



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

RESEARCHES

of the Fine Arts

Number 3 (19)

Architecture.
Fine and Decorative Arts

Publishing Rylsky Institute

KYIV 2007

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

СПУДІЇ

МИСТЕЦТВОЗНАВЧІ

Число 3 (19)

Архітектура. Образотворче та
декоративно-ужиткове мистецтво

Видавництво ІМФЕ

КИЇВ 2007

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

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

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

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

Редакційна колегія:

Г. А. Скрипник – головний редактор	В. А. Овсійчук
М. В. Бевз	А. П. Мардер
В. М. Гайдабура	З. В. Мойсеєнко
С. Й. Грица	А. І. Муха
І. М. Дзюба	Л. О. Пархоменко
І. Ф. Драч	Р. Я. Пилипчук
Р. В. Забашта – відповідальний секретар	В. В. Рубан
М. П. Загайкевич	Ю. О. Станішевський
Т. В. Кара-Васильєва	М. Р. Селівачов
О. Ю. Клековкін	Г. Г. Стельмащук
Н. М. Корнієнко	В. І. Тимофієнко
С. Д. Крижицький	В. М. Фоменко
О. С. Найден	І. М. Юдкін

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

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

Зареєстровано Держкомінформом України.

Свідоцтво про реєстрацію: серія КВ № 6784 від 16.12.2002 р.

Рекомендовано до друку вченою радою Інституту мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М. Т. Рильського НАН України (протокол № 11 від 02.10.2007 р.)

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

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

Зміст

Contents

ІСТОРИЯ

History

Архипова Єлизавета. Кам'яні іконки: образ і функція. Візантійська традиція в давній Русі

Arkhyrova Yelyzaveta. The stone icons: image and function. Byzantine tradition at the ancient rus. **7**

Банцекова Анна. Львівська книжково-журнальна графіка стилю ар-деко

Bantsekova Anna. Lviv Book and Magazine Graphics of Ar Deco Style **25**

ПОСТАТІ. НАУКОВА СПАДЩИНА. АРХІВ. СПОГАДИ

Prominent Figures. Scientific Legacy. Archives. Memoirs

Амеліна Лариса. Джерела до життєпису І. Сошенка

Amelina Larysa. Archival sources of I. Soshenko's biography **35**

Коренюк Юрій. Микола Макаренко — дослідник середньовічного стінопису

Koreniuk Yuriy. Mykola Makarenko as a medieval wall painting researcher **39**

Ходак Ірина. Листи Миколи Макаренка до Данила й Вадима Щербаківських

Hodak Iryna. Letters of Mykola Makarenko to Danylo and Vadym Scherbakivski **63**

Міляєва Людмила. Архівні справи С. Васильківського й І. Похітонова

Milaeva Ludmila. Archival affairs of S. Vassylkivski and I. Pohitonov **74**

Білоконь Сергій. Каталог 2-ї звітної виставки Української державної академії мистецтв (УДАМ). Осінь 1921 року

Bilokin Sergiy. Ukrainian state academy of arts (usaa) second report exhibition catalogue. Autumn. 1921. **84**

Студенець Наталя. Проект: Історія українського мистецтва (1950–60-і роки)

Studenetz Natalie. Project: history of ukrainian arts(1950–60) **97**

Уманцев Федір. Зі спогадів

Umantsev Fedir. From my memoirs **97**

ПОЗИЦІЯ

Position

- Гончаренко Максим. Риси деструкції в сучасній забудові. Київ, даун-таун*
Honcharenko Maxime. Destruction's treats in contemporary construction. Kyiv, "dawn-town" . . . 113

ДИСКУСІЯ

Discussion

- Дибя Юрій. Проблеми інтерпретації однієї кам'яної архітектурної деталі з київських знахідок (нотатки на берегах монографії Є. Архипової)*
Dyba Yuriy. Some problems of interpretation of a stone detail of Kyiv find (some notes on the margins of Archkipova monograph) 125

ХРОНІКА

Chronicles

- Годенко-Наконечна Олена. "Мамаї" Володимира Наконечного*
Godenko-Nakonechna Olena. "Mamaies" of Volodymyr Nakonechniy 133

РЕЦЕНЗІЇ

Reviews

- Ковальчук Олена. Рец.: Д. Лідер. Театр для себе / Упоряд. О. Островерх. – К.: Факт, 2004. – 104 с., іл.*
Kovalchuk Olena. Rev.: D. Lider. The theatre for oneself 141

НЕКРОЛОГ

Obituary

- Яким Прохорович ЗАПАСКО**
Yakym Prohorovych Zapasko 143

ПРО АВТОРІВ

Information About Authors

145

КАМ'ЯНІ ІКОНКИ: ОБРАЗ І ФУНКЦІЯ. ВІЗАНТІЙСЬКА ТРАДИЦІЯ В ДАВНІЙ РУСІ

Єлизавета Архипова

З перемогою 843 р. іконошанувальників у християнському мистецтві масово з'являються кам'яні іконки з рельєфними зображеннями святих і хреста. Зазвичай їх робили з коштовних, напівкоштовних і виробних каменів (сапфір, яшма, гешир, онікс, стеатит та ін.), цілющі й захисні властивості яких цінувалися з глибокої давнини. Камінь як матеріал, що символізує в уявленнях християн Гроб Господній, підсилював сакральне значення зроблених на ньому зображень, що також сприяло поширенню кам'яних ікон¹. Найпопулярнішим для різьблення в XI–XV ст. був стеатит (грецькою $\nu\lambda\alpha\sigma\tau\epsilon\iota\tau\eta\varsigma$ – бездоганний камінь). Цей різновид тальку сіро-блакитних і зелених відтінків (подекуди жовтого, коричневого, червоно-ватого та майже чорного кольору), який називають ще мильним каменем чи каменем-жировиком, видобували в Середземноморському регіоні. Звідти він потрапляв до інших країн християнського світу. За спостереженнями Й. Калаврезу-Максейнер, деякі візантійські джерела, в яких згадуються різьблені стеатитові іконки, вихваляють камінь більше, ніж майстерність².

Потрапивши до Русі з Візантії, традиція виготовлення кам'яних іконок згодом стала невід'ємною складовою давньоруської духовної й художньої культури. Проте у працях, присвячених візантійським кам'яним іконкам, знайденим на території Давньої Русі, проблема їхнього використання спеціально не вивчалася. Зважаючи на невеликі розміри більшості таких образків та форми й змісту зображень, їх зазвичай розглядають як предмети особистого благочестя та обереги. А. Банк припускала, що ті з іконок, які потрапляли до храмів як приношення віруючих, могли використовуватися також для культових цілей або прикрашати церковне

начиння. Однак використання невеликих кам'яних ікон саме для потреб церковного богослужіння (як іконостас, реконструйований К. Вейцманом з платівок слонової кістки³), здавалося їй малоімовірним⁴. Й. Калаврезу-Максейнер, яка проаналізувала більше ніж двісті візантійських стеатитових рельєфів, дійшла висновку, що іконки з цього каменю насправді були не тільки предметами особистого благочестя, але й образами для моління в каплицях і домашніх іконостасах, а також прикрасами ставротек та інших культових предметів⁵. Хоча письмових свідчень про призначення невеликих кам'яних ікон не збереглося, історія шанування деяких з них показує, що в різні періоди ті ж самі іконки виконували неоднакові функції. До того ж існування поряд з мініатюрними образками досить великих стандартних пластин, репертуар зображень на яких обмежується лише кількома сюжетами та зображеннями найшанованіших святих, дає підстави припускати, що їх виготовляли не за індивідуальними замовленнями приватних осіб, а відповідно до їхнього призначення, регламентованого церковними обрядами. Про таке подвійне використання маленьких кам'яних іконок свідчить зіставлення їх зі схожими за змістом і розмірами творами інших видів мистецтва. Цей аспект чомусь не розглядається при вивченні мініатюрної скульптури з каменю. Проте, щоб зрозуміти справжнє місце кам'яних іконок у релігійному житті Візантії та їхнє значення для художньої культури Давньої Русі, необхідно враховувати все можливе різноманіття їхнього використання.

Серед відомих нині коштовних предметів візантійської святості, що потрапляли до Русі з прочанами, священиками, посольствами, купцями, дружинниками тощо, значну

ІСТОРІЯ

частину складають невеликі іконки й камеї. Вони зазвичай мають вушка для підвішування або металеві (здебільшого срібні) оправы. Найчастіше на них зображені Христос, Богоматір або святі, які, мабуть, були небесними патронами замовників цих іконок, позаяк саме постійна молитва про захист визначає одну з найважливіших функцій таких образків у житті віруючого.

У Києво-Печерському історико-культурному заповіднику зберігається камея XII ст. на геширі з погруддям Богоматері в золотій оправі XV ст. (іл. 1:1)⁶ та образок з геліотропу з погруддям Христа XI–XII ст. в золотій оправі XVII ст.⁷ (іл. 1:2). Камея із зображенням св. Георгія, мабуть, XIII ст., знаходилася в зібранні Б. і В. Ханенків⁸ (іл. 1:6). З цього ж зібрання походять кілька мініатюрних стеатитових іконок XII–XIII ст. з лицьовими та сюжетними зображеннями⁹. Це дві іконки, походження яких пов'язують з Києвом: “Христос Еммануїл” кінця XII – початку XIII ст.¹⁰ (іл. 1:3) і “Христос Еммануїл, що благословляє трьох святих”, XII ст.¹¹ (іл. 1:5). З Княжої Гори (городище, зруйноване під час Батиевої навали) походить іконка “Іоанн Богослов” (?) XII ст.¹² (іл. 1:8). Візантійські стеатитові нагрудні іконки знайдено в Старому Галичі – “Св. Миколай” і “Феодор Стратилат”, обидві XII ст.¹³ (іл. 1:4, 9), у Львівській області – “Св. Василь Великий”, XII ст.¹⁴ (іл. 1:10), Новгороді, Володимирі-на-Клязьмі та на інших теренах Київської Русі¹⁵.

Серед нагрудних іконок досить часто трапляються двобічні. Це два круглі образки: зі святими Козьмою та Даміаном, XII ст., з Переяслава-Хмельницького¹⁶ (іл. 2:1), та із зображенням Богоматері Знамення й Іоанна Богослова, XIII ст., що зберігається в Державному історичному музеї в Москві (іл. 2:3)¹⁷. Із зібрання Б. і В. Ханенків походять також фрагмент іконки XIII ст. з Онопрієм Великим і явленням янгола преподобному Пахомію¹⁸ (іл. 2:4) та камея XII ст. з Феодором Стратилатом і Феодором Тиронном¹⁹ (іл. 2:2). На деяких двобічних іконках зображення на зворотному боці було виконане лише згодом. Мабуть, за бажанням власника, воно мало підсилити охоронні властивості іконки. Наприклад, на згаданому образку з геліотропу з погруддям Христа

XI–XII ст. зі зворотного боку в XVII ст. було вигравірувано зображення Богоматері з Дітям (іл. 1:2).

На Русі наперсні образки згодом стали виготовляти з місцевих сланцевих порід. З погляду на зміст зображень вони мали ті ж таки охоронні функції, що й візантійські образки. Відповідаючи за своїм призначенням язичницьким амулетам-оберегам, вони захищали їхніх власників від лиха і хвороб, в бою або небезпечній подорожі²⁰. У цьому розумінні кам'яні іконки були подібні до інших християнських оберегів – натільних хрестиків і хрестів-енколпіїв, але їхня сакральна значущість була зумовлена перш за все розміщеними на них зображеннями. Завдяки цьому з часом репертуар зображень та їхні функції ускладнюються. Це досить добре видно на прикладі давньоруських пам'яток. Так, якщо зображення біблійних сцен або євангельських свят на нагрудних іконках домонгольського періоду нечисленні²¹, то в XIII–XIV ст. їх кількість значно зростає, особливо в Новгороді. Деякі дослідники вважають, що іконки із зображеннями сюжетів, які зазвичай зображували на творах так званого “прочанського мистецтва” (“Гріб Господній”, “Жінки-мироносиці біля Гробу Господнього”, св. Микола і св. Стефан) поширились під впливом пошавлення прощ до Святої Землі, і тому вони є своєрідними реліквіями прочан²². На думку Л. Беляєва, оскільки на Русі такі іконки переважно виготовляли місцеві майстри і з місцевого матеріалу, копіюючи святі образи, то їх варто розглядати як “реліквії-копії” чи “копії-свідчення”, що сприяли перенесенню святості за допомогою її матеріального втілення. Але врешті-решт кожне таке відтворення священного образу створювало ще одну реліквію²³.

До того ж у самій Візантії доля ікон і реліквій була тісно переплетена, а поєднання ікони й “реліквії” було одним з головних проявів візантійського благочестя, що відбилося в різних видах християнських старожитностей. Тому, мабуть, саме в цьому контексті ми повинні розглядати й візантійські нагрудні іконки із зображеннями сцен Великих свят і найшанованіших святих, яких традиційно розміщували на предметах

“прочанського мистецтва”. Як ікону-реліквію М. Седова розглядала стеатитову іконку із зображенням “Христа у гробі”, знайдену в Новгороді в культурному шарі другої половини XII ст.²⁴ (іл. 3:1). Таку ж стеатитову іконку знайдено на городищі Княжа Гора²⁵ (іл. 3:2). Показово, що обидва образки є найбільш ранніми прикладами іконографії цього сюжету в образотворчому мистецтві. Погруддя мертвого Ісуса Христа зображували в композиціях “Ісус Христос – Цар Слави”, “Страсті Христові”, “Христос у гробі” (Akra Tapeinosis) або “Сум чи Упокорення Нашого Господа”. Поява ікон Akra Tapeinosis та початок їхнього літургійного використання пов'язані зі змінами богослужіння в константинопольських монастирях і відносяться до XI–XII ст.²⁶ На думку І. Шаліної, візантійські кам'яні іконки із зображенням цього сюжету, іконографія якого поєднувала “реліквію плащаниці, що піднімається щоп'ятниці, нерукотворне зображення мертвого тіла Христа і хрест – знаряддя страти, ...у значній кількості повинні були виготовляти для прочан, що бажали зберегти пам'ять про побачену реліквію й навколишнє середовище”²⁷. Матеріал, іконографія і стиль зображення на обох стеатитових рельєфах, дійсно, указують на їхнє константинопольське походження.

