натури не сплять, бо серед храпання 80 люда (бувало і більше), які видають різнорідні несамовиті звуки, трудно. Часом чуєш такі свисти, піяння, вигуки і сонні плачі: «О Боже», «Мамо», «Ратуйте», що ніякий джаз не може бути конкуренцією.

А як виглядає ця картина? Голі ноги, що все торчать поза дошку короткої з засади нари, повикручувані ревматизмом, костисті і часто брудні, бо вечером по роботі годі вмити. Валінки з засади діраві, валяють ноги. Лежать жінки як оселедці тісно, ледве прикриті дрантям. Світло слабе, але тим, що під ним сплять, світить у вічі. Бували і смішні випадки: хтось закричить зпросоння і сяде, питаючи сам, що стало ся. Бувають

такі, що без давлення мізинця розказують у сні різні інтимні і тюремні пережиття.

А вітер?! Очевидно, гонить по бараці куди хоче; щілини у стіні цьому не перешкоджають. Нераз через ці діри було видно світло місяця.

Шум тайги мішався з віддихами і храпінням людей, а заправлений важким повітрям людських видихів і брудних мокрих фуфайок не дає ніяк заснути.

Серед умовної тишини бували і бурні сцени. Начальство рішило провідати нас ночію з причин їм відомих, і почалась суматоха. Хто як надягав грішне тіло. Все поплуталось – і спідниці, і ноги, і подерте прикриття. Серед крику і наглости одна дівчина, скакаючи з поверхової нари, зломила ногу.

Все і всюди чуєш «Бистрей, бистрей». Це слово йде з нами через всі етапи, пересильні пункти, всідання і висідання з вагонів і навіть на волі воно підсвідомо діє, так що ми все спішимо. //

Особисте. Рисунок з рогами

Спочатку я сиділа сама. Потому у двійку з 17-літньою дівчинкою з Києва-таки. Єї посадили за це, що в школі рисувала роги Сталінови. Здається, була українка. Вона

дуже плакала, і я її старалась забавляти, розказуючи різні історії. Між инчим: якби мене пустили, або ж якось втекла, то поїхала б до Чернігова кораблем. Мої всі розмови були повторені почасти підслухом, почасти тою малою, якій обіцяли волю. Через ці оповідання, головню про Чернигів, я мала безконечні страшні допити і підозріння.

А та мала хотіла раз себе теж якось обронити: будьто она знає бандитів і вигадала імя, прізвище, вулицю (рік не годився) особи, яка, на превелике диво, існувала. Мала через якийсь нервовий стан стала телепаткою. Їх сконфронтовано, і брехню малій даровано. Маю вражіння, що вона потрошки доносила, бо все вірила, що її скоро випустять. Вона вішалась в [нрзб.] камері і довго мала хрипку. Мама її присилала харчі, і вона радо ділила ся зо мною.

Детайль. Я часто сиділа сама. Раз мені було сумно, і я плакала (а це бувало] рідко). Щоб не тратити почуття часу, я вишкрабувала дати нігтем на стіні і писала вірші на табуреті, помазавши його милом, щоб можна шкратати. Але що за наївність! В окошку все торчало око всевидяче. До мене впала ревізія з лямпами і обшукала кожну риску на стіні. А як трудно оправдуватись! Що-небудь скажеш, і все буде брехня.

Люка⁶ до особистого

В перших днях аресту я сиділа сама в сіро-брудній камері зі стінами, потрісканими в різні зигзаги. Світло було дуже никле. Мої напружені нерви виділи найрізномордніщі рисунки, портрети. В додатку це все виразно рухалось. Я сама не знала, чи це правда, чи ні. При деннім світлі бувало з ґратами, які так вбились в око, що всюди їх виділось – на стіні, на суконці, в мозгу. Вони заворушувались зигзагом, як відхилилась «карм[ь]ошка», і тебе викликано: «Хто на «му»? І почалось... «Бистрей, бистрей!» Вилітаєш з камери, як з «пращі». І часто не зробиш і пару кроків, як тебе пхне в «собачник» (місце, буда для укриття в'язня, коли несподівано провадять другого бандита, якого не смієш бачити). Коли задалеко собачник, то штовхне тебе лицем до стіни, що аж ніс подряпаєсь. Цьому товаришить обставина, що джурний має цокати палюхом о великий палець. Це

знак другому дозорцю: «Уважай». Ті попки так удосконалили ту роботу, що звук виходив голосно і чисто. Коли впадеш перед обличчє слідчого, бувало і забудеш свого імені зі страху. Але і зі страху мобілізуєш ся, щоб думка повернулась і щоб бути приготованою на різні форми питань і дій. Бо слідчий прибирає 100 облич:

мякий – лагідний
жорстокий кат
гадина підступна.

Підходить теж як мущина, ануж...

Деталь, що попереджала Крим. [У] 47 році, а може, на початку 48 мене візвали до дому культури і запропонували їхати чомусь у Київ. Є, кажуть, білет для Вас. Тямлю, що ясно не сказано мені, хто мене взиває і чоґо. Говорено у формі завоальованій, будьто дуже шкода, що я не можу чи не хочу, бо на цім дуже втрачу. Підсвідомо мені це дуже не подобалось і [також] деяким зі Спілки, які питались телеф.[онічно] (Т.) причини.

Особисті

Трудно змобілізувати пам'ять, щоб плавно відтворила минуле з деталями, які ілюструють ліпше вже готові факти.