До сюжетів прочанського циклу належить також сцена “Запевнення апостола Хоми”. Зазначена подія, що підтверджує справжність Воскресіння Христа, спеціально поминається в церкві наступного за Великоднем тижня. Цей сюжет порівняно пізно, не раніше X ст., був зарахований до Великих Свят. Відтоді його зображення, наприклад, почали вміщувати на такому масовому матеріалі, як кадила, які прочани привозили зі Святої Землі²⁸. На Наддніпрянщині в XIX ст. було знайдено три стеатитові іконки XII – початку XIII ст. з цією сценою: одна (іл. 3:4) – на Княжій Горі (нині зберігається у Варшаві), інші дві – у Києві. Точне місце знахідки першої з них (іл. 3:3) не відоме (знаходилася в зібранні Б. і В. Ханенків²⁹), уламок другої походить з розкопок Десятинної церкви 1826 р. Він відомий тільки за малюнком М. Єфімова (іл. 3:6)³⁰, але, як видно із зображення, ця іконка візантійсько-

го походження. Саме змальований сюжет відтворює місцевий майстер і на штампованій керамічній іконці (іл. 3:5), знайденій у Переяславі-Хмельницькому на початку XX ст. (зберігається в Полтавському краєзнавчому музеї)³¹. До таких іконок-реліквій, без сумніву, відносяться й образки із зображенням “Розп'яття” – центрального образу християнського віровчення, одного з найпопулярніших сюжетів образотворчого мистецтва. Збереглася нижня частина мініатюрної стеатитової іконки видовжених пропорцій із фігурами Богоматері й Івана Богослова XII–XIII ст. Раніше вона знаходилася в зібранні Б. і В. Ханенків³² (іл. 3:8). Ще один стеатитовий образок XII ст. із “Розп'яттям” було знайдено в Старому Галичі (іл. 3:7). Із Галича походить також іконка зі сценою “Воскресіння” чи “Зішесття до пекла” (іл. 3:9)³³. Стеатитову іконку з таким самим сюжетом другої половини XII – початку XIII ст. було знайдено у Володимирі-на-Клязьмі³⁴.

Але не тільки матеріал і сюжет є визначальними властивостями “реліквій-копій”. Не менш важило й саме місце виготовлення іконок, тим паче, що візантійські іконні образи на Русі мали бути оточені особливою увагою. Радше за все, незалежно від сюжету, будь-яка іконка, привезена з Візантії, а тим паче з Константинополя (в якому в цей час зосереджувалися всі головні християнські реліквії), набувала статусу “реліквії”.

Нагрудними іконками дуже дорожили власники, тому на Русі, як і у Візантії, їх успадковували як сімейні реліквії. Письмовим підтвердженням цього є духовні грамоти великих і удільних руських князів XVI–XVII ст. Наприклад, у двох грамотах 1503 р. згадуються “ікона Благовіщення кам'яна сріблом обкладена” та “ікона камінь зелений обкладена золотом”³⁵. Цікаво й те, що сакральні властивості каменю зеленого кольору цінувалися на Русі також дуже високо³⁶. Про це свідчить і звичай використання ушкоджених виробів³⁷. Так, у “місті Володимира” в Києві було знайдено підвіску, яку ще в домонгольський час виготовили з уламка стеатитової ікони. Її було виявлено разом з іншими предметами культового призначення і скарбом золотих жіночих прикрас XII–XIII ст. Підвіска становить обто-

ІСТОРІЯ

чений уламок стеатитової іконки XI–XII ст., який зберіг з одного боку частину фігури Богоматері з композиції “Розп’яття”, а з другого має добре розміщене за формою пластини рельєфне зображення проквітлого хреста, який вирізьбили наприкінці XII – у першій половині XIII ст. (іл. 2:5). Таким чином, коштовна стеатитова іконка досить великих розмірів (заввишки від 14 см до 24 см) після ушкодження набула нового життя як іконка-підвіска із зображенням Богоматері з одного боку і хреста – з другого. Її могли носити як нагрудну в металевій оправі або підвісити до шанованої ікони в храмі³⁸.

Шанування виготовлених зі стеатиту іконок засвідчує відома за палеологівських часів традиція їхньої імітації в інших матеріалах. Прикладом цього є іконка XIV ст. зі Св. Миколою (6,8×6) см з Музею Бенакі в Афінах (іл. 4:1). Виготовлена зі стукі, пофарбованого в зелений колір, що нагадує стеатит, вона пізніше була вставлена в золочену дерев’яну раму (15,7×13) см. Вважають, що іконку як молебний чудотворний образ використовували у приватному богослужінні, пізніше її подарували церкві³⁹.

Багато кам’яних нагрудних іконок за заповітом, або як молитовні підношення віруючих на “спомин душі” чи з молитвою “про рятування від недуг” потрапляло до храмів і монастирів, де їх використовували в церковних обрядах. Разом з різними ювелірними прикрасами, наперсними хрестами, срібними й золотими монетами їх підвішували до шанованих ікон та шитих завіс, і вони складали коштовне вбрання ікони, так званий “приклад”, і ставали повноправною частиною її художнього оздоблення, об’єктом моління⁴⁰. Відомі випадки, коли найдорожчі для віруючих (вочевидь, чудотворні) нагрудні образки вмонтовували до дерев’яних рам ікон, і вони ставали образами для моління, долучаючись до церковного богослужіння, що ускладнювалося з часом. Наприклад, двобічна стеатитова іконка (6×5,5) см XIV ст. із зображенням Одигітрії і шести кінних святих воїнів – дарунок родичів Іоанна VI Кантакузина (1347–1354) монастирю Ватопед – у XVI ст. була використана як середник у двобічній іконі (40×33) см з мальованими зображеннями святих (іл. 5) і,

як вважають, набула функції процесійної ікони⁴¹. Портативну рельєфну ікону (19,6×12,2) см другої половини X ст. зі слонової кістки із зображенням св. Димитрія (Метрополітен-музей) згодом використовували як процесійну ікону свята⁴². Функцію поклінної ікони в монастирі Св. Катерини на Синаї виконувала стеатитова іконка (10,8×6,9) см XI ст. із зображенням св. Миколи (іл. 4:3), яку було вмонтовано пізніше в дерев’яну раму (21×16) см з мальованими зображеннями святих⁴³. Оскільки такі поклінні та процесійні образи розміщували в наосі, вони ставали частиною сакрального простору храму⁴⁴. Невелику рельєфну серпентинову ікону кінця XI – початку XII ст. з Державного Ермітажу із зображенням Христа Вседержителя, яку було вмонтовано в грушеву дошку й окуто срібним окладом (14×10,8) см, зважаючи на залізну ручку XVI ст. на звороті, використовували як “цілувальний образ”, до якого прикладалися перед причащенням (іл. 4:2)⁴⁵. Й. Калаврезу-Максейнер вважає, що візантійські іконки із зображенням “Успіння” могли використовувати, поминаючи померлих⁴⁶. Це припущення підтверджують знахідки руських іконок із зображенням “Успіння” в жіночих похованнях XI–XII ст. у Псковській обл.). На думку А. Риндіної, з поховальним обрядом були пов’язані також іконки з Миколою Чудотворцем, образ якого посідав на Русі важливе місце в поминальних діях⁴⁷.

Окрему групу серед візантійських стеатитових ікон складають відносно великі пластини, заввишки від 16 см до 24 см. Найбільшою зі збережених є ікона XII ст. із Дванадцятими святами з Толедо, розміри якої (30,6×25,6) см. Але були й більші. Як видно з фрагмента, висота ікони із зображенням Христа Пантократора XII ст. (іл. 6:4), знайденої 1982 р. у Херсонесі, була не менш як 42 см⁴⁸. Й. Калаврезу-Максейнер вважає, що стеатитові ікони великих розмірів із зображеннями обраних святих, Дванадцятими святами і сценами Страсного циклу призначалися для келійного богослужіння. У цьому вони копіювали диптихи і триптихи зі слонової кістки, що виконували роль портативних іконостасів для домашнього вжитку. Згідно зі свідченням імпе-

ЄЛИЗАВЕТА АРХИПОВА. КАМ'ЯНІ ІКОНКИ: ОБРАЗ І ФУНКЦІЯ...

ратора Костянтина VII Багрянородного, в одній з каплиць його палацу містився темплон із різьбленими на слонової кістці іконами. Таку саму функцію, на думку К. Вейцмана, виконували розрізнені нині пластини слонової кістки заввишки 27,7 см "групи імператора Романа" із зображеннями Деїсуса, пророків і апостолів. Епістилій іконостаса, який вони прикрашали, належав раніше племінниці імператора Іоанна Цимісхія Феофано, яка в 972 р., побравшись з Оттоном II, відвезла святиню до Німеччини⁴⁹. На епістилії темплону, за Ч. Литтлом, спочатку розміщувалась і пластина слонової кістки з Успінням кінця X ст. з Метрополітен-Музею в Нью-Йорку⁵⁰. В. Залеська вважає, що до епістиліїв входили не тільки ікони з окремими сценами Великих свят, але й з Дванадцятьма святыми, що складали диптихи і триптихи. У дні відповідних свят їх знімали з темплону і ставили на аналої для поклоніння⁵¹. Маленькі ікони з Дванадцятьма святыми, які розміщували на темплоні, зазначені серед майна церкви Богородиці в Скотейні біля Філадельфії (Мала Азія) в заповіті титора Максима 1247 р., причому поміж них називаються різьблені на слонової кістці зображення Успіння й Різдва та бронзова ікона з подобою Архангела Михаїла⁵². У церквах, за Л. Євсєєвою, такі поклонні ікони, як і інші предмети літургійного призначення, мали зберігатися у вітарі в особливих ківотах⁵³.

На жаль, приклади використання стеатитових ікон для епістиліїв іконостасів не відомі. Але, оскільки за Іоанном Дамаскіним, "різниця матеріалів не заподіює шкоди достоїнству зображення"⁵⁴, а перші ікони, розташовані на архітравах вівтраних огорож візантійських храмів, були вирізьблені на камені (мармур), карбовані на золоті та сріблі, зроблені в техніці інкрустації й перегородчастої емалі⁵⁵ або навіть були керамічними з поліхромним розписом (як у храмах Константинополя і Болгарії X–XI ст.)⁵⁶, виготовлення коштовних стеатитових ікон для цих цілей виглядає цілком закономірним. Привертає увагу й те, що зазвичай на великих стеатитових іконах, як і на подібних іконах зі слонової кістки і мальованих іконах епістиліїв, зображення розміщені під аркою,

що спирається на стовпчики. Саме так, наприклад, зображено фігуру Пантократора на стеатитовій іконі з Херсонеса, яка, швидше за все, походить з Деїсусної композиції (іл. 6:4).

Щоб зрозуміти призначення портативних ікон (як мальованих, так і кам'яних), важливо те, що за візантійською традицією святині не були доступні для безпосереднього поклоніння й цілування віруючими, тому їх замінювали невеликими поклинними іконами, покладеними на спеціальну підставку – аналої. Використовували такі ікони як у церквах, так і в приватному молінні. За образотворчими джерелами (мініатюра 1300 р. Псалтиря Гамільтона в Берліні), ними були копії малих розмірів із великих шанованих ікон, перед якими їх розміщували на рівні обличчя людини, що молиться. До таких ікон дослідники зачисляють і синайські серії невеликих ікон із зображеннями євангельських Свят, Христа й Богоматері, а також святих року, розміщених згідно з календарем, які виставляли на аналої відповідно до Свята або пам'яті дня. Д. Мурікі, посилючись на думку синайського архієпископа Даміана, згадує про використання таких ікон місцевими ченцями-священниками при відвідуванні скитів монастиря Св. Катерини для відправи літургії в недільні та святкові дні. Як і Х. Бельтінг, який пов'язував синайські поліптихи з келійним богослужінням, що набуло розвитку в середньовізантійський період, вона не виключає їхнього приватного використання⁵⁷. Зі спеціальним замовленням якогось монастиря Й. Калаврезу-Максейнер пов'язує виготовлення стеатитової календарної ікони XII ст. з вибраними святыми, фрагмент якої зберігається в музеї університету в Торонто⁵⁸. Л. Євсєєва зачисляє до поклонних ікон *proskynesis* портативні мозаїчні та мальовані диптихи малого формату з Дванадцятьма святыми палеологівського часу та новгородські двобічні ікони-таблетки, виконані у 90-х роках XV ст.⁵⁹

Час появи ікон цього типу у Візантії К. Вейцман відносить до кінця X – першої половини XI ст. Найдавніші мальовані ікони синайських серій, від двох до двадцяти в серії, мають розміри від 20 см до 55 см, деякі з них двобічні. Найранішим із них є диптих

ІСТОРІЯ

середини XI ст. заввишки 21 см із зображенням циклу Дванадесятих свят. Сюжети цих ікон, що точно повторюють ілюстрації Службового Євангелія, звичайно також розміщували на двох сторінках⁶⁰. Через цю подібність такі ікони, на думку Л. Євсєєвої, використовували не тільки як поклінні (*proskynesis*), але й мали різноманітні функції та активно долучалися до богослужіння, складаючи невід'ємну частину щоденного побуту церкви як об'єкти поклоніння, цілування, кадіння, молитви, зцілення та образотворчі еквіваленти тексту Євангелія⁶¹. Поява й поширення диптихів зі Святковими циклами зі слонової кістки й стеатиту також відносяться до X–XII ст. До того ж, як видно зі збережених зразків, такі ікони зазвичай вставляли в дерев'яні рами з широкими полями, що робило їх стійкішими.

Дванадесяті свята, що відбивають події з життя Ісуса Христа і Його земної матері Діви Марії Богородиці, символізують головні віхи на шляху людського порятунку. З глибокої давнини в храмах на їхню честь відбувається служба, щорічне коло церковних Свят і служб Страсного тижня нагадує віруючим весь шлях, пройдений утіленим Богом, Його земною матір'ю, Його учнями й послідовниками для порятунку людства⁶². Тому, за аналогією до мальованих ікон, є всі підстави вважати, що подібні стеатитові ікони також використовували не тільки для келійного, але й для церковного богослужіння. Наприклад, у Києві ікону правої частини такого диптиха XII ст. заввишки 13 см було знайдено поряд із тим місцем, де, відповідно до опису XVI ст., знаходилася давня Спаська церква⁶³.

Київська іконка є однією з небагатьох, на якій добре збереглося золочення, що вкривало всю її лицьову частину, подекуди проглядають сліди червоної й блакитної фарб (іл. 6:3). Поліхромне розписування робило такі іконки схожими до мальованих аналогічного призначення. Наголошуючи на естетичному значенні золочення, Й. Калаврезу-Максейнер, утім, вважає, що воно насамперед повинне було сховати неоднорідність кольору каменю, вкраплення і прошарки та застосовувалося переважно на менш якісних творах⁶⁴. Суцільне золотіння, яке, на-

приклад, зберегла ікона з архангелом Гавриїлом з Музею Бандіні у Фьезолі⁶⁵, на її думку, було зроблено пізніше, а для стеатитів середньовізантійського періоду золотіння, як і на рельєфах зі слонової кістки⁶⁶, застосовувалося стриманіше⁶⁷. Київська іконка (до того ж уже пошкоджена) знайдена в культурному шарі XII–XIII ст., що виключає її золочення пізніше початку XIII ст. Наявність же відбитків золота на значній кількості збережених стеатитових ікон будь-якої якості (як каменю, так і виконання) дає підстави вважати, що золотіння й поліхромний розпис робилися одразу ж після різьблення з метою підсилення ефектності кам'яних рельєфів, а їхня подібність до мальованих ікон – що це твори одного часу та призначення. Крім того, застосування золота при виготовленні предметів для церковного богослужіння мало глибоке сакральне значення і, взагалі, було поширене в оздобленні храмів⁶⁸.