Це була чудова осінь [19]48, де мені запропоновано їхати у Крим.

Рідке явище, щоб мені так з реверансом подано всі документи, навіть без мого зусилля і випхано у Крим – Гурсуф.

Дивне! Я дуже люблю подорожувати, а тут... була б рада, якби найшла ся перешкода. Мені навіть принесено до хати папери з підписом, я зробила прийняття прощальне: був С. Г., І. В. і др.

Мене відвів Макс⁷ і Текля на двірець, посадили у вагон, і чоловік ще просив провониршу, щоб мене пильнувала, а Текля мене перехрестила, і мені стало страшно. Я всунулась у кут вагону як миш. У Харкові я вже мала пригоду, що злодіяшок вкрав шовкову хустку на голову, то не важне (вона була в кишені), але це вже означало мою розсіяність.

До пересідки треба було ще ждати, і мої речі вхопив носильник так швидко, що я не подивилась на число, і пігнав через високі сходи десь там, певне, до багажника. Я бігла за ним і якби затамувало мені воздух, якось

гейби серце занемогло. Подорожувати не легко. Все якісь несподіванки.

Люка

Находжу себе у Сімферополі і їду автобусом, мабуть, 80 км до Гурсуфа. Пейзажі цікаві, нові. Чим більше зближатись до Гурсуфа, тим цікавіші взгір'я. Якісь колірові, гранатово червоні в білі[м?] пятна. Автобус стає досить далеко від вілли митців, мене скидають серед дороги, але хтось там милосердиться і транспортус мене у віллу. Тут всякий комфорт. Маленький директор гостинно вводить у найкращий у віллі апартамент, що складається з 2 частин – прийомної і спальні (є картина) і, очевидно, з видом на море і кипариси.

Перед кінцем нещастя переведено мене до одної теж гарної [кімнати] з дверми на спільний довгий балкон.

Я не купалась і поза прогульками спільними я весь час малювала і рано, і після обіду. Доказом цього є оцілілих 16 картин Криму (декілька пропало таки в Криму – були на балконі, а мої ангели не знали, чи це мої). Вражіння з прогульок я записувала в малім нотесіку, де була пр.[иміром] назва «хаос». Ця назва правдива, бо був такий закамарок порозвалюваного каміння, якби вулкан їх безладно зрушив. Між інчими закидами, які мені на слідстві завдавали, було й це, що я нарочно хаос думала о уряді. Було теж нібито як претекст, що я фотографувала чомусь турецький бік (дурне). Між фото попали київські художники (забула пріз[вища]), яких допитували, звідки я їх знаю, а їх – звідки мене.

Мимо деякий милих людей чуло ся якесь напруження в повітрі. Малюючи раз острівчик, який і другі малювали, бо мальовничий, я забрїла трошки далі, і тут старий рибак сказав мені: «А Ви лутше туди не ходїть, бо такі, як Ви, скоро зникли». Слова були підозрілі, але я їх якоеь інакше витолкувала, думаючи, [що] тут небезпечно, з инчого боку.

Я мала до товариства якогось ніби колегу, який все до мене присїдав і легку провокаційну розмову вів. Була ще якась жінка, яка подала себе за лікарку. Коли єї сказали, що я якоеь зле себе почуваю і дуже багато працюю, вона вечером прийшла і радила менче працювати. Вона відзива-

лась неінтелігентно і заявила перевезти листи до Львова і взагалі, кому я маю що передати. Знова мене щось штовхнуло: стоп! Вона сказала, що знає Шрага, бо там мешкає (а це неправда), може, я щось перекажу. І мужу. Я передала тютюн.

Листи, які до мене приходили і наоборот, були сконфісковані. Мене обсервували від першого дня. Навіть слід.[чий] сказав, що через великий капелюх як парасоль мене трудно було обсервувати, а це їм потрібно. Я не раз бачила, що довкола мене є люди, але це явище буденне.

Між ангелами був ще якийсь нібито з Відня і сказав: «Ми сусїди, бо я з Вени» і напімкнув Бригїдера. Зачїпав без успіху на розмову. Тепер я повязала: якоеь перед «курортом» хтось зі знайомих порадив, що є знова хтось, хто їздить до Відня і може щось перевезти. Тямлю, що я передала солонину Бригїдеру, бо їм там не переливалось⁸. Сам Б. навіть не хотїв їхати до Від[ня], але жінка дуже наперлась.

Товариське життя, концерти мене не обходили, я чулась там сама і невесела. В Гурсуфі була 15 день і внесла заяву, щоб по місяці остати на 10–15 день довше. Директор був дуже ввічливий, але в останних днях побуту почав мене дуже відвідувати, мені приглядатись і впадав о кождїй порі. В дню катастрофи я пішла пізно вечер над беріг, а коли вернула, мені сказав піти до директора прямо. Очевидно, єго у себе не було, а були (бодай один напевне), що започаткував слідчого. Мене майже в мац[а]ки павука взяли. Мущина запевняв, щоб розяснити певні недокладности фотографовання і все одну і ту ж сторону мальовання, треба мені до Ялти поїхати. В другїй кімнаті мене розібрала жінка, як на слідстві робить ся, повиймала шпильки і обдерту з людської гідности відвезено до Ялти. Це було 5 жовтня. Почування моє було низче критики. У Ялті я найшлась в якїйсь кімнаті, де було щось в роді ліжка. Слідчий солодким голосом запросив мене положитись, а сам куняв над столом. Коли я спитала, чому ж ніхто не вияснює, відповідено, що треба їхати до начальника в Севастополі (люблять все змилювати). Ми їхали ночію автом до Сімферополя, очевидно, але я не знала, куди.

Цікаве, що коли ми всідали, то шофер дуже мене запрошав біля себе (я мала вражіння, що він хоче мені щось сказати). Але ангели, будьто буде мені тепло, взяли між себе. Другий був Мірощенко, який в Києві був перший слідчий, але коротко. Був надто фаміліярний до мене і не злий. Він-то, відбираючи апарат, просив решту фільму пустити на нього.

В Сімферополі я вже дізналась, де я, ми зробили [нрзб.] в якійсь певне міліц.[ійній] установі. Мене не відступали. Я домагалась піти хоч би з ними в музей, але це [було] смішне бажанье.

Вечером засадили в вагон і нібито всі їдемо у Севастополь. Купе на 4 особи. Одної очевидно не було, тільки я і 2 ангели. Коли прийшла проводирша, грубо відізвалась до моїх: «Я вже Вас знаю. Ви ж недавно везли [нрзб.].» Я аж здивувалась єї відвазі. Вони були дуже злі на ню. Оден лежав внизу (Мірощ[енко]), а другий проти мене нагорі з оружєм. В дорозі були дуже розмовні, дуже дбали про мене. Що я тільки захотіла, вони діставали. В розмові, що я люблю, я сказала – сливки. Сейчас принесено мені сметанку в риночці. Старались мене держати в добрім настрою.

Я зазначила, щоб мене сейчас по приїзді допитали. «Певне, певне (і додержали [слова])». По дорозі вже натякували, що були другі художники, які попали як я (не знаю, [за] що), і по питанні їх відпустили додому. Тоді годі було так стопроцентно догадатись укритої думки при тих словах, яку щойно при прибутті до Києва пізнала. На мене чекало на двірці поліційне авто (не ворон). По дорозі я дістала мігрену, яку тяжко переносу. В авто чомусь-то мені впали сльози, може, з мігрени, а може, з якогось нерозгаданого жалю. Мір. [ощенко] спитав: «Ви плачете?» – навіть мені здавалось, щиро. Привезли до незначної віллі в куті (улиця?), за якою відnutра тягнулась тюрма. Ніхто б не догадався, що це тюрма. Мій «лагідний» спутник-слідчий приніс тісточка і какао чи чай – не тямлю, і дуже запрошав їсти і гнівався, що я не хочу. Відчипного я два лики того плинупи випила, і я бачила, що він незадоволений. Біль голови тільки трохи

надстав [?], але я стала зовсім апатична. Це довго не тривало, бо після мо[є]ї просьби швидко – мене покликано перед обличчя на вид і спосіб бесіди культурного війс[ь]кового, який завдав мені пару на вид невинних питань: «Де мій син?», чи я знаю когось «там». Дуже був невдоволений, що я до сина не призналася. Я тільки згодом розкусила, що М.[акс] називав Л. все своїм сином.

Майже за [?] години зявивсь рослий широкий війс[ь]ковий, який був протилежним ординарним типом. «Встать!», як гукнув на мене раз, а коли я помало підносилась, не розуміючи спершу, чому я перед незнаним мущиною маю встати, він гукнув другий раз. (Мав шовкову підшивку під плащем і виглядав на генерала). Теж зачав щось питати остро. З болю голови і якоїсь байдужности я мусіла подивитись на нього не то лагідно, а якомсь по-дурному. Він знова гукнув: «Не притворяйся ягнятем, когда ты (мабуть, криса)». Він вже кричав «на ти» і казав завести не на дверець, як я хотіла вірити, а в тюрму. Мені казали нести валізи, але я відмовилась, так що як непришні, мусіли взяти самі.

Треба було на когось зле сказати і признатись, сама не знаю, до чого, то була б вільна, як той маляр, про кого в дорозі передонкували [?]. Я йшла довгими коридорами, минаючи бюра і входячи знова в коридори темніші. Зразу кинули мене в карцер, де назначена жінка повідпорювала всі гафткі, спряжки, підв'язки (панчохи все злітали, а не вільно було нічим підв'язати). Оставила мене голою і казала присідати, щоб не сховала я чого в... Ну, і в рот заглядала.

Така поведінка була для мене шоком. Були в мене айва і гранати. «Ето оставляю Вам». Я просила викинути, але вона каже: «Увидите, как пригодятся». Мене оставлено в маленькім карцері на 1 ½ сиджен[н]я з лавочкою. Коли я заплющила очі і сіла на припички з ногами на верху і з колінами під бороду. Зараз же віконце щолкнуло: «Злезь, нельзя» (не вільно заплющити очий). До дверей був 1 крок.

В регіт попали дозорці, як я попросила порошок на біль голови. На вечеру принес-

ли вонючий плин і показний кусок хліба глиняного. Коли хтось сидить на одиночці, то дозорці мають обов'язок припрашати до «їди», і віконце за кожним їх кроком відхиляється. (Такий карцер не мав вікна, а освітлення мінімальне).