Ще одним прикладом використання стеатитових ікон у церкві можна вважати фрагмент верхньої напівкруглої частини ікони з погруддям Христа на хмарі, що була знайдена в Києві біля Михайлівського Золотоверхого собору разом з матеріалами XIII–XIV ст.⁶⁹ Це частина поширеної у візантійському мистецтві композиції благословення або вінчання Христом когось зі святих (найчастіше – святих воїнів). Потовщення рельєфу праворуч біля банки гиматію свідчить, що на київській платівці, як і на інших рельєфах з подібним сюжетом, руки Христа були зігнуті в ліктях і розведені в сторони. Колір каменю насичено зелений з оливковим відтінком. Ікона має профільовану окрайку, тло небес прикрашене зображеннями зірок у вигляді перехрещених тонких різних ліній. На гиматії, гілках хрещатого німба Христа і рамці є відбитки золотіння й кіптяви (іл. 6:2). Розміри фрагмента – (7,35 × 3,6 × 0,6–0,8) см. За величиною дуги платівка була завширшки близько 14 см. Фрагмент має свіжий відкол з одного боку, а його нижній край рівно зрізаний і відполірований.

За спостереженнями Й. Калаврезу-Максейнер, сліди кіптяви, що збереглися на багатьох великих стеатитових іконах, з'яв-

лялися від лампад, що горіли поряд з ними, та свічок, що були обов'язковим атрибутом при поклонінні іконі. Рівнесенько зрізаний нижній край свідчить, що після ушкодження верхню напівкруглу частину цієї ікони продовжували використовувати, мабуть, як вставку. Радше за все, її було вмонтовано до дерев'яної дошки мальованої ікони. Прикладом такого комбінованого використання візантійських стеатитових іконок може бути ікона зі св. Пантелеймоном, Деісусом і Святими з Музею Сакро у Ватикані (іл. 7), до якої вмонтовано різні за часом цілі й фрагментовані стеатитові іконки XII–XIII ст.⁷⁰

Г. Івакін і В. Пуцко датують цю ікону серединою XII ст.⁷¹ Але, позаяк фрагментарність зображення не припускає порівняльного вивчення її іконографії, а типаж лику Христа знаходить аналогії як у мистецтві XI ст., так і пізнішого періоду, правильніше буде датувати цю ікону більш широко – XII – першою половиною XIII ст. До того ж такі ознаки, як м'яке моделювання обличчя і графічний малюнок дрібних бганонок з навскісним штрихуванням облямівки гиматію, більш притаманні різьбленню кінця XII – першої половини XIII ст.⁷², а найближчою аналогією до київського рельєфу є зображення Христа на невеликій стеатитовій іконці XIII ст. з Музею Сакро у Ватикані⁷³.

Композиція ікони, ймовірно, була подібною до зображення на досить великому (заввишки – 17,5 см, завширшки – 13,4 см) стеатитовому рельєфі XII ст. з Херсонеса, на якому Христос з висоти небес благословляє постаті трьох святих воїнів (Георгія, Димитрія, Феодора), або на стеатитовій іконі XII ст. із зібрання Б. і В. Ханенків, святих воїни на якій (збереглася частина фігури св. Георгія) моляться Христу, піднявши руки догори, а поруч з ними стоять їхні щити⁷⁴. До речі, зображення святих воїнів на стеатитових іконах становлять досить чисельну групу, що свідчить про їхню популярність у войовничому світі середньовіччя⁷⁵.

Значна частина відомих сьогодні стеатитових ікон великих розмірів для келійного й церковного поклоніння константинопольського походження відноситься до середньовізантійського часу, переважно до XI–XII ст.

З падінням Константинополя 1204 р. традиція виготовлення рельєфних ікон поступово зникає. Від XIII–XIV ст. збереглися лише поодинокі екземпляри великих стеатитових рельєфів із зображеннями сцен христологічного циклу. На зміну “вічному” матеріалу приходять мальовані темперні й мозаїчні ікони того ж змісту, що, без сумніву, свідчить про потребу таких ікон у церковному богослужінні. Дбайливе збереження давніх кам'яних ікон та використання в богослужбовій практиці XIV–XVI ст. навіть нагрудних стеатитових образків говорить про особливий чудотворний статус таких ікон.

Стеатитовими були не тільки іконки та хрестики, з нього також робили спеціальні ікони-релікварії, призначені для збереження часток чесного Хреста або святих мощів. Відомо декілька мініатюрних нагрудних стеатитових іконок-релікварій із зображенням шестикіньного Голгофського хреста, між гілок якого зроблено поглиблення для часток реліквій⁷⁶. Одна така іконка (1,8 × 1,6) см походить із зібрання Б. і В. Ханенків (іл. 1:7). Подібні великі стеатитові ікони звичайно розміщували посередині ставротек. Збереглася стеатитова ставротeka XII ст. з Єпископського палацу в Сіракузах із зображенням св. Костянтина й Олени біля Голгофського хреста (13,5 × 8,3) см. Фрагмент подібної стеатитової ставротeki знаходиться в Кабінеті медалей у Парижі⁷⁷. У Музеї “Московський Кремль” зберігається ікона-релікварій на липовій дошці, до якої наприкінці XIV – на початку XV ст. було врізано стеатитову ставротeku (10 × 7,2–7) см із зображенням Голгофського хреста й Жінок-мироносиць біля Гробу Господнього (іл. 8). Ця ікона походить із Царської образної, де разом з Филофеївською ставротekoю була зарахована до молебних хрестів. Ікону закривають срібні шати, які ховають багато деталей композиції. Біля хреста праворуч зображено двох Марій, а ліворуч – янгола. Він указує на розміщену нижче гробницю, в якій лежить сповита фігура Христа, виконана із золоченої кістки з невеликим камінчиком (реліквією Святої Землі), що закріплений мастикою в ногах⁷⁸. За характерною для XII ст. манерою зображення сидячої фігури янгола з випростаною правою і зігнутою в

ІСТОРІЯ

коліні відставленою вбік лівою ногою та досить рідкісною іконографією цілої сцени, стеатитову ікону московської ставротеки можна датувати XII – першою половиною XIII ст. Найближчою аналогією до її зображення є фреска в церкві Вознесіння в Мілешевому (до 1228 р.), на якій замість порожньої гробниці також зображено сповиту фігуру Христа⁷⁹.

До предметів культового призначення належать і дві стеатитові патени з Ксиропотамського монастиря й монастиря Пантелеймона на Афоні⁸⁰. Мабуть, не можна виключати й того, що стеатитові рельєфи могли прикрашати і якесь інше начиння. Про традицію використання рельєфних іконних образів як вставок для оздоблення літургійних предметів у руських храмах свідчить знахідка на дитинці давньоруського Турова в шарі XII–XIII ст. чотирьох мініатюрних вилитих свинцевих овальних іконок, які, на думку дослідника, були оздобленням напрестольного хреста⁸¹. Вставкою, що прикрашала двері або надгробок імператора Никифора Вотаніата, похованого в монастирі Періблептос у Константинополі 1081 р., вважають великий серпентиновий медальйон (діаметром 17 см) із зображенням Богоматері та написом його імені (Музей Вікторії та Альберта в Лондоні)⁸².

На жаль, збереглося мало виробів кам'яного різьблення домонгольського часу, хоча їхнє число постійно поповнюється новими археологічними знахідками. Проте й існуючі пам'ятки демонструють різноманіття призначення й використання творів скульптури малих форм. У Давній Русі кам'яні ікони носили як особисті обереги та реліквії (така функція домінувала в післямонгольський період). Їх підвішували також до шанованих ікон або до покрову над раками чудотворців, ними оздоблювали релікварії та інші церковні предмети. Окремі види кам'яних ікон ставили на аналої для поклоніння, а деякі могли використовувати у хресному ході та інших обрядах. Тому є підстави вважати, що кам'яні ікони на Русі були не тільки предметами особистого благочестя, але разом із мозаїками, фресками та іншим церковним начинням брали участь у формуванні духовного та художньо-символічного середовища

сакрального простору східнохристиянського храму.

¹ Рындина А. Иконный образ и русская пластика XIV–XV вв. // Древнерусская скульптура. Проблемы и атрибуции. – М., 1991. – С. 9–11.

² Банк А. Прикладное искусство Византии IX–XII вв. Очерки. – М., 1978. – С. 89–90; Kalavrezou-Maxeiner I. Byzantine Icons in Steatite. Byzantina Vindobonensia. – Wien, 1985. – Bd. XV/1. – P. 13, 70.

³ Вейцман К. Диптих слоновой кости из Эрмитажа, относящийся к кругу императора Романа // Византийский временник. – 1971. – Т. 32. – С. 142–156.

⁴ Банк А. Зазнач. праця. – С. 93.

⁵ Kalavrezou-Maxeiner I. Op. cit. – P. 65.

⁶ Музей історичних коштовностей України: Альбом. – К., 2004. – С. 170; інв. № ДМ-1643, 1632.

⁷ Візантія і Київська Русь. Каталог виставки. – К., 1997. – С. 51, № 49; Зберігається в Національному Києво-Печерському історико-культурному заповіднику (інв. № М-2629).

⁸ Собрание Б. и В. Ханенко. Древности Приднепровья. Эпоха славянская (VI–XIII в.). – М., 1902. – Вып. V. – С. 61. – Табл. XXXVII, 1007 (1304); Табл. XXVII, 1301. Місце збереження не відомо.

⁹ На жаль, з часу війни доля значної частини кам'яних іконок цієї збірки, як і інших зібрань XIX ст., сьогодні залишається невідомою. Але завдяки якісним фоторепродукціям, вони таки лишаються доступними для наукових студій.

¹⁰ Собрание Б. и В. Ханенко. Древности Приднепровья. – К., 1907. – Вып. VI. – С. 44. – Табл. XXXVIII, № 1319.

¹¹ Там само. – Табл. XXXVIII, № 1320.

¹² Собрание Б. и В. Ханенко. Древности Приднепровья. Эпоха славянская... – С. 61. – Табл. XXXVII, 1301.

¹³ Николаева Т. Древнерусская мелкая пластика из камня XI–XV вв. – САИ Е1–60. – М., 1983. – С. 58. – Табл. 10, 4, № 40; Національний музей у Львові. 100 років / Альбом. – К., 2005. – С. 87. – Табл. 54, 3.

¹⁴ Архипова Є. Нові знахідки візантійських стеатитових іконок в Україні // Студії мистецтвознавчі. – 2004. – Число 3(7). – С. 15–16. – Іл. 4.

¹⁵ Наприклад, іконка зі св. Георгієм із с. Трипілля на Київщині, біля 1200 р. (Пекарская Л. Каменная иконка из Триполья // Памятники культуры. Новые открытия. Ежегодник 1988. – М., 1989. – С. 304–307; Пекарская Л., Пуцко В. Византийская мелкая пластика из археологических находок на Украине // Южная Русь и Византия. – К., 1991. – С. 135. – Фото 6), фрагмент іконки зі св. Георгієм-змійборцем першої половини XIII ст. із зібрання Б. і В. Ханенків (Пекарская Л., Пуцко В. Зазнач. праця. – С. 133. – Фото 2).

¹⁶ Николаева Т. Древнерусская мелкая пластика из камня... – С. 58. – Табл. 11, 6.

¹⁷ Там само. – С. 58. – Табл. 10, 5, № 41.

¹⁸ Пекарская Л., Пуцко В. Зазнач. праця. – С. 133, 134. – Фото 3. Запропоноване О. Я. Каковкіним за змістом зображень датування іконки VIII ст. не відповідає історичним реаліям. Див.: Каковкин А.



Іл. 1. Зображення пелюшок: 1) Зображення Св. Миколая, пелюшка (XV ст.). Зображення Св. Миколая в центрі, навколо якого розташовані різні символи (пелюшки, пелюшки); 2) Зображення Св. Миколая, пелюшка (XVI-XVII ст.). Зображення Св. Миколая в центрі, навколо якого розташовані різні символи (пелюшки, пелюшки); 3) Зображення Св. Миколая, пелюшка (XVI-XVII ст.). Зображення Св. Миколая в центрі, навколо якого розташовані різні символи (пелюшки, пелюшки); 4) Зображення Св. Миколая, пелюшка (XVI-XVII ст.). Зображення Св. Миколая в центрі, навколо якого розташовані різні символи (пелюшки, пелюшки); 5) Зображення Св. Миколая, пелюшка (XVI-XVII ст.). Зображення Св. Миколая в центрі, навколо якого розташовані різні символи (пелюшки, пелюшки); 6) Зображення Св. Миколая, пелюшка (XVI-XVII ст.). Зображення Св. Миколая в центрі, навколо якого розташовані різні символи (пелюшки, пелюшки); 7) Зображення Св. Миколая, пелюшка (XVI-XVII ст.). Зображення Св. Миколая в центрі, навколо якого розташовані різні символи (пелюшки, пелюшки); 8) Зображення Св. Миколая, пелюшка (?). Зображення Св. Миколая в центрі, навколо якого розташовані різні символи (пелюшки, пелюшки); 9) Зображення Св. Миколая, пелюшка (XVI-XVII ст.). Зображення Св. Миколая в центрі, навколо якого розташовані різні символи (пелюшки, пелюшки); 10) Зображення Св. Миколая, пелюшка (XVI-XVII ст.). Зображення Св. Миколая в центрі, навколо якого розташовані різні символи (пелюшки, пелюшки).



2. 1) $\text{Α} \text{Κ} \text{Ο}$; $\text{Β} \text{Λ} \text{Α} \text{Δ}$; 2) $\text{Α} \text{Κ} \text{Ο}$; $\text{Β} \text{Λ} \text{Α} \text{Δ}$; 3) $\text{Α} \text{Κ} \text{Ο}$; $\text{Β} \text{Λ} \text{Α} \text{Δ}$; 4) $\text{Α} \text{Κ} \text{Ο}$; $\text{Β} \text{Λ} \text{Α} \text{Δ}$; 5) $\text{Α} \text{Κ} \text{Ο}$; $\text{Β} \text{Λ} \text{Α} \text{Δ}$



3. 1) 2) 3) 4) 5) 6) 7) 8) 9)

1826 ..; 7) 8) 9)



□□ 5. □□□□□□□□ □□□□□□ □□□□□□□□ □□□□ □ □□□□□□□□□ □ □□□□□□ □□□□□□□□ □□□□□□□□. XIV □□. (□□□□□'□□□ □□□□□ XVI □□.) □□□□. □□□□□□□□□□□□ □□□□□□□□



6: 1) Фрагмент каменного рельєфу зображення Діви Марії з немовлям Ісусом Христом, що стоїть в ніші. Фрагмент належить до декоративного архітектурного елемента; 2) Фрагмент, що зображує обличчя Христа з нимбом (святим ореолом). Фрагмент належить до декоративного архітектурного елемента; 3) Фрагмент каменного рельєфу зображення ангела з нимбом, що стоїть в ніші. Фрагмент належить до декоративного архітектурного елемента; 4) Фрагмент каменного рельєфу зображення фігури з довгими складками одягу. Фрагмент належить до декоративного архітектурного елемента.