¹ Ковжун Павло. Ярослава Музика: 3 нагоди вистави її творів // Жінка. – Л., 1935. – 15 грудня. – Ч. 24. – С. 6. Підп.: Марія Пеньковська; Ласовський В. Малярка, що заставляє думати й переживати // Українські вісті. – Л., 1939. – 19 червня. – Ч. 138 (1047); Герета Ігор. 250 хвилин радості // Вільне життя. – Тернопіль, 1968. – 16 липня. – № 139; Струтинська Антоніна. Vita brevis – ars longa // Дукля. – Пряшів, 1969. – Ч. 1. – С. 47–50; Ріпко Олена. Життя без початку і кінця // Наука і культура. – Вип. 21. – К., 1987. – С. 422–431; Шимчук Євстахія. Ярослава Музика: АНУМ до Європи // Музейний провулок. – 2009. – № 1 (12). – С. 44–49.

² Мистецтво України: Біографічний довідник / Упорядники Кудрицький А. В., Лабінський М. Г. – К., 1997. – С. 425.

³ Українська жінка у визвольній боротьбі, 1940–1950 рр.: Біогр. довідник. Вип. 3 / Упорядник Надія Мудра. – Л.: Світ, 2009. – С. 88.

⁴ Там само. – С. 88.

⁵ Веденєєв Дмитро, Шевченко Сергій. Сова закликала до примирення // Веденєєв Дм., Шевченко С. Українські Соловки. – К.: ЕксОб, 2001. – С. 172–179.

⁶ Люка (польськ. luka) – прогалина, відступ.

⁷ Музика Максим Максимович (15 VII 1889, Львів – 24 V 1972, там само) – чоловік Ярослави Музики (з 1924). Закінчив медичний факультет Львівського університету (1913). Військовий лікар (1914–1919), директор Бактеріологічно-хімічного інституту НТШ у Львові (1919–1939), професор і декан Українського таємного університету (1920–1924), заступник директора Львівського медичного інституту (1939–1941), завідувач філії киргизького інституту мікробіології, м. Пржевальськ (1941–1944), завідувач (1944–1964), консультант (1964–1969) кафедри мікробіології, заступник директора (1944–1948) Львівського медичного інституту. Голова Українського лічного товариства у Львові (1925–1930).

⁸ Похідне від «непереливки».

РЕЗЮМЕ / SUMMARY

В українській історіографії повсякденне життя в повоєнні роки того покоління інтелігенції, що сформувався ще до приходу більшовиків, майже не досліджувалось. Попри те що зберігся колосальний масив її багатой мистецької спадщини та архівних матеріалів, сама творчість видатної української художниці Ярослави Музики досі маловідома. Зате абсолютно не вивчено період її перебування у концтаборі. У приватному архіві зберігається рукопис спогадів художниці, у яких вона всебічно й послідовно висвітлює побут концтабору.

Одержавши гарну мистецьку освіту (зокрема, вона навчалася в паризькій приватній Академії Андре Льота), у 1930-х роках Я. Музика побувала також в Італії та країнах Скандинавії. Уже рання творчість художниці привернула увагу мистецької громадськості. Вона очолила Асоціацію незалежних українських мистців, яку створила разом з Павлом Ковжуном, Михайлом Осінчуком та Святославом Гординським.

Цей злет було перервано на початку 1948 року, коли по суті обманом її вивезли до Криму, де заарештували. Одержавши 25 років ув'язнення, вона опинилася в концтаборі. Після амністії мисткиню звільнили (1955). Опинившись у «великій зоні», не для друку, а для історії Я. Музика записала свої спогади, що виявили її безсумнівний літературний талант.

Перша подача матеріалу висвітлює контраст між її перебуванням у творчому відпочинку і враженнями після арешту.

Ключові слова: тоталітаризм, СРСР, інтелігенція, митці, репресії, концтабір, повсякденність.

Ukrainian historiography almost never studied the post-World War II everyday life of the intelligentsia that was shaped before the Bolsheviks. Even though there is rich art heritage and an immense amount of archive materials related to the outstanding Ukrainian painter Yaroslava Muzyka, her art almost has not been studied yet, and even less her life at the concentration camp. A private archive stores her memoirs where she provides a comprehensive and coherent description of the daily routine at the concentration camp.

Yaroslava Muzyka received a good art education – she studied at the Lhote Academy in Paris, in particular; in 1930 she visited Italy and Scandinavia. Her early paintings caught the attention of the art society. She headed the Independent Ukrainian Artists Association, which she had funded together with Pavlo Kovzhun, Mykhailo Osinchuk, and Svyatoslav Hordynskyi.

At the beginning of 1948, she was tricked into going to Crimea where she was arrested. She was sentenced to 25 years of imprisonment and sent to a concentration camp. She was released in amnesty in 1955. The memoirs she wrote at the camp for the sake of history, not for publishing, reveal her literary talent.

The first part of the publication reveals the contrast between her art vacation and impressions from being arrested.

Keywords: totalitarianism, USSR, intelligentsia, artists, repressions, concentration camp, everyday life.

В украинской историографии повседневная жизнь в послевоенные годы поколения интеллигенции, сформировавшегося еще до прихода большевиков, почти не исследовалась. Несмотря на то что сохранился огромный массив ее богатого художественного наследия и архивных материалов, само творчество выдающейся украинской художницы Ярославы Музыки до сих пор остается малоизученным. Зато совершенно не известен период ее пребывания в концлагере. В частном архиве хранится рукопись воспоминаний художницы, в которых она всесторонне и последовательно освещает быт концлагеря.