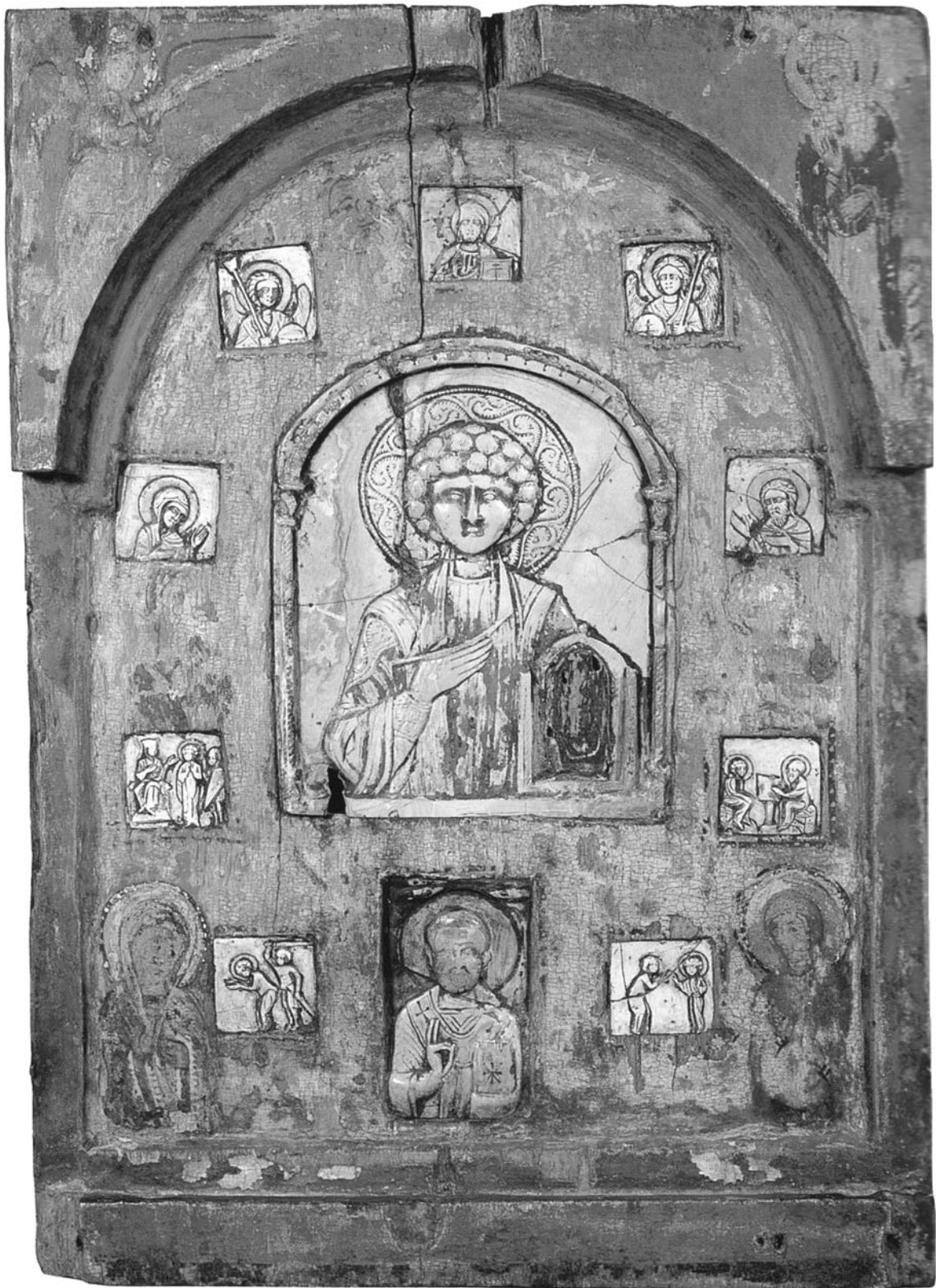


Рис. 7. Деревянная панель, украшенная резьбой. Центральный арочный ниша, боковые арочные ниши, прямоугольные ниши.
См. также рис. 8 (деталь)



8. Золото-срібляний XV ст. з золотим покриттям і емалью. Зображення, що відображає сцену з життя Христа, оточене образами святих. Золото "золотий листок"

ЕЛИЗАВЕТА АРХИПОВА. КАМ'ЯНІ ІКОНКИ: ОБРАЗ І ФУНКЦІЯ...

Византийский памятник прикладного искусства с коптской тематикой // Научная конференция памяти Алисы Владимировны Банк (1906–1984). Тезисы докладов. – С.Пб., 1996. – С. 27–30.

¹⁹ *Собрание Б. и В. Ханенко. Древности Приднепровья.* – Вып. VI. – С. 44. – Табл. XXXVIII, 1326.

²⁰ *Порфиридов Н. Древнерусская мелкая пластика и ее сюжеты // Советская археология.* – М., 1972. – № 3. – С. 203–207; *Николаева Т. Древнерусская мелкая пластика из камня...* – С. 46.

²¹ *Порфиридов Н. Зазнач. праця.* – С. 205.

²² *Рындина А. Особенности сложения иконографии в древнерусской мелкой пластике: “Гроб Господень” // Древнерусское искусство: Художественная культура Новгорода.* – М., 1968. – С. 223–236; *Пуцко В. Каменные иконки и кресты в Ростове Великом // Byzantinoslavica.* – Prague, 1971. – Т. 32. – С. 87–90; *Рындина А. Древнерусская мелкая пластика. Новгород и Центральная Русь XIV–XV веков.* – М., 1978. – С. 14–16 и др.

²³ *Беляев Л. Пространство как реликвия: о назначении и символике каменных иконок Гроба Господня // Восточнохристианские реликвии / Автор-сост. А. М. Лидов.* – М., 2003. – С. 482–489.

²⁴ *Седова М. Паломнический комплекс XII в. с Неревского раскопа // Новгородские археологические чтения. Материалы научной конференции.* – Новгород, 1994. – С. 90–91.

²⁵ *Архипова Е. Зазнач. праця.* – С. 13–15. – Іл. 3.

²⁶ Найранішим зображенням цього сюжету вважали дві мініатюри грецького Євангелія з Карахіссар (Російська національна бібліотека у Санкт-Петербурзі), що було написано, згідно з останніми дослідженнями, в Константинополі у 80-х роках XII ст. Див.: *Шалина І. Икона “Христос во гробе” и нерукотворный образ на Константинопольской плащанице // Восточнохристианские реликвии / Автор-сост. А. М. Лидов.* – М., 2003. – С. 309.

²⁷ *Шалина И. Зазнач. праця.* – С. 320.

²⁸ *Залеская В. К вопросу о датировке некоторых групп сирийских культовых предметов // Палестинский сборник.* – Ленинград, 1971. – Вып. 23 (86): Византия и Восток. – С. 89.

²⁹ *Собрание Б. и В. Ханенко. Древности Приднепровья.* – Вып. VI. – С. 33, 34, 44. – Табл. XXXVIII, 1327.

³⁰ Відділ рукописних, печатних і графічних фондів Державного історико-культурного заповідника “Московський Кремль”, КВ 44809, Гр. 2906, № 42.

³¹ *Пуцко В. Переяславська теракотова іконка “Запевнення апостола Фоми” // Археологічний збірник Полтавського краєзнавчого музею.* – Полтава, 1992. – Вип. 1. – С. 72–78.

³² *Пекарская Л., Пуцко В. Зазнач. праця.* – С. 132. – Фото 1.

³³ Там само. – С. 136. – Фото 9, 10.

³⁴ *Седова М., Мухина Ф. Новые находки мелкой каменной пластики во Владимире // Российская археология.* – М., 1999. – № 3. – С. 160–164. – Рис. 2.

³⁵ *Мусин А. “Камень аспиден зелен”. Об одной группе древнерусских крестов из порфирита // Российская археология.* – М., 2003. – № 3. – С. 152;

Духовные и договорные грамоты великих и удельных князей в XIV–XVI вв. – М.; Ленинград, 1950. – С. 349, № 87; С. 351, № 88.

³⁶ *Мусин А. Зазнач. праця.* – С. 151–153.

³⁷ У Болгарії, наприклад, знаходили хрестики і підвіски, що були зроблені з пошкоджених стеатитових ікон (див.: *Тотев К. Стеатитови кръстове от Средновековна България // Археология.* – София, 1990. – Кн. 3. – С. 54. – Обр. 1, н.

³⁸ *Архипова Е. Зазнач. праця.* – С. 11–13. – Іл. 2:2.

³⁹ *Everyday life in Byzantium. Byzantine Hours. Works and Days in Byzantium.* – Athens, 2002. – P. 163, no. 183.

⁴⁰ *Стерлигова И. О литургическом смысле драгоценного убора русской иконы // Восточнохристианский храм. Литургия и искусство.* – С.Пб., 1994. – С. 220–229.

⁴¹ *Loverdou-Tsigarida K. Byzantine minor art // Treasure Thessaloniky.* – 1997. – P. 294–296, no. 9.6.

⁴² *The Glory of Byzantium. Art and Culture of the Middle Byzantine Era A.D. 843–1261 / Ed. H. C. Evans, W. D. Wixom.* – New York, 1997. – P. 135, cat. 81.

⁴³ *Kalavrezou-Maxeiner I. Op. cit.* – P. 106–107, no. 14. – Pl. 10–11.

⁴⁴ *Шалина И. Древнерусские процессионные иконы и их византийские прототипы // Византийский мир. Искусство Константинополя и национальные традиции. К 2000 летию христианства: Тезисы докл. конф.* – С.Пб., 2000. – С. 86–90.

⁴⁵ *Залеская В. Икона с изображением Христа Вседержителя // Синай. Византия. Русь. Православное искусство с XI до начала XX века: Каталог выставки.* – С.Пб., 2000. – С. 95, В 73.

⁴⁶ *Kalavrezou-Maxeiner I. Op. cit.* – P. 62.

⁴⁷ *Рындина А. К вопросу об источниках иконографии Успения Богоматери. Античность и Византия // Россия и восточно-христианский мир. Древнерусская скульптура.* – М., 2003. – Вып. IV. – С. 47.

⁴⁸ *Пуцко В., Рыжов С. О двух находках произведений византийской пластики в Херсонесе // Проблемы археологии древнего и средневекового Крыма.* – Симферополь, 1995. – С. 161–164. – Рис. 2.

⁴⁹ *Вейцман К. Диптих слоновой кости из Эрмитажа...* – С. 154.

⁵⁰ *Little Ch. T. Scon with the Koimesis // The Glory of Byzantium. Art and Culture of the Middle Byzantine Era A. D. 843–1261 / Ed. H. C. Evans, W. D. Wixom.* – New York, 1997. – P. 154–155, cat. 101.

⁵¹ *Залеская В. Костяные эпистилии так называемой “группы императора Романа” // Научная конференция памяти Алисы Владимировны Банк (1906–1984). Тезисы докладов.* – С.Пб., 1996. – С. 12–14.

⁵² *Byzantine Monastic Foundation Documents / Ed. J. Thomas, A. C. Hero. Dumbarton Oaks Studies. XXXV.* – Washington, 2000. – Vol. 3. – P. 1186.

⁵³ *Евсеева Л. Византийские иконы proskynesis в служебном обиходе // Восточнохристианский храм. Литургия и искусство.* – С.Пб., 1994. – С. 71–72.

⁵⁴ *Полное собрание творений св. Иоанна Дамаскина.* – С.Пб., 1897. – С. 434.

⁵⁵ *Лазарев В. Три фрагмента расписных эписти-*

ІСТОРІЯ

леев и византийский темплон // Византийская живопись. – М., 1971. – С. 110–117.

⁵⁶ Gerstel E.J. Ceramic Icons from Medieval Constantinople // A Lost Art Rediscovered. The Architectural Ceramics of Byzantium / Ed. Sharon E. J. Gerstel and Julie A. Lauffenburger. – Baltimore, 2001. – P. 43–65.

⁵⁷ Евсеева Л. Зазнач. праця. – С. 65–70.

⁵⁸ Kalavrezou-Maxeiner I. Op. cit. – P. 142–143, no. 51.

⁵⁹ Евсеева Л. Зазнач. праця. – С. 65–70.

⁶⁰ Weitzmann K. Studies in Classic and Byzantine Manuscript Illumination. Chicago – London, 1971. – P. 283–293.

⁶¹ Евсеева Л. Зазнач. праця. – С. 65–70.

⁶² Барская Н. Сюжеты и образы древнерусской живописи. – М., 1993. – С. 44–48.

⁶³ Архипова Е. Зазнач. праця. – С. 8–11.

⁶⁴ Kalavrezou-Maxeiner I. Op. cit. – P. 31.

⁶⁵ Ibid. – P. 119–122. – Pl. 16, no. 30.

⁶⁶ Вейцман К. Диптих слоновой кости из Эрмитажа... – С. 143.

⁶⁷ Kalavrezou-Maxeiner I. Op. cit. – P. 31.

⁶⁸ Аверенцев С. Золото в системе символов ранневизантийской культуры // Византия. Южные славяне и древняя Русь. Западная Европа. – М., 1973. – С. 46; Дедюхина В. Позолота в системе декоративного искусства // Россия и восточно-христианский мир. Средневековая пластика. Древнерусская скульптура. – М., 2003. – Вып. IV. – С. 201.

⁶⁹ Івакін Г., Козубовський Г., Козюб В., Поляков С., Чекановський А., Чміль Л. Науковий звіт про дослідження комплексу Михайлівського Золотоверхого монастиря та прилеглих територій у місті Києві в 1998 р. Науковий архів Інституту археології НАН України 1998/92. – Т. 1. – Ч. 1. – С. 34–135. – Табл. 181. – Рис. 141.

⁷⁰ Kalavrezou-Maxeiner I. Op. cit. – P. 127–129. – Pl.

20, no. 35; The Glory of Byzantium... – P. 330–331, no. 330.

⁷¹ Івакін Г., Пуцко В. Пам'ятки пластичного мистецтва з розкопок Верхнього Києва 1998–2001 рр. // Археологія. – 2005. – № 4. – С. 98–99. – Рис. 4.

⁷² Архипова Е. Зазнач. праця. – С. 11.

⁷³ Kalavrezou-Maxeiner I. Op. cit. – P. 186–187. – Pl. 53, no. 106.

⁷⁴ Собрание Б. и В. Ханенко. Древности Приднепровья. – Вып. VI. – С. 44. – Табл. XXXVIII, № 1936 г. Іконку разом з іншими образками було передано до Київського музею російського мистецтва, але після Великої Вітчизняної війни її сліди відшукати поки що не вдається.

⁷⁵ Фрагмент ще однієї стеатитової іконки XI–XII ст., на якому збереглося лише зображення ноги воїна і нижня частина “латинського” щита праворуч від нього, зберігається в Національному музеї історії України. На жаль, місце знахідки цієї іконки не відоме.

⁷⁶ Тотев К. Зазнач. праця. – С. 54. – Обр. 2 м, н, п.

⁷⁷ Kalavrezou-Maxeiner I. Op. cit. – P. 138–140. – Pl. 28, 29, nos. 46, 47.

⁷⁸ Висловлюю подяку І. Стерлиговій, яка звернула мою увагу на цю пам'ятку (див.: Стерлигова І. Новозаветные реликвии в Древней Руси // Христианские реликвии в Московском Кремле). – М., 2000. – С. 52–53. У каталозі помилково іконка датована XIV ст.

⁷⁹ Джурич В. Византийские фрески. Средневековая Сербия, Далмация, славянская Македония / Пер. с сербского. – М., 2000.

⁸⁰ Kalavrezou-Maxeiner I. Op. cit. – P. 31, nos. 131, 132.

⁸¹ Лысенко П. Свинцовые иконки из древнего Турова // Советская археология. – М., 1967. – № 1. – С. 281–284.

⁸² The Glory of Byzantium... – P. 176–177, cat. 130.

SUMMARY

The tradition of manufacturing and wearing of stone icons with relief images of saints has come to Rus from Byzantium and later become an integral part of its spiritual and art culture. Proceeding from the form and subjects the destination of a carved icons was traditionally connected with the personal godliness of believers. Among the subjects of the Byzantine sanctity found on the territory of Ancient Rus the small icons and cameos prevail. The constant pray about protection determines one of the main functions of the icons-pendants with images of holy patrons of owners in the believer's life. The icons with the depiction of Great Feasts and especially revered saints, that usually reproduced on an objects of “Pilgrim Art”, probably, could come to Rus with a pilgrims and be a some kind of eulogia or “relics-copies”.

The historical and art analysis of stone icons and written sources, however, shows, that at

various times the same icons could have the various functions. For example, those given to temples and monasteries as a contributions and prayerful gifts of believers were suspended to the especially revered icons and embroidered veils over the shrines of miracle men. One knows the cases when especially revered icons-pendants (possibly the miracle icons) were inserted into the frames of painted icons and they become the praying images. The cycle of stone (steatite) panel-icons, set in frames, gilded and painted, may have formed a templon epistyle or an isolated panel put on a special support – lectern. Such proskynesis icons were actively involved to church devotion. They were not only the object of worship, kissing, incense, praying, healing, but also the illustrations of the text of Gospel and took part in the formation of the art and symbolic milieu of the sacred space of Eastern Christian temple.

КНИЖКОВО-ЖУРНАЛЬНА ГРАФІКА ЛЬВОВА В СТИЛІ АР-ДЕКО

Анна Банцекова

20-і – початок 30-х років ХХ ст. – час новаційних ідей у мистецтві української книжки, ідей, що й донині впливають на розвиток книжкової графіки. Цей період широкого діапазону культурних та художніх явищ в українському мистецтві досі не ототожнювався з новою, зною під назвою “ар-деко”, стильовою цілісністю, становлення якої відбувалося саме тоді. Такий стан речей значною мірою зумовлений складністю теоретичного осмислення цього напряму окремішньої стильової цілісності з огляду на його формальний та типологічний діапазони.

Перебуваючи на межі традиції та авангарду, стиль ар-деко об’єднував у собі різні художні напрями: неокласицизм, сецесію, експресіонізм, кубізм, функціоналізм, абстракціонізм, фовізм. Формування цього стильового напряму пов’язане також зі звертанням художників до давніх та екзотичних культур і водночас до народної творчості та фольклору.

На становлення версії ар-деко у Львові суттєво вплинули два чинники: з одного боку, новітні європейські художньо-естетичні концепції (через посередництво Відня й Парижа), з другого, – місцеві традиції. Останні з часів модерну мали великий досвід модифікації мистецьких стилів минулого – ренесансу, бароко, романтизму, класицизму. Завдяки цьому регіональна версія, представляючи ар-деко як стильову категорію, проявляла в її руслі свою самобутню фантазійність, образну та пластичну асоціативність. Тим самим засвідчувалася здатність ар-деко до інтерпретації різних стильових витоків – від європейських парафраз мистецтва Давнього Сходу (Єгипту, Месопотамії), грецької архаїки, мистецтва Африки, Камбоджі, Індонезії, Океанії до переосмислення народної культури власного регіону.

ар-деко значною мірою визначив сам стиль життя, спосіб мислення 1920–1930-х років. Важливо відзначити, що становлення цього стильового напрямку підсумувала

Паризька виставка 1925 р., тому не випадково його ще називають “Стилем 1925 року”. Одразу після закінчення цієї виставки в часописі “Sztuki Piękne” було опубліковано статтю С. Захорської “Огляд зусиль”, в якій авторка намагалася визначити основні тенденції розвитку тогочасного мистецтва, віднайти складові формування нового стилю. Розглядаючи два головні витoki стилетворення, дослідниця визначає раціональний напрям (кубізм, неокласицизм, тобто простежує лінію, для якої питання форми стоїть на першому плані) та ірраціональну тенденцію (футуризм, експресіонізм – напрями, в яких інтерпретація форми відсувається на другий план). Аналізуючи матеріали виставки, С. Захорська доходить висновку, що нове мистецтво не відкидає обидва сформовані напрями, і це дозволяє йому зберегти “нерв буття”; натомість змагання цих протилежних тенденцій уже почало переходити у фазу взаємопроникнення, створюючи нову цілісність. При цьому авторка зауважує, що означеній художній тенденції поки що не знайдено адекватної.

У мистецькому середовищі Львова становлення нового стильового феномену було, на нашу думку, своєчасно зауважено й відзначено критикою, і знайшло розуміння серед творчої інтелігенції. У 1924 р. художник М. Федюк писав: “Принцип декоративності можна віднести до всього пластичного мистецтва як вихідну точку критерію... Художник не забуде про золоту формулу будь-якого мистецтва: якомога менше засобів, якомога більше ефектів”¹.

Відкритість до сприйняття нового, а також прагнення до синтезу художніх напрямів, стилів, до сміливої інтерпретації різних художніх явищ лягли в основу творчого методу ар-деко. Поміж його численних визначень є й такі: “модифікація традиційного”², “авангардний традиціоналізм”³.

Вітчизняна версія “авангардного традиціоналізму” є особливо виразною в книжко-

ІСТОРІЯ

вій та журнальній графіці Львова. Тут доречно виділити феномен Львова як центру, навколо якого консолідувалися творчі сили українських художників 1920–1930-х років. Тим паче, столиця Галичини саме тоді стає зв'язувальною ланкою між сходом і заходом України, між Східною Європою і західними культурними центрами⁴. Унікальна культура міста з його віковими традиціями відображала, трансформувала, синтезувала художні процеси і явища європейського мистецтва загалом.

У 20-х роках ХХ ст. Львів охоплює хвиля еміграції творчої інтелігенції зі сходу України. З Києва до Львова приїжджають відомі українські мистці: М. Бойчук, М. Бутович, Р. Лісовський, П. Ковжун, В. Крижанівський, П. Холодний Старший, П. Холодний Молодший, В. Масютин, Л. Перфецький. Недало тут мешкав і О. Архипенко⁵. Водночас тут працюють видатні місцеві майстри, що здобули блискучу освіту на Заході: О. Кульчицька, М. Федюк, С. Гординський, М. Осінчук, Я. Музика, М. Левицький, Р. Чорній, А. Коверко, О. Сорохтей, Е. Козак. Творчість цих художників мала значний вплив на загальний розвиток львівської художньої культури, зокрема на розвиток книжкової графіки.

Слід відзначити для цього періоду надзвичайний попит на рідне друковане слово. Тільки у Львові в 20–30х роках ХХ ст. українською мовою вийшло близько 500 (!) назв газет та часописів⁶, не враховуючи численних календарів, художніх та наукових видань, а також плакатів, листівок, рекламної продукції. Друкарський бум, потреба в українській книзі сприяли розквіту книжкової графіки, виходу її на міжнародний рівень. У цей період мали місце й великі загальноукраїнські та міжнародні виставки книжкової графіки, в яких були задіяні й львівські митці – у Празі (1924, 1926, 1933), Брюсселі (1927), Харкові (1929), Лос-Анджелесі (1931), Львові (1932), Берліні (1933), Римі (1938)⁷.

Саме в міжнародному контексті розвитку графіки неоціненою, але певною мірою й недооціненою, є художня спадщина й особистість Георгія Нарбута. Творчість цього видатного художника відзначалась особливою культурною виконання, самобутністю,

пов'язаною також з прагненням відродити й розвивати національні традиції, збагачуючи їх досягненнями світового мистецтва. Г. Нарбут “найглибше, найбільш по-сучасному підійшов до використання української народної традиції, і показав її у таких блискучих формах, що українська графіка стала відразу в ряді світових”⁸.

Сучасник Г. Нарбута художник Святослав Гординський наводить такий факт, визначаючи його, як “дрібний”: “Коли у Франції 1930 року появились нові й невдалі з мистецького боку французькі банкноти й поштові значки, то французькі мистці, протестуючи в пресі проти них, репродукували саме банкноти й поштові знаки Нарбута, як зразок довершеності, до якої повинні змагати і французькі графіки. Нарбут відразу вніс в українське мистецтво риси своєїрідної “панськості”, можна б сказати – навіть, українського “імперіяльного” стилю, і для того він не дармо нав'язував свій стиль до пишного козацького бароко”⁹.

Стилізація і синтез, властиві для творчості Г. Нарбурта, стали підмурівком багатоскладової, але у творчому сенсі єдиної системи стилю ар-деко. Банкноти й марки Г. Нарбута, як і його книжкову графіку цього періоду, можна зарахувати до творів, що презентують вітчизняну версію декоративного стилю. Про це виразно свідчать обкладинки часописів “Зоря” (К., 1919), “Мистецтво” (К., 1919, № 1; 1920, № 1), обкладинка, фронтиспис, три заставки часопису “Народное хозяйство Украины” (К., 1919), обкладинка й титульна сторінка книжки “Володимир Нарбут. Алілуя” (К., 1919).

Головною тенденцією у творчості художника, коли він жив і працював в Україні, було використання ним традиційно народних фольклорних мотивів, а також графічних прийомів українських гравюр, рукописів стародруків, народного примітиву і синтез їх із сучасними напрямками в мистецтві. Такий творчий метод знайшов надзвичайно вдячний ґрунт і у Львові. Учні Г. Нарбута П. Ковжун, Р. Лісовський, М. Бутович сприяли продовженню нарбутівської лінії у львівській книжковій графіці.

Аналізуючи львівське мистецтво 1920–1930-х років, С. Гординський зауважував,

що групу молодих художників “уже заторкнули подуви тодішнього західно-європейського футуризму та експресіонізму, але що також поєднані із старою українською образотворчою традицією. Ту буйність і динамізм найкраще було видко в графіці, яскравій і пишній своїми переважно бароковими формами...”¹⁰.

Творчий пошук львівських художників, що йшов багатьма напрямками, був досить широким. У своєму монографічному дослідженні Р. Яців визначає, що “з позицій львівських графіків “пластичне висловлювання” повинно складатися з багатьох думок... Чимало художників експлуатували принципово різні пластичні засоби. Так, для Я. Музики характерними були неовізантинізм та експресіонізм, для П. Ковжуна – необароко, футуризм, для С. Гординського – стилізація під народний рисунок і конструктивізм”¹¹. При цьому автор підкреслював, що при значному різноманітті цих “висловлювань” у творчості художників-ілюстраторів існувала спільність: “Львівські видання цього часу – книги, часописи, газети, плакати – отримали художньо-естетичну єдність”¹².

Вочевидь, це була саме стильова єдність, яку демонструє творчість багатьох тогочасних львівських графіків. Їхній доробок об’єднує стилістика ар-деко, з властивою для цього стилю формальною мовою виразу – тяжінням до спрощеного рисунка, прямих ліній, чітких і прямих контурів, а також до локальності кольорових плям, до симетрії, притаманної для традиційного народного декоративного мистецтва, до врівноваженої центричної композиції. Але скрізь домінує декоративність, ознакова цілісність, притаманна ар-деко. Саме для “традиційного авангарду” з його прагненням до художнього синтезу був властивий полістилізм.

Принципово відрізняючись від коштовних видань початку ХХ ст. і книжок періоду становлення декоративного стилю, коли використовувалися дорогі матеріали (для обкладинок брали екзотичні види шкіри, оксамит, тафту; їх прикрашали емаллями, лаками, а інколи ще й слоновою кісткою, перламутром, благородними металами й дорогоцінними каменями), львівські видання 1920–

1930-х років демонструють демократичну тенденцію стилю ар-деко. Це були книжки, доступні широким верствам населення – книжки для всіх. Видрукувані на дешевому папері, вони привертали увагу насамперед оригінальними яскравими обкладинками. Саме книжкова обкладинка в художньому вимірі стає найважливішою частиною книжки. Підкреслюючи її значення, П. Ковжун відзначає: “Це – передова частина книги і марка цієї книги... є виразом ідеї цілого видавництва”¹³. Розвиваючи думку П. Ковжуна, можна сказати, що книжково-журнальна обкладинка 1920–1930-х років формувала також художнє обличчя тогочасних видавництв і друкарень. Більше того, вона яскраво характеризувала та рекламувала видавництва.

У Львові в зазначений період нараховувалося двадцять значних друкарень, що видавали книги українською мовою¹⁴. Так, книжкова графіка М. Бутовича та С. Гординського прикрашала продукцію видавництва “Українське народне мистецтво”. З друкарнею І. Егера плідно співпрацювали О. Кульчицька та М. Бутович. З друкарнею василіянського монастиря в Жовкві були пов’язані П. Ковжун та Я. Музика. З видавництвом Наукового товариства імені Т. Шевченка співпрацювали П. Ковжун та С. Гординський, з друкарнею І. Тиктора – Е. Козак, М. Бутович, Ю. Кириєнко.

Варто зауважити, що на формування вітчизняної версії цього стилю вплинуло створення 1931 р. Асоціації незалежних українських мистців (АНУМ). Платформою творчості багатьох художників, об’єднаних в цю спілку, стає “неовізантинізм з практикою сучасного європейського мистецтва”¹⁵. Один з організаторів АНУМу Павло Ковжун закликав активно сприймати світовий художній рух і “вносити в нього свої художні елементи”¹⁶.

На прикладі книжкових обкладинок можна простежити й загальний поступ творчих зусиль українських мистців-графіків у Львові. “Ніколи проблема національного мистецтва не була поставлена так сильно і яскраво, як це кожен на свій лад зробили в 20-х рр.: неовізантиністи М. Бойчук і П. Холодний, неокласичний барокіст Нарбут, конструктивісти В. Петрицький і П. Ковжун”¹⁷, – згаду-

ІСТОРІЯ

вав пізніше С. Гординський. Цей рух спрямовувався у напрямі пошуків національного стилю, в яких відбилосся прагнення об'єднати національну традицію з вимогами тогочасної європейської естетики. “Розрубати Гордієв вузол абстрактного стилю можна саме національною передачею форми, національним стилем, якого треба шукати в джерелі українського мистецтва, його чистого початку, не вбитого і забрудненого фальшивими сучасними, чужими правдивому мистецтву вимогами. Тоді нас побачать, як ми тепер бачимо старих персів і японців”¹⁸, – писав Павло Ковжун.

Спілка АНУМ об'єднала найкращі сили українських мистців, художників, у творчості яких виявлялися риси “традиційного авангарду”, зокрема: Ярослави Музики, Павла Ковжуна, Михайла Осінчука, Романа Чорнія, Петра Холодного Молодшого, Миколи Федюка, Святослава Гординського, Осипа Сохотєя, Андрія Коверка, Олени Кульчицької, Миколи Бутовича, Василя Крижанівського, Роберта Лісовського, Едварда Козака.