Получив хорошее художественное образование (в частности, она занималась в парижской частной Академии Андре Лота), в 1930-е годы Я. Музыка побывала также в Италии и странах Скандинавии. Уже раннее ее творчество привлекло внимание художественной общественности. Она возглавила Ассоциацию независимых украинских деятелей искусства, которую создала вместе с Павлом Ковжуном, Михаилом Осинчуком и Святославом Гординским.

Этот взлет прервался в начале 1948 года, когда по существу обманом ее вывезли в Крым, где она была арестована. Получив 25 лет заключения, она оказалась в концлагере. После амнистии была освобождена (1955). Оказавшись в «большой зоне», не для печати, а для истории Я. Музыка записала свои воспоминания, выявившие ее несомненный литературный талант.

Первая подача материала освещает контраст между ее пребыванием в творческом отпуске и впечатлениями после ареста.

Ключевые слова: тоталитаризм, СССР, интеллигенция, деятели искусства, концлагерь, повседневность.

Ювілеї Jubilees



СЛАВНИЙ ЮВІЛЕЙ ТЕТЯНИ КАРИ-ВАСИЛЬЄВОЇ

Вчена рада Інституту мистецтвознавства, фольклористики, етнології ім. М. Т. Рильського Національної академії наук України відзначила славний ювілей доктора мистецтвознавства, професора, члена-кореспондента Національної Академії мистецтв України, завідувачки відділу декоративно-прикладного мистецтва ІМФЕ Тетяни Валеріївни Кари-Васильєвої.

Вважаю, що нам, мистецтвознавцям-колегам Тетяни Валеріївни по ІМФЕ, надзвичайно поталанило у професійному житті. По-перше, тому, що з ініціативи Т. Кари-Васильєвої в Інституті 2008 року створено відділ декоративно-прикладного мистецтва, і ми конче вдячні директору Інституту академіку Ганні Аркадіївни Скрипник за те, що вона підтримала цю вдалу, на наш погляд, ідею. По-друге, що очолити цей відділ зголосилася саме Т. Кара-Васильєва, адже вона, як відомо, стоїть на передових позиціях мистецтвознавчої науки й академічного життя, має репутацію талановитого

вченого, об'їздила з науковими експедиціями ІМФЕ всю Україну, уславилась як допитливий дослідник, вивчаючи архіви, фондосховища музеїв та приватні колекції. Ми, колеги, пишаємося її хистом науковця й шляхетним ентузіазмом, що є невід'ємними особливостями цілісної й послідовної натури. Ми є постійними свідками величезної працездатності та високої дисципліни людини, яка зберігає молодий запал, щиро захоплена науковим пошуком, що є для неї єдино можливим способом життя. І водночас – це чарівна, людяна, з гострим критичним розумом і надзвичайною спостережливістю особистість, що завжди залишається шарманною жінкою з різнобічними культурними інтересами. Вона – книголюб, цікавий співрозмовник, з яким приємно спілкуватись не тільки у стінах Інституту, а й за його межами – на виставках, у музеях і театрах. Вона віддана донька і мати двох гарних синів: відомого історика-археолога – Олексія Толочка й дипломата – Андрія Яриша. Вона любляча бабуся – і за це ми її поважаємо ще

більше, але все ж головне, що вона є лідером нашого відділу.

З першого дня створення відділу декоративно-прикладного мистецтва здійснюється копітка, складна, виснажлива, але неймовірно захоплююча для усіх робота під керівництвом Тетяни Кари-Васильєвої над багатотомним фундаментальним виданням «Історії декоративного мистецтва України від давніх часів до початку XXI ст.» Це перше за останнє століття по-справжньому монументальне видання. І маємо визнати, що ідея його появи на світ теж належала Тетяні Валеріївні. Їй як автору концепції, науковому редактору, автору багатьох розділів, упоряднику I і II томів – коштувало титанічних зусиль, як, зрештою, й усьому колективу, протягом трьох років видати на-гора чотири томи. Зауважимо, що Тетяна Валеріївна – жінка невсипущої енергії – не дає відпочинку і собі, і своїм співробітникам, звідси й такі вагомі результати.

Про багатогранність індивідуальності Т. Кари-Васильєвої свідчить увесь її творчий шлях.

У 1966 році вона закінчила факультет теорії та історії мистецтва Київського державного художнього інституту (сьогодні НАОМА), де отримала ґрунтовну фахову освіту. Вона мала щастя, як і всі ми, хто проходив школу цього факультету в 1960–1980-х роках, навчатися в таких славетних педагогів як П. О. Білецький, Л. С. Міляєва, Ю. С. Асєєв, О. Р. Тищенко.

До 1976 року Т. Кара-Васильєва, працюючи в різних установах, зокрема у філіалі Державного музею українського мистецтва (сьогодні НМУНДМ), Товаристві охорони пам'яток, у Державному інституті культури, шукала самостійний шлях у мистецтвознавстві, доки не вступила 1976 року до аспірантури ІМФЕ. Вже 1979 року, відразу після закінчення аспірантури, вона захистила кандидатську дисертацію «Розвиток полтавської вишивки в художніх промислах», після чого невдовзі вийшла друком низка її блискучих монографій: «Художні промисли України» (1979), «Полтавська народна вишивка» (1983); альбоми «Українська вишивка» (1993), «Українська сорочка (Таємниці чарівної нитки)» (1994).

З часом Т. Кара-Васильєва стає найбільшим знавцем української вишивки, дивуючи майстерністю дослідження воістину неосяжного історико-культурного матеріалу з широкою джерельною базою.

За 35 років роботи в ІМФЕ, пройшовши шлях від молодшого наукового співробітника до керівника відділу під знаком народного і декоративного мистецтва, під зіркою магічних витворів вишивки вона посіла особливе місце в науці. Доктор мистецтвознавства, професор, член-кореспондент, заслужений діяч мистецтв України, лауреат престижних премій (премія імені Д. Щербаківського Національної спілки майстрів народного мистецтва України (1995), премія імені П. Білецького Київської організації Національної спілки художників України (2006), премія імені Ф. Колесси НАН України (2007), відзнаки Українського Фонду культури «За подвижництво у культурі» (2002, 2011), орден святої Варвари від Української православної церкви Київського патріархату (2011)) – вона, між тим, не спочиває на лаврах, а зустрічає свій ювілей величезним науковим доробком, блискуче відображеним у розкішному, щойно виданому, бібліографічному покажчику¹. У ньому зафіксовано 360 праць, серед яких 23 книжки – монографії, навчальні посібники, популярні видання; а також статті й розділи до 120 колективних монографій. Цей бібліографічний покажчик висвітлює реальний масштаб науковця Тетяни Кари-Васильєвої і, безперечно, править за взірць нам, її колегам, і усім молодим науковцям Інституту.

Неможливо не згадати передостанню монографію авторки – «Історію української вишивки», написану 2008 року². Це справжній літопис української вишивки, дивовижне за естетичністю видання, що стало алмазним вінцем багаторічного служіння мистецтву жінки-вченого, яка заслуговує на найвищі державні відзнаки й нагороди.

Тетяна Валеріївна – жінка дивовижної наукової та суто людської вдачі, яка вміє вивисуватися над усіма труднощами і не підкоряється життєвим обставинам. А долати труднощі вона почала ще немовлям, про що я дізналася від матері Тетяни

Валеріївни – Олександри Пилипівни Кари-Васильєвої – надзвичайно благородної дев'яностотрирічної жінки, розповідь якої вразила мене своїм драматизмом.

Народилася Тетяна 27 жовтня 1941 року під гуркіт потужних вибухів мін у Києві. Двадцятитрирічна породілля Олександра Кара-Васильєва перебувала у клініці на бульварі Тараса Шевченка у той час, коли в повітря висаджували заміновані київськими підпільниками будинки на Хрещатику. Горіла Прорізна. Палав увесь центр Києва.

Ми знаємо, скільки безвинних дітей загинуло в той час. І життя крихітної Тані також було під загрозою. Але, думаю, це промисел Божий, що Тетяну було врятовано. Господь, мабуть, передбачив усі величезні зусилля Т. Кари-Васильєвої у збиранні, дослідженні, популяризації літургійного шитва, достеменно вивчення нею архівів та оздоблення діючих монастирів і храмів, що знайшли відображення у докторській дисертації «Літургійне шитво України XVII–XVIII ст. Іконографія, типологія, стилістика» (1994), а згодом в однойменній монографії 1996 року та у книзі «Шедеври церковного шитва України XII–XX ст.» (2000).

Було б несправедливо не згадати про останню книгу Т. Кари-Васильєвої та авторський арт-проект «Відроджені шедеври»³, пов'язаний із реконструкцією експериментальних вишивок за ескізами всесвітньо відомих майстрів авангарду – К. Малевича, О. Екстер, Л. Попової, О. Розанової, твори яких у 10-их роках XX ст. ставали декоративними панно, виконаними відомими народними майстрами – Г. Собачко-Шостак, Є. Пшеченко, В. Довгошиєю, Г. Цибульовою та іншими. Унаслідок цього арт-проекту, в якому Т. Кара-Васильєва виступила автором ідеї та куратором (саму ж задумку втілили талановиті викладачі й студенти Київського інституту декоративно-прикладного мистецтва і дизайну імені Михайла Бойчука), була організована однойменна виставка в центрі сучасного мистецтва – галереї «Проун» у Москві (травень 2009), де вона мала тріумфальний успіх, про що повідомив російський телеканал «Культура».

У 2010 році проект експонували в Національному музеї українського народ-

ного і декоративного мистецтва в Києві. У 2011 році виставка знову повернулася до Москви, але тепер у зали Національного українського культурного центру при Посольстві України в Росії на Арбаті.

Виставка мала відбутися й у Парижі в Культурному центрі України при Посольстві України у Франції, але чиновники Міністерства культури і туризму так довго готували документацію для Посольства Франції в Україні, що пропустили всі установлені терміни її подачі, і роботи, на превеликий жаль, так і не потрапили до Європи.

Накінець зауважу, що історик мистецтва Тетяна Кара-Васильєва, яка віддала високому покликанню майже все життя і є сьогодні справжнім корифеєм у науці, між тим, залишається молодою, енергійною, вродливою, шляхетною жінкою.

Ми, співробітники відділу декоративно-прикладного мистецтва ІМФЕ, вдячні Тетяні Валеріївни за уроки мудрості, за ту атмосферу доброзичливості, яку вона створює у відділі, надихаючи на творчість і роблячи наше, досить складне, професійне життя радіснішим.

Ми хочемо подякувати їй за «уроки жаги» до роботи. Тетяна Валеріївна – людина з добрим гумором щодо себе і свого оточення, часто іронічно повторює: «Нам грошей не треба – роботу давай!», і, по суті, ці слова є девізом нашого відділу та й, мабуть, усього Інституту на чолі з великим ентузіастом академіком Г. А. Скрипник.