Формально риси стилістики вітчизняного варіанта ар-деко проявляються у свідомій стилізації народних мотивів, архетипи яких збереглися в народних ремеслах, декоративно-вжитковому мистецтві, фольклорі (зокрема, мотиви дерева-життя, квітки, дівчини, птаха, козака-Мамая тощо), в історичних реаліях. Для графічних робіт П. Ковжуна, Р. Лісовського та Я. Музики були притаманні композиції, що йшли від декоративної архітектурної орнаментики українського бароко, і, як пояснював П. Ковжун, “з мотивів [...] використаних з емблем гербу І. Мазепи”¹⁹. Традиційні форми в роботах цих художників трансформуються під впливом кубізму та експресіонізму. Твори учнів та послідовників Г. Нарбута, як і роботи їхнього вчителя, “чудові у граничній лаконізації рослинних форм, стилізованій спрощеності рисунка, який наближав складний рослинний візерунок до простих і зрозумілих геометричних схем”²⁰. Мотив стилізованого рослинного орнаменту стає типовим. Натомість у творчості Е. Козака, С. Гординського та М. Левицького сміливим та несподіваним стає синтез декоративних та конструктивних елементів. Тут часто викорис-

товується мотив людської фігури на взірець дитячого малюнка.

Концепцію узагальненого зображення (чи то людська фігура, чи квітка або пейзаж) поділяли Р. Чорній та О. Кульчицька, П. Ковжун. Зокрема, творчості О. Кульчицької був притаманний мотив згеометризованої квітки. Характерними для багатьох художників стають властиві стилю ар-деко мотиви хвилі, сонячних променів, оголеної жіночої або чоловічої фігури на тлі схематично вирішеного природного або урбаністичного пейзажу.

У деяких випадках оформлення обкладинки має цілковито абстрактний вимір – у ній поєднуються прості геометричні елементи. Так, неодноразово повторені трикутники на обкладинках П. Ковжуна укладаються в єдину цілісну композицію.

Визначальною рисою творів А. Коверка було тонке розуміння конструктивного значення декоративних елементів, за допомогою яких художник “вибудовує” цілісні композиції.

Джерелом натхнення майстрів “традиційного авангарду” було мистецтво Сходу, Єгипту, Африки, Океанії. Художній спадок давніх культур та модерне мистецтво ХХ ст., зокрема абстракціонізм, вплинули на характер колористичної гами європейських художників. Колористична палітра творів мистців, що працювали в стилістиці ар-деко, надзвичайно смілива. “Бліда пастельність, пануюча в мистецтві майже два століття, була зметена колісницею варварських кольорів – нефритового, зеленого, пурпурного, всіма відтінками багрового, червоного, оранжевого з чорним”²¹.

Французький художник Поль Пуаре, використовуючи фантазію дитячої творчості, досягає несподіваного колористичного вирішення у знаменитих шпалерах “Чорно-жовті маки” (1912 р.); Г. Нарбут поєднує червоні й жовті квіти на чорному тлі в обкладинці часопису “Зоря” (1919), використовує колористику та мотиви українських килимів та вишиванок.

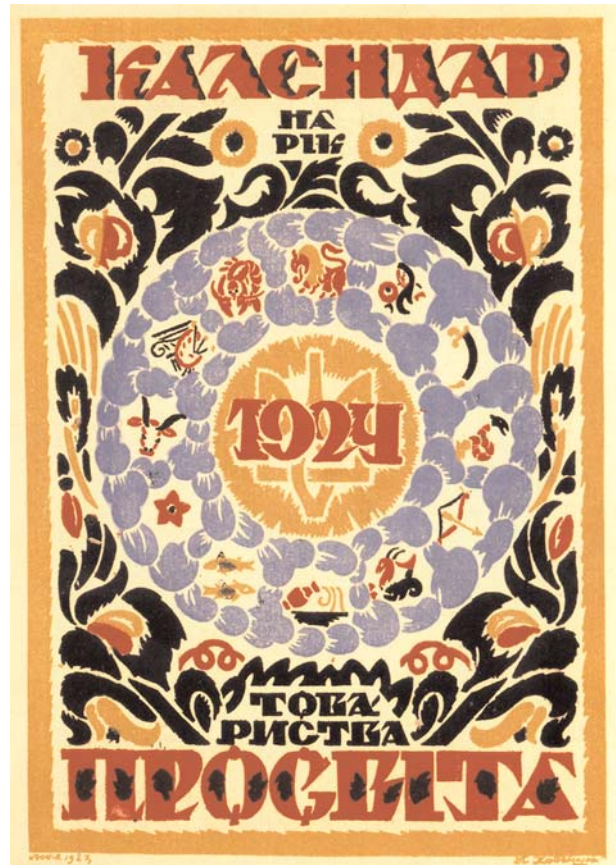
На характер колористичної гами львівських художників значною мірою вплинули мистецтво народного примітиву, народна українська ікона на склі кінця ХІХ – початку



М. Левицький. Обкладинка книжки: Нотний збірник українських маршів Я. Ярославівка. – Л.: Торбан, 1928



П. Ковжун. Обкладинка книжки:
Б. Грінченко. Сонячні промені. –
Л.: др-ня НТШ, 1924



П. Ковжун. Обкладинка книжки:
Календар на рік 1924. – Л.: Просвіта, 1923

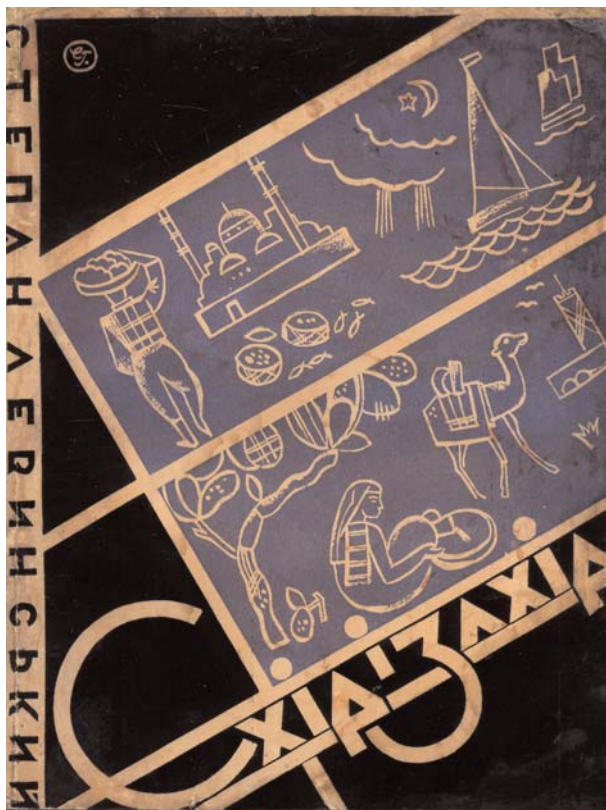


С. Гординський. Обкладинка книжки:
І. Крушельницький. Бірі і вікна. –
Л.: Нові шляхи, 1930



П. Ковжун. Обкладинка книжки:
Г. Гофмансталь. Лірика. – Л., 1934

С. Гординський. Обкладинка книжки:
С. Левинський. Схід і Захід. –
Л.: Ізмарagd, 1934



П. Ковжун. Обкладинка книжки:
І. Франко. Казки. – Л.: Просвіта,
[після 1924. – А. Б.]



В. Крижанівський. Обкладинка книжки: П. Ковжун. Графіка. – К.; Л.: др-ні НТШ, Унія, Арс та літографічна майстерня А. Андрейчина, 1924

XX ст., для якої властива особлива декоративність, сила й інтенсивність кольору й світіння золота і яка в 1920-х роках привертала увагу колекціонерів (І. Свенціцький, П. Северин) та музеїв (зокрема Національний музей у Львові). Не випадково саме в цей час художник Р. Турин відкриває творчість народного мистця Никифора (Никифор з Криниці), який згодом став дуже популярним.

Колористична гама львівських графіків у цілому тяжіла до контрастних зіставлень. Це були або чорно-білі, або яскраві несподівані колористичні варіації. Так, у творчості П. Ковжуна, А. Коверка, Р. Лісовського з'являються як чорно-білі композиції, так і композиції з яскравою колористичною гамою – чорно-золотисто-червоно-сині кольорові плями.

Значно змінився й характер шрифтів. Тут особливого значення набуває творчість того-таки Г. Нарбута. Працюючи в Україні, майстер створив особливий тип шрифту, в якому попереднє, частково “ампірне” трактування літер співвідносне з українським національним колоритом. Слід зауважити, що шрифт почав входити до складових елементів дизайну книги, тяжіючи до європейських шрифтів типу “футура”.

Абсолютно новий за характером шрифт, що мав місце у Львові вже в 1910-х роках, пов'язаний із творчістю Маріана Ольшевського, який був першим, хто зумів позбавити львівські афіші розчерків і завитків (так званих “сиріфів”, властивих модерну), наголосивши й на строгості та простоті. Преса зафіксувала ці нові формальні тенденції: “Особливого заохочення заслуговує вигляд літер і характер написання без виключення чіткої і такої, що впадає в око”²².

Плідно розвиваючи функціональну лінію в мистецтві шрифту, у 1920-х роках художники пов'язують його з домінуючою стильовою тенденцією часу. “Стильові пошуки можна прослідкувати хоча б у ковжунівських шрифтах: від неспокійних експресіоністично-барокових до функціонально строгих літер”²³.

Таким чином, книжкова графіка Львова 20–30-х років XX ст. на прикладі оформлення обкладинок книжок і часописів дає можливість окреслити нове цілісне стилі-

тичне явище – стиль ар-деко, характерний для всього європейського художнього процесу цього часу. За допомогою ар-деко, в основу творчого методу якого покладено принцип стилізації, переосмислення, інтерпретації національних та культурних регіональних традицій, складна елітарна мова нового мистецтва стає зрозумілою багатьом, адаптуючись у звичні категорії графічного зображення. Саме завдяки використанню вітчизняними мистцями народно-етнографічних фольклорних традицій і зберігаючи високий мистецький рівень, львівська графіка в стилістиці ар-деко стає найперше засобом художнього впливу на читача, залучаючи широкий загал до розуміння і сприйняття сучасних тенденцій у мистецтві. Українська версія цього стилю, якій був властивий синтез національного традиційного та нового авангардного мистецтва, блискуче демонструє демократичну тенденцію європейського розвитку стилю ар-деко.

¹ Ковжун П. Графіки. – К.; Л., 1924. – С. 3.

² *Benton Ch., Benton T., Wood Gh. Art Deco 1910 – 1939.* – London, 2003. – P. 17.

³ *Малинина Т. Истоки и слагаемые стиля Ар Деко // Антикватория.* – М., 2003. – № 2. – С. 22.

⁴ *Стеблій Ф. Духовний П'ємонт українців // Львівщина. Історико-культурні та краєзнавчі нариси.* – Л., 1998. – С. 206–222.

⁵ *Гординський С. Павло Ковжун.* – Краків; Л., 1943. – С. 24.

⁶ Збірка періодики 1930–1935 Львівської наукової бібліотеки ім. В. Стефаніка НАН України.

⁷ *Výstava ukrajinské současné knižní grafiky.* – Praha, 1924; Каталог вистави знаків українських видавництва. – Прага, 1926; Вистава української графіки. – Брюссель, 1927; Вистава української графіки. – Х., 1929; *Katalog wystawy exlibrisów słowiańskich i wystawy zbiorowej exlibrisów R. Mękickiego.* – Lwów, 1930; Виставка сучасної книжкової української графіки. – Л., 1932; *Katalog výstavy ukrajinské grafiky.* – Praha, 1933; *The Book Plate Association International. Ninth annual exhibition.* – Los Angeles, 1931; *Katalog der Ausstellung Ukrainischer Graphic.* – Berlin, 1933; Виставка української графіки. – Рим, 1938.

⁸ *Гординський С. Каталог-альманах III виставки Спілки праці українських образотворчих мистців.* – Л., 1942. – С. 10.

⁹ Там само. – С. 10.

¹⁰ *Гординський С. Каталог-альманах III виставки...* – С. 11.

¹¹ *Яців Р. Львівська графіка.* – К., 1992. – С. 10–13.

¹² Там само. – С. 6.

¹³ *Ковжун П. Окраса книжки і пояснення віньєтки.*

ІСТОРИЯ

Цит. за: *Сосенко К.* Праджерело українського релігійного світогляду. – Л., 1923. – С. 72.

¹⁴У 20–30-х роках ХХ ст. у Львові діяли друкарні Щ. Бернарського, І. Тиктора, І. Егера, товариств “Відродження”, “Просвіти”, Наукового товариства імені Т. Шевченка, “Унія”, “Логос”, “Новина”, “Торбан”, “Діло”, “Русалка”. “Ізмарагд”, “Неділя”, “Графічний промисел”, “Молочний шлях”, “Союзний Базар”, “Українське народне мистецтво”, “Червона Калина”, друкарня монастиря оо. Василіян у Жовкві.

¹⁵*Ріпко О.* Мистецтво Львова І-ї половини ХХ століття: Каталог виставки. – Л., 1996. – С. 50.

¹⁶*Ковжун П.* Асоціація незалежних українських

мистців. Шоста вистава. Каталог. – Л., 1934 – 1935. – С. 4.

¹⁷*Гординський С.* Українське мистецтво, його не-давнє минуле // Листи до приятелів. – 1965. – С. 10.

¹⁸*Гординський С.* Павло Ковжун. – С. 55.

¹⁹*Ковжун П.* Окраса книжки і пояснення віньєтки. – С. 73.

²⁰*Голлербах Э.* Современная обложка. – Ленинград, 1927. – С. 23.

²¹*Малинина Т.* Истоки и слагаемые стиля Ар Деко. – С. 23.

²²*Stowo polskie.* – [Lwów]. – 1913. – Nr 13.

²³*Гординський С.* Павло Ковжун. – С. 55.

SUMMARY

Interwar period is considered to be the time of extremely productive ideas in Ukrainian book and magazine graphics, decorated with the Ar Deco stylistics.

Formation of Ukrainian version of Ar Deco style was influenced by creation in the year 1931 of Association of Independent Ukrainian artists (ANUM). The last one combined the experience of modern European art with regional Ukrainian tradition, what became apparent by conscious stylization of folk motives, coming out from the depth of centuries and saving in the folk craft, arts and crafts, folklore (motives of flower, girl, bird, Cossack), historical realities (iconography of Ukrainian baroque, motives, taken from the emblems of historic heads).

In the international context of Ukrainian graphics development the artistic heritage of George Narbut seems to be inestimable. His industrial and book graphics of the mentioned period may be attributed to the works of art, representing the Ukrainian version of decorative style.

Influence of the art of the people from the East, Egypt, Africa, Oceania expressed itself in extremely courageous colour order of the works of masters of this period. The character of the colour spectrum of Lviv version of Ar Deco was considerably influenced by the local colouring of popular Ukrainian icon on the glass of the beginning of the XX century.

It is necessary to underline the significant changes, which happened with the character of the print. Ukrainian print is included to the elements of the book design, is drawn towards the European prints of the “futura” type.

Ar Deco style, in the basis of the art method of which the principle of stylization, interpretation of popular tradition was assumed, contributed to the fact that complicate elite language of the new art, adapted in the customary categories of graphic picture, became clear to many people. Ukrainian version of the style earnestly demonstrates the democratic tendency (“books for everyone”) of the Ar Deco style development.