У народі кажуть: «Ще не вмерла Україна, якщо живуть і діють українки!». Це точно сказано про Тетяну Кару-Васильєву!

Побажаємо ж їй жити щасливо, діяти, як завжди, рішуче, і щоб Доля надалі великодушно відміряла їй активні роки для насолоди роботою і життям! Многая літа!

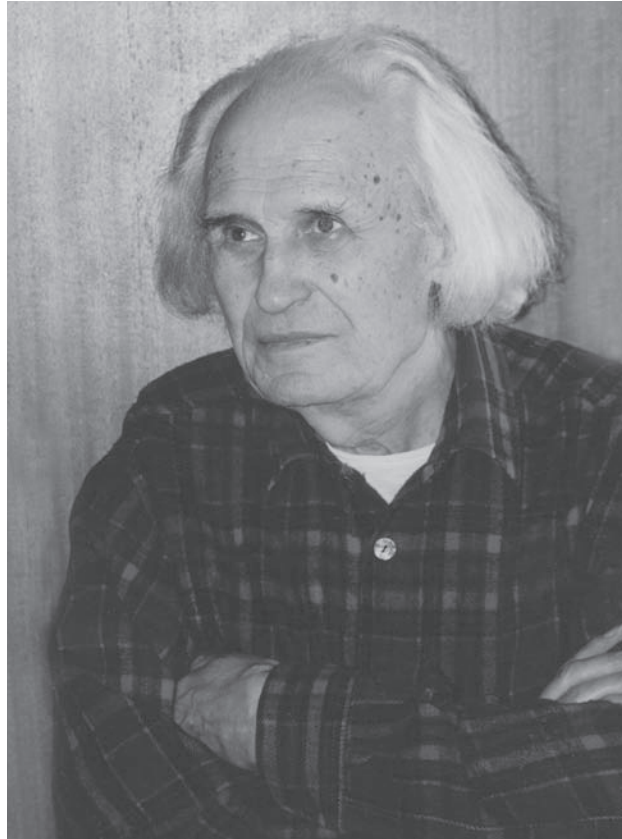
¹ Кара-Васильєва Т. Бібліографічний покажчик. – К. : ІМФЕ ім. М. Т. Рильського НАНУ, 2011. – 148 с.

² Кара-Васильєва Т. Історія української вишивки. – К. : Мистецтво, 2008. – 464 с. : іл.

³ Кара-Васильєва Т., Коваленко Г. Відроджені шедеври. – К. : Новий друк, 2009. – 88 с.

Некролог

Obituary



ФЕДІР САМІЙЛОВИЧ УМАНЦЕВ (10. I. 1914, с. Удачне, Донеччина – 5. XII. 2010, Київ)

5 грудня 2010 року не стало відомого мистецтвознавця, кандидата мистецтвознавства, почесного доктора Науководослідного інституту теорії та історії архітектури і містобудування, Федора Самійловича Уманцева.

Бог подарував цій світлій людині довгий життєвий шлях (96 років!), який розпочався в селищі Удачне (нині Донецької обл.). Потім – семирічна школа, робітничий фах, зацікавлення історією, навчання в Київському державному університеті імені Тараса Шевченка. Федір Самійлович працював у Київському музеї західного та східного мистецтва (1946–1953), з

1953 року – в Інституті монументального живопису та скульптури Академії архітектури УРСР, з 1957 по 1970 роки – у відділі українського мистецтва Науководослідного інституту теорії та історії архітектури і містобудування.

За визначенням самого Федора Самійловича, його наукова діяльність мала два основних спрямування. Перше, найважливіше, присвячене дослідженню історії українського мистецтва. У 1950–1960 роках Ф. Уманцев був активним учасником підготовки та видання багатотомної «Історії українського мистецтва» під керівництвом В. Заболотного в Академії архітек-

тури УРСР. За його участі в 1953–1956 роках було розроблено програми з історії окремих видів мистецтва, що започаткували системну роботу над цим масштабним фундаментальним проектом. Далі вийшов друком однотомник «Нариси з історії українського мистецтва» (К., 1966) зі статтями Ф. Уманцева про живопис, графіку та скульптуру другої половини XVII–XVIII ст. Для шеститомного видання «Історії українського мистецтва» вчений підготував розділи: «Настінні розписи XIV – першої половини XVII ст.» (т. 2); «Живопис кінця XVI – першої половини XVII ст.» (т. 3); «Народна картина кінця XVIII – першої половини XIX ст.» (т. 4, кн. 1); «Народні розписи другої половини XIX ст.» (т. 4, кн. 2). Важливою сторінкою діяльності Федора Самійловича в цей період стала монографія «Троїцька надбрамна церква Києво-Печерської лаври» (К., 1970), на основі якої він захистив кандидатську дисертацію. У роботі висвітлено історію пам'ятки, інтерпретується її ідейно-художній зміст, здійснено стилістичний аналіз стінописів. Підсумком багаторічних студій Ф. Уманцева з історії українського мистецтва XIII–XVIII століть стала праця «Мистецтво давньої України» (К., 2002).

Другим напрямом наукової діяльності Федора Самійловича було вивчення проблем естетики, теорії та філософії мистецтва. Наслідком дослідження естетичних поглядів відомих істориків і теоретиків мистецтва стали вступні статті, коментарі, примітки Ф. Уманцева до праць Г. Лессінга «Лаокоон», У. Хогарта «Про красу»,

Й. Вінкельмана «Про художній ідеал прекрасного» та ін.