Постаті. Наукова спадщина. Архів. Спогади

До 200-річчя з дня народження І. Сошенка

ДЖЕРЕЛА ДО ЖИТТЄПИСУ І. СОШЕНКА

Лариса Амеліна

У Національному художньому музеї, в архівному фонді, зберігається свідоцтво про смерть художника Івана Сошенка¹. Цікаво, що документ лежав у покритій рожевим плюшем великій коробці. Напевно, ця старовинна скринька належала Сошенкові. Один аркуш свідоцтва розміром (35 x 22) см має на лицевому боці рукописний текст, закріплений круглою печаткою Київської духовної консисторії. У лівому верхньому куті є тиснений овальний штампель, де посередині – № 13, збоку – 6, а довкола напис: фабрика Паскевичь. З лівого краю свідоцтва – № 629. На звороті документа є зарисовки, зроблені графітним олівцем рукою невідомої особи: зображення посуду та окремі літери. На аркуші стоїть кругла печатка із гербом посередині і написом довкруг: “Перша Українська Гімназія ім. Бориса Грінченка в м. Умані. Історичний музей Уманщини”. Унизу – музейний штампель – К.М.У.М. (Київський музей українського мистецтва)².

У коробці як додаток лежав ще один

документ, крім свідоцтва – пошкоджений аркуш (з втратою лівого краю тексту) – (34,5 x 20,5) см. Це квитанція, видана на ім'я Максима Сошенка (батька художника). Вона написана чорнилом і пером на гербовому папері. На штампелі навкруги двоглавого орла зазначено ціну й дату – 1817³. Ліворуч на документі – кругла печатка з латинським написом довкола (ледь видно).

На жаль, ці документи – єдині в музеї, що стосуються І. Сошенка. Вірогідно, вони надійшли до музею разом з образотворчими матеріалами (рисунками) у квітні 1924 р. з Умані, з “Історичного музею Уманщини”⁴, куди в свою чергу надійшли 1921 р. із села Могильна Гайсинського повіту Подільської губернії від родича художника – Артема Березовського⁵. На аркушах червоним олівцем стоять старі архівні номери: 35 а, 35 б.

Далі цитуються тексти зазначених документів зі збереженням орфографії, граматики та пунктуації відповідно до оригіналу. Замість літери, що передає звук “йе” пишеться “е”.

Свидетельство

По указу Его Императорского Величества, дано сіе изъ Киевской Духовной Консисторіи, за надлежащимъ подписямъ и приложеніемъ казенной печати вътом, что по метрической книге м. Корсуня, Спасской Церкви, Каневского Уезда подъ № 20 найдена статья записанного такъ: тысяча восемь сотъ семьдесятъ шестого года умеръ, восемнадцатого Іюля, а погребенъ двадцатого числь учитель Киевской 2-й Гимназій Колежскій Ассесоръ Иванъ Максимовъ Сошенко 70 л. отъ карбункула, исповедоваль, св. Таинъ приобщаль и погребеніе совершалъ священникъ Іоаннъ Кисилевичъ съпричтомъ. Генваря 21 дня 1877 года. Члень Консисторіи, Протоіерей Дмитрій Ждиловъ.

Секретарь Даниіль Поставскій
Столоначальникъ [підпис не розбірливий. – Л. А.]

Квитанція

[1817]⁶ года мая 28 д отъ богуслав[ского] мещанина максима Сошенка [...]ніе съ него на основаніи решенія общаго [...]нія председательствующего Сената последникомъ [гра]фа браницького чиншове подати всего п'яти [...] карбованцовъ серебромъ приняль⁷

Зборщикъ – Иванъ Покровской

Свідоцтво про смерть Івана Максимовича Сошенка потребує деякого коментування

Дата смерті: це, безсумнівно, 18 липня (за старим стилем), за текстом “іюля”. Так подано в “Словнику художників України”⁸. Однак у першому біографічному нарисі про художника, написаному Михайлом Чалим у кінці 1876 р., зазначено: “18 іюня 1876 года, в м. Корсунъ (Киевск. Губ.) скончался

ПОСТАТІ. НАУКОВА СПАДЩИНА. АРХІВ. СПОГАДИ

известный приятель украинского Кобзаря, учитель каллиграфии и рисования 2-й Киевской гимназии, художник Иван Михайлович Сошенко”⁹. Вочевидь, сталася помилка як у написанні дати, так і в написанні імені та по-батькові, яким, мабуть, М. Чалий ніколи не послуговувався, бо часто називав художника, як і Т. Шевченко, “Соха” (так звали його діда – міщанина Кіндрата Соху)¹⁰.

У таблиці про ранги чин “колезького асесора” стоїть на восьмій позиції поміж чотирнадцяти громадянських чинів російської імперії. Він відповідав військовому чину капітана, ротмістра.

Друга Київська гімназія, в якій 20 років (з 1856) викладав І. Сошенко, розташована на бульварі Тараса Шевченка, 18¹¹. Пам’ятна меморіальна дошка на стіні будинку засвідчує, що в ній навчався П. Чубинський.

Іван Сошенко пішов з життя через карбункул – інфекційне захворювання шкіри та зараження крові. Це сталося на шістнадцятий день після його 69-ліття, тобто 70 років йому ще не було, як указано в наведеному

попереду свідоцтві. Помер він під час поїздки до рідного Богуслава і знайшов вічний спокій на березі річки Рось, у Корсуні.

¹ Архів НХМУ, ф. № 21, од. зб. 5.

² Шифр на творах з 1936 р. до Великої вітчизняної війни.

³ На папері є фрагмент філіграні: праворуч від герба стоїть цифра 16 (рік).

⁴ Див.: Інвентарні книги художнього відділу: № 11 (1923–1924 рр.) під № 581, № 1–82 під № 854 (стор. 168).

⁵ Справа № 7/131, “Акти надходжень до бувш. Історичного музею 1910–1932 рр.”).

⁶ У квадратних дужках подаються слова, відсутні в тексті, або не зрозумілі.

⁷ Ідеться про виплату графу Браницькому чиншового, тобто грошового податку (від слова “чинш” – польсь. “czynsz” – ценз.).

⁸ Словник художників України. – К., 1973. – С. 127.

⁹ Андрущенко Т. Подвижництво Івана Сошенко // Образотворче мистецтво. – 2002. – № 4. – С. 36. (У кінці автор статті чомусь вказує дату смерті – 19 липня).

¹⁰ Там само. – С. 37.

¹¹ Нині тут знаходиться Укртелеком.

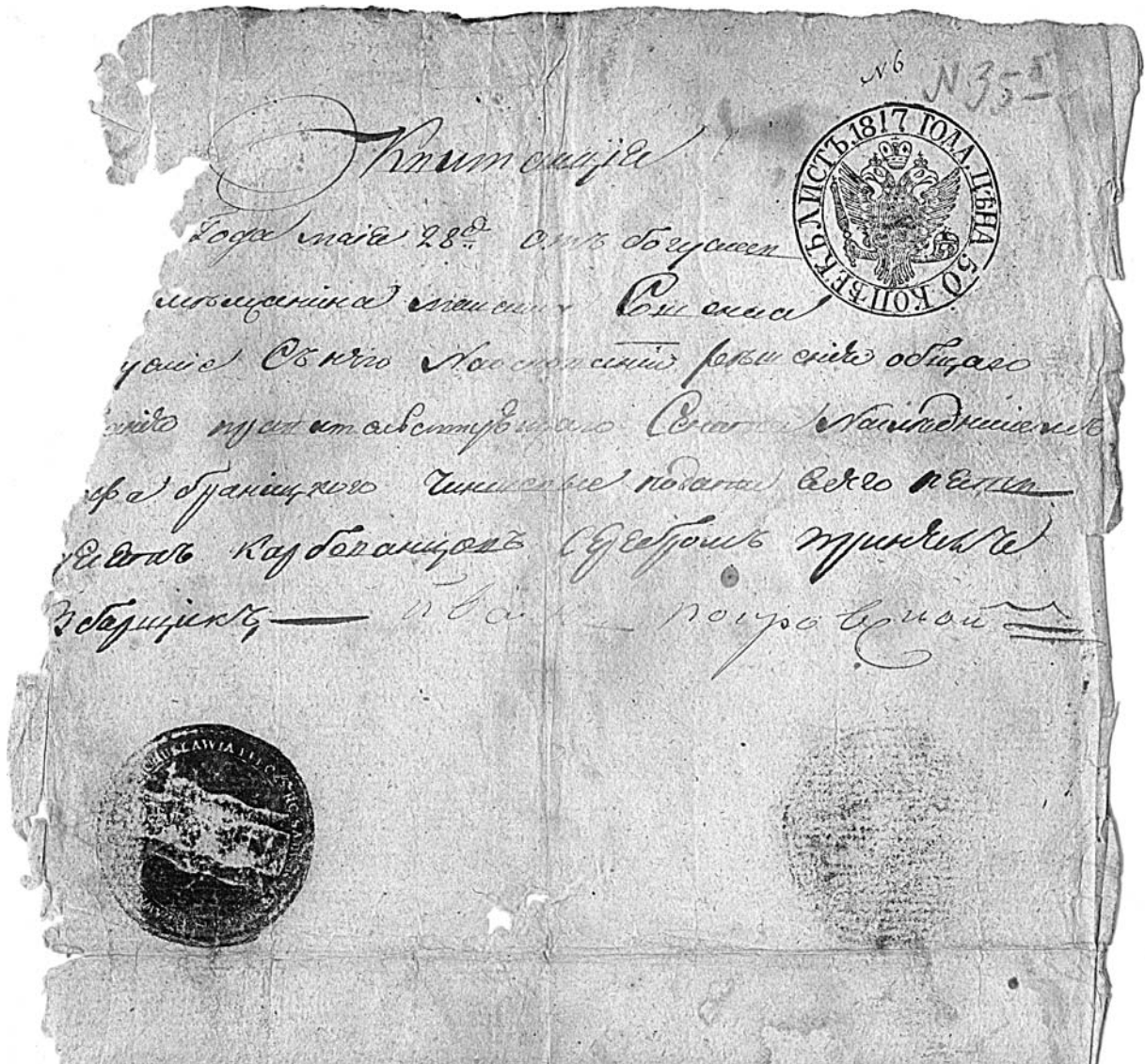
SUMMARY

The article presents two archival documents from the fund of the Ukrainian National Art Museum. They deal with the biography of Ukrainian artist Ivan Soshenko.

One of the documents is a certificate of his death. He died on July 18, 1876 in the town of Korsun. The cause of death was

a carbuncle (infectious skin disease followed by blood poisoning). The second one is a receipt in name of artist's father Maxim Soshenko.

The receipt was issued on May 28, 1817 and it contains information that artist's father paid money tax to count Branytsky.



Квитанція, видана на ім'я Максима Сошенка
(батька художника Івана Сошенка). 1817 р.
Архів НХМУ

архив № 359 ч. 4

Свидетельство.

По указу Его Императорского Величества,
 дано сие из Киевской Духовной Консистории, зашедше
 сущиимъ подписанымъ ижеименнымъ казенной печати
 вѣдомымъ, что помещицкой вѣдомъ М. Корсаковъ, Енисейскій
 Уездливъ, Карельскаго Губерн. погреб. № 20. трактира отаманъ
 записаннаго такъ: мѣсяца вѣдомъ сѣмъ сѣмъ гдѣ сѣмъ
 шестого года ушесть, вѣдомъ гдѣ сѣмъ а поше-
 дѣмъ гдѣ сѣмъ гдѣ сѣмъ Киевскій 2-й Губерн. Кон-
 сискусскій Ассесоръ Ушаръ Мануиловъ Сѣмъ гдѣ сѣмъ
 70с. сѣмъ Карбукуевъ, усно вѣдомъ, сѣмъ гдѣ сѣмъ гдѣ сѣмъ
 гдѣ сѣмъ и пошедѣмъ сѣмъ гдѣ сѣмъ гдѣ сѣмъ гдѣ сѣмъ
 гдѣ сѣмъ гдѣ сѣмъ гдѣ сѣмъ. Сѣмъ гдѣ сѣмъ гдѣ сѣмъ
 Сѣмъ гдѣ сѣмъ гдѣ сѣмъ, Аромосевъ Димитрий Шемовъ

всепр



Секретарь Димитрий Шемовъ

Подписавшійся Н. Корсаковъ

До 130-ї річниці від дня народження М. Макаренка

МИКОЛА МАКАРЕНКО – ДОСЛІДНИК СЕРЕДНЬОВІЧНОГО СТИНОПISY

Юрій Коренюк

У науковій спадщині професора Миколи Макаренка, величезній за обсягом і тематично різносторонній, дослідження стінних розписів середньовічних храмів епізодичні й посідають відносно скромне місце¹. Це лише дві статті, присвячені залишкам розписів у руїнах Михайлівської церкви в Острі (тепер с. Старгородка Козелецького району Чернігівської обл.), та невелика розвідка про фрагмент стінопису в Спасо-Преображенському соборі в Чернігові, на якому колись існувало зображення св. Теклі. Публікації, присвячені остерській церкві, є фактично однією і тією ж роботою, написаною на матеріалах натурних досліджень пам'яток, проведених М. Макаренком, очевидно, в основному в 1906 р. (цей рік указано в його публікації), тобто майже за півтора десятиліття до переїзду на постійне проживання в Україну (1919 р.)². Уперше ця робота побачила світ 1916 р. в збірнику, виданому Імператорським Московським археологічним товариством³, а потім, уже за радянських часів, вона була надрукована в переробленому і скороченому вигляді, але з доповненнями в бібліографії у збірнику Української академії наук у 1928 р.⁴ Стаття про зображення св. Теклі – це публікація виявленого в 1923 р. і тоді ж розчищеного в чернігівському Спасо-Преображенському соборі фрагмента стінопису (сучасного заснуванню собору), на той період єдиного відомого⁵.

Фахівцям, які займаються середньовічним монументальним мистецтвом, ці роботи М. Макаренка добре відомі. Без посилань на них зараз не обходиться жоден більш-менш детальний огляд історії малярства Київської Русі. Однак посиланнями справа й вичерпується, позаяк матеріали цих досліджень донині ніхто детально не аналізував, і вони фактично не використовувалися. А в радянський період згадок про роботи М. Макаренка взагалі уникали. Наприклад, у розділі про середньовічне

мистецтво “Історії українського мистецтва” (1966 р.), де кілька абзаців присвячено й чернігівській св. Теклі, і розписам остерської церкви, посилань на М. Макаренка не знаходимо⁶.

У своїй роботі ми детально розглянемо зміст названих статей М. Макаренка і репродукуємо деякі з тих світлин, начерків та акварелей, якими він їх ілюстрував і які сьогодні становлять не меншу наукову цінність, ніж тексти цих статей, бо сталося так, що пам'ятки, які на початку та в 20-х роках минулого століття М. Макаренко досліджував і описував, нині або втрачені, або майже не існують, знаходячись у складному стані. І якщо не вжити необхідних заходів, може розпочатися їх остаточна й незворотна руйнація. Неіснуючою пам'яткою є зображення св. Теклі, яке в кінці 20-х років минулого століття було зняте зі стіни Спаського собору (з якою метою це було зроблено, М. Макаренко пояснює в статті), після чого воно зберігалося в Чернігівському музеї, а під час Другої світової війни загинуло. Церква Михаїла в Острі – це пам'ятка, що знаходиться на критичній межі. Маємо на увазі не так її розписи, від яких на сьогодні вже мало що лишилося (вони й при М. Макаренку були втраченими, зараз від них збереглося ще менше), а рештки стін храму. Вони стоять над урвищем, підперті цегляними контрфорсами, встановленими рівно сто років тому, в 1907 р. Ці контрфорси й дотепер виконують свою функцію, але поступово вкриваються тріщинами, які місцями виглядають досить погрозливо, і скільки часу в такому стані ці контрфорси ще зможуть проіснувати, ніхто не знає...