Дослідження філософської сутності мистецтва, його ґенези на прикладах видатних пам'яток первісного суспільства, Стародавнього Єгипту, Греції та Риму здійснено в праці «Искусство Древнего мира. Исследование форм пространственно-временной разработки образа» (К., 1996). Щоб видати її за свої кошти, Ф. Уманцеву довелося змінити власну квартиру на менш привабливу. Особливе значення, за висловом Федора Самійловича, для нього мала книга «Філософські етюди» (К., 2007) – підсумок його роздумів про світ та зміст творчої діяльності.

В останні роки життя, не зважаючи на погіршення стану здоров'я, Федір Самійлович охоче ділився своїми знаннями, спогадами про минуле, плідно співпрацював з редакцією журналу «Студії мистецтвознавчі». Спілкування з ним було легким, невимушеним і цікавим. У 2007 році було опубліковано його розповідь про роботу над шеститомною «Історією українського мистецтва», у 2008 році – «Матеріали до словника вітчизняних мистців, ремісників, керівників художніх робіт та меценатів XVIII – початку XX ст. (за документами архіву Києво-Печерської лаври)» – важливе джерело майбутніх розвідок для дослідників.

Федір Самійлович залишив після себе значний науковий доробок і світлу пам'ять в серцях усіх, хто його знав...

Наталія Студенець

Про авторів

Information About Authors

Білокінь Сергій Іванович – доктор історичних наук, головний науковий співробітник Інституту історії України НАН України.

Боса Ірина Олександрівна – провідний мистецтвознавець відділу образотворчого мистецтва ІМФЕ ім. М. Т. Рильського НАН України.

Бурковська Любов Володимирівна – кандидат мистецтвознавства, науковий співробітник відділу образотворчого мистецтва ІМФЕ ім. М.Т. Рильського НАН України.

Ганзенко Лариса Георгіївна – кандидат мистецтвознавства, старший науковий співробітник відділу образотворчого мистецтва ІМФЕ ім. М.Т. Рильського НАН України.

Діба Юрій Романович – кандидат архітектури, доцент кафедри реставрації та реконструкції архітектурних комплексів Інституту архітектури Національного університету «Львівська політехніка».

Забашта Ростислав Васильович – історик мистецтва, науковий співробітник відділу образотворчого мистецтва ІМФЕ ім. М. Т. Рильського НАН України.

Левицька Мар'яна Корнеліївна – кандидат мистецтвознавства, науковий співробітник Інституту народознавства НАН України (Львів).

Мищенко Ірина Іванівна – кандидат мистецтвознавства, завідувачка кафедри теорії та історії мистецтва Київського державного інституту декоративно-прикладного мистецтва і дизайну імені Михайла Бойчука.

Сторчай Оксана Вікторівна – кандидат мистецтвознавства, молодший науковий співробітник відділу образотворчого мистецтва ІМФЕ ім. М. Т. Рильського НАН України.

Студенець Наталія Василівна – кандидат мистецтвознавства, науковий співробітник відділу декоративно-прикладного мистецтва ІМФЕ ім. М.Т. Рильського НАН України.

Чегусова Зоя Анатоліївна – науковий співробітник відділу декоративно-прикладного мистецтва ІМФЕ ім. М. Т. Рильського НАН України, заслужений діяч мистецтв України.

Ходак Ірина Олександрівна – кандидат мистецтвознавства.

Юдкін-Ріпун Ігор Миколайович – доктор мистецтвознавства, провідний науковий співробітник, завідувач відділу театрознавства і культурології ІМФЕ ім. М. Т. Рильського НАН України.

Наукове видання

Студії мистецтвознавчі

Архітектура. Образотворче та
декоративно-вжиткове мистецтво

Число 4 (36)

Упорядкування і наукове редагування:

Ростислав Забашта,

Ірина Міщенко,

Надія Ващенко

Редактор-координатор:

Олена Щербак

Художнє оформлення:

Ростислав Забашта

Комп'ютерна верстка:

Дмитро Щербак

Літературне редагування і коректура:

Лариса Ліхньовська,

Світлана Лутава,

Катерина Онуфрійчук,

Катерина Перконос,

Валентин Чумак,

Лідія Щириця

Підписано до друку 20.12.2011. Формат 60 × 84 /

Обл.-вид. арк. 14,1. Умов. друк. арк. 9,18

На обкладинці журналу:

Бляшка у вигляді сплющеної двобічної фігурки розкриленого хижого птаха (сокола?), на звороті – чотири петлі (одна із сімнадцяти знайдених екземплярів).

Культура скіфів, VII ст. до н. е. Золото, лиття, приварювання.

Висота – 6 см, ширина – 4,8 см. Походить з кургану Лита могила. Околиці м. Кіровограда Кіровоградської обл. Розкопки О. Мельгунова 1763 р. Збірка Державного ермітажу (Російська Федерація), т. зв. Мельгуновський скарб (інв. Дн 1763, 1/10). Світлина В. Терепеніна

Висловлюємо вдячність співробітникам Музею історичних коштовностей України, зосібна Л. Ключко, за допомогу в оформленні журналу

**Журнал зареєстровано Держкомінформом України
Свідоцтво про реєстрацію: серія KB № 6784 від 16.12.2002 р.**

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

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