Повертаючись нині до робіт Миколи Макаренка, ми передусім маємо намір згадати видатного вченого, а також подивитися його очима на те, чого вже ніхто ніколи сам не зможе побачити, а принагідно, якщо вдасться, нагадати пам'яткоохоронним органам про те, що існують залишки Михай-

ПОСТАТІ. НАУКОВА СПАДЩИНА. АРХІВ. СПОГАДИ

лівської церкви кінця XI ст. в с. Старгородка, які можна ще зберегти.

Почнемо з огляду церкви Михаїла в Острі. За літописними свідченнями, Городець Остерський було засновано переяславським князем Володимиром Мономахом у 1098 р. Божниця святого Михаїла в ньому згадується в літопису вперше під 1152 р. Цього ж року Городець Остерський, який тоді уже належав синові Мономаха суздальському князю Юрію Долгорукому, був розорений і спалений князем Ізяславом Мстиславичем, в результаті чого в церкві святого Михаїла згорів верх, надрублений деревом⁷. Позаяк уперше церква згадується лише за князювання Юрія Долгорукого, то свого часу поширеною була думка, що він і збудував її, тому в літературі інколи ще й зараз цю церкву називають Юрієвою божницею. Під такою назвою вона записана і в реєстрі пам'яток (Юр'єва божниця – № 849). М. Макаренко теж надавав перевагу такому поглядові, принаймні у своїй другій статті⁸. Утім, сучасні дослідники, беручи до уваги характер будівельної техніки церкви – змішана кладка стін з плінфи з утопленим рядом та каменю, – вважають, що ця церква, найвірогідніше, зведена невдовзі після заснування Остра, тобто на зламі XI–XII ст., відповідно її засновником є князь Володимир Мономах⁹. Після першої літописної згадки під 1152 р. про Михайлівську церкву в Острі тривалий час історичні джерела відомостей не дають. Лише в XVI ст., було зафіксовано, що ця церква стоїть пустою. У наступному, XVII ст., в Михайлівській церкві вже почали правити, а на її хорах було влаштовано приділ Св. Трійці (при дуже незначних розмірах цієї церкви в ній були хори). У 1715 р., згідно з універсалом митрополита Йосипа Кроковського, остерську церкву було приписано до Михайлівського Золотоверхого монастиря Києва¹⁰. У 1753 р. в Михайлівську церкву вдарила блискавка, від якої згорів її дерев'яний верх (це була, очевидно, дерев'яна баня), і постраждали кам'яні конструкції. За розпорядженням єпархіального керівництва в 1755 р. храм було закрито, і невдовзі значна частина його стін, не діждавшись ремонту, впала з крутого берега в річку Остер¹¹, після чого від церкви лишилося, мабуть,

тільки те, що дожило й до наших днів. Це вівтарна частина (апсида, віма та вівтарна арка), а також залишки східної стіни з кутвою південно-східною частиною основного об'єму будівлі.

Перші дослідження залишків Михайлівської церкви було проведено в кінці XIX ст. М. Константиновичем¹². У 1907 р. Імператорська Археологічна комісія звернула увагу на цю стародавню пам'ятку, тоді ж архітектор-реставратор П. Покришкін обміряв її і зробив креслення. За його проектом коштом Остерської повітової управи під стіни підвели контрфорси, які й до сьогодні утримують південну стіну апсиди та південно-східний кут колишньої церкви над урвищем. У той же період апсиду було вкрито дахом, а вівтарну арку закрито ґратами із шибками, які мали вберегти залишки фресок від атмосферних впливів, водночас лишивши їх доступними для огляду¹³. У кінці 40-х років минулого століття Академією архітектури УРСР було проведено нові обміри руїн церкви та певні ремонтні роботи – вибиті на той час шибки в ґратах вівтарної арки та у трьох вікнах в апсиді були зашиті бляхою¹⁴. На початку 60-х років XX ст. Інститут археології АН УРСР здійснив розкопки довколишньої території¹⁵. Матеріали цих досліджень показали, що Михайлівська церква була одноапсидним невеликим храмом з двома стовпами Г-подібної форми в західній частині, на які спиралася баня, зроблена згідно з літописними даними з дерева, бокові нави церкви мали дуже незначну ширину. У мурованні збережених частин її стін виявлено плінфу з чернігівськими клеймами, що свідчить про виготовлення цегли в Чернігові, водночас, можливо, й про те, що церкву на замовлення переяславського князя будували чернігівські майстри, але зберігаючи риси переяславської архітектурної школи – одна апсида та вузькі бокові нави¹⁶.

У збережених частинах Михайлівської церкви й сьогодні ще можна побачити залишки первинних розписів: три реєстри зображень у її апсиді, а в заглибленні віми та в лутках апсидних вікон – фрагменти орнаментів. Ділянки первинного тиньку збереглися й на внутрішніх лопатках вівтарної арки, але вже без жодних залишків фарбо-

вого шару. У верхньому реєстрі розпису, який міститься в консі апсиди, зображено постать Богородиці-Оранти, обабіч неї – двох архангелів. Середній реєстр займає “Євхаристія”. У нижньому реєстрі заціліли залишки верхніх частин постатей святителів. У консі апсиди існує великий випад тиньку, через що зруйновано середину постаті Богородиці-Оранти і значна частина постаті лівого архангела. Цей випад опускається й нижче, руйнуючи “Євхаристію” по її лівому краю. Виходячи з описів М. Макаренка і його малюнків, ця втрата приблизно в таких же розмірах існувала вже й тоді.

Загальну іконографію апсидних зображень М. Макаренко ні в першій, ні в другій статті не аналізує. Відзначивши лише те, що вона традиційна¹⁷, він відразу приступає до опису конкретних зображень.

Богородиця-Оранта

Богородиця має брунатний, червонуватий, дуже стертий плащ (мафорій) і блакитну столу з поручами, обробленими орнаментами. Усі краї вбрання оконтурені червоною смужкою, яка місцями досить яскраво виділяється на згаслому тлі, черевички Богородиці, на відміну від традиційного червоного кольору, зберегли залишки блакитного пофарбування. Під ногами знаходиться світло-коричневе прямокутне підніжжя, особливістю якого є те, що з усіх його боків промальовано червоно-коричневі смуги, й тому це підніжжя виглядає як килимок, у той час, як традиційно такі підніжжя мають вигляд підвищень (темні смуги зазвичай промальовуються лише з двох боків). Богородиця стоїть з опорою на ліву ногу, виставляючи праву, її підняті руки намальовано так, щоб створити необхідний ефект декоративності загального силуету, а не у відповідності із реальністю. У висоті постаті Богородиці вміщується сім голів (абсолютні розміри її постаті не визначаються ні в першій, ні в другій статті). Постать Богородиці не позначена присадкуватістю, яка притаманна мозаїчній Оранті Софії Київської, на відміну від якої остерська Оранта вражає легкістю й монументальністю¹⁸.

Порівнюючи остерську Оранту з іншими пам'ятками, М. Макаренко визначає їй найближчого аналога за малюнком, яким, на

його думку, є рельєфне зображення Оранти, що знаходиться в церкві Санта Марія ін Порто в Равені, привезене туди ніби-то з Греції 1100 р.¹⁹

Постаті архангелів

Постать архангела, що стоїть біля лівої руки Богородиці (південного архангела), багато краще збережена. Хоча її обличчя та німб змиті, але деякі подробиці одягу місцями зовсім не зачеплені руйнуванням. Над головою цього архангела, між нею та вершиною мірила, яке архангел тримає в руці, збереглися незначні залишки напису церковнослов'янськими буквами **ИХА**. Отже, це є зображення архангела Михаїла, відповідно постать правого архангела представляє Гаврила. Від правої постаті збереглася тільки верхня частина та залишки ноги. Архангели зображені фронтально. Висота архангела Михаїла разом із німбом 3 аршини, 7 вершків [2,45 м]. Вдягнені архангели в хітони (в іншому місці хітони названі стихарями [а варто було б назвати їх далматинками. – Ю. К.], поверх яких смуги лоронів. В архангела Михаїла хітон світло-червоний, прикрашений ромбами з хрестами в середині, промальованими темно-червоним кольором, на подолі хітона чотири прямокутні нашивки, які доволі попсовані. Складки на подолі намічені білими штрихами. Лорон на цьому архангелі світло-коричневого кольору, розшитий по передньому краю трьома рядами квадратів, кожен з дев'ятьма білими крапками перлинами (?) [знак запитання М. Макаренка. – Ю. К.]. Взуття архангелів світло-червоне, архаїчне за формою, намальоване прямими лініями темно-червоного кольору.

У лівих руках обидва архангели тримають берла, за біблійною термінологією мірила [в одному місці вони помилково названі лабарумами. – Ю. К.], а в правих – сфери, від останніх лишилися тільки круглі сірі плями. Фігурні завершення мірил складаються з трьох ромбів, над якими знаходиться трипелюсткове розгалуження, яке певною мірою нагадує лілію, в основі якої розташовано четвертий ромб. Кожен ромб у центрі має блакитну пляму, а по кутах чотири білі крапки, пелюстки верхнього розгалуження прикрашені світло-червоними серцевинами²⁰.

ПОСТАТІ. НАУКОВА СПАДЩИНА. АРХІВ. СПОГАДИ

Опису лівого архангела М. Макаренко не дає, але за малюнком-схемою, на якій підписано кольори, визначається, що його далматик мав сіро-зелене загальне пофарбування, по якому білилами було промальовано рослинний орнамент.

Стосовно колористичного вирішення зображень архангелів М. Макаренко пише, що, попри безрадісне загальне враження, яке справляє розпис з огляду на його стан збереженості, між брунатно-червоними плямами помічаються вкраплення жовтої, зеленої, блакитної та білої фарб, а коли придивитися, то можна помітити певну й непогану розмальовку, гру теплих тонів з холодними й художньо розміщених. Зелений та синій кольори відіграють роль додаткових до брунатно-червоних, до “любрику” [фарба типу червоної вохри. – Ю. К.], причому основним є останній, у численних його варіантах – то розбілений, то темніший (з сажею). Чималу роль відіграє білий колір, який використовують для окрас, головним чином, одягу: перл, каменів тощо. Крім цього, біла фарба застосовується для ліній, що розмежовують складки вбрання [очевидно, маються на увазі смуги світлого тону на складках. – Ю. К.]. Зображення оточує синій колір [синє тло. – Ю. К.], який своїм холодним відтінком ще більш виявляє колористичні якості розпису²¹.

Далі в обох статтях перераховуються численні аналогії до описаних зображень архангелів та їх деталей²². З огляду на обмежений обсяг цієї статті ми їх повторювати не будемо.

“Євхаристія”

Нижче від зображення Богородиці-Оранти та двох архангелів знаходиться реєстр із зображенням “Євхаристії”. У центрі цієї композиції зображено престол з ківорієм над ним, з обох боків престолу дві постаті Христа, що подає причастя під двома видами апостолам, які підходять до Нього з обох боків двома групами. Христу прислужують два ангели з рипідами в руках. Знизу в цю композицію врізаються три вікна, що, як вважає М. Макаренко, порушує композиційну цілісність сцени²³. Далі він пише про “скупченість” бокових груп апостолів, яку пояснює відсутністю достатнього для них місця на апсидній

стіні. У зв’язку з цим він у першій статті висловлює гіпотезу про те, що майстри, які виконували “Євхаристію”, мали шаблони в повний розмір зображень, які механічно переносили на стіну, не маючи достатнього технічного вміння, щоб їх зменшити й підігнати під розмір архітектурної площини, чим і були викликані композиційні неузгодженості²⁴.

Зараз із такою думкою заледве чи можна погодитися, адже достеменно відомо, що середньовічні малярі-монументалісти не користувалися “кальками” чи “картонами” в повний розмір на зразок тих, якими послуговуються сучасні художники, бо в них не було ані паперу, ані картону, а пергамент для виготовлення таких “кальок” (бодай найголовніших елементів розпису) був матеріалом надто дорогим. Тим-то як взірці середньовічні художники використовували або мініатюри, або спеціально виготовлені книги зразків чи підшивки власних малюнків та шкідців, де фіксували іконографію сюжетів і окремі їх деталі та форми, які потім, працюючи в конкретних будівлях, збільшували й припасовували до необхідних розмірів та пропорцій стін (деякі підбірки таких середньовічних взірців збереглися й вивчаються сучасними дослідниками²⁵). Показово, що в своїй другій статті про цю пам’ятку М. Макаренко категорично відмовляється від свого попереднього припущення і пише: “Проте, що майстри розписали апсиду за шаблонами, а не за власною композицією, нині, гадаю, не доводиться говорити. На підставі різних спостережень бачу руку майстра композитора з ініціативою...”²⁶.

У зв’язку з цими міркуваннями М. Макаренко відзначимо, що центральна частина композиції (ківорій та постаті Христа і двох архангелів) розміщена над вікнами й, очевидно, свідомо підігнана під ширину проміжку між крайніми вікнами. Унаслідок цього постаті середньої частини непропорційно збільшені щодо бокових груп апостолів, для яких дійсно виявилось замало місця. На акварелі К. і А. Половцевих, де замальована частина “Євхаристії”, яку М. Макаренко додає до своєї першої статті²⁷, ця пропорційна неузгодженість нівельована, а на картограмі, зробленій реставраторами в 1978 р., ця особливість зафіксована документально²⁸.

Висота постатей “Євхаристії” визначена – $2\frac{1}{4}$ аршина [1,60 м]²⁹, але не зазначено, чи це розмір постатей центральної частини композиції, чи бокових груп апостолів. Виходячи з обмірів реставраторів, проведених в 70-х роках минулого століття це розмір постатей ангелів від маківки голови до нижньої частини одягу, приблизно такий же розмір мали й постаті Христа. А висота групи апостолів від верхнього ряду голів до вірогідного низу постатей (тут зараз майже нічого не збереглося) за тими ж обмірами становить приблизно 1,3 м.

Престол у центрі композиції на час опису було практично повністю змито, а ківорій над ним зберігся. Про нього в М. Макаренку пише, що він завершується звичним банеподібним верхом, зафарбованим зеленою фарбою [світло-зеленою дуже розбіленою зеленню. – Ю. К.], але під цим пофарбуванням видно намальоване червоними лініями попереднього малюнка шатроподібне покриття, таке, як у мозаїчній “Євхаристії” Софії Київської, тож очевидно, що спочатку було зображене саме таке гостроверхе покриття, а потім його форма була перероблена на сферичну. Ківорій утверджено на тоненьких колонках із капітелями, від яких місцями збереглися яскраво-червоні плями. Найчастіше ківорії, як відзначає М. Макаренко, зображаються з трьома колонами, в даному разі він має чотири колонки, одна з яких зображена подвійною (добре видно на акварелі Половцевих). Це дозволяє припустити, що це зображення шестиколонного ківорію (шоста конка ховається за лівою боковою). Такий шестиколонний ківорій, як пише дослідник, виглядає досить дивно³⁰. Стосовно зміни форми завершення ківорію він робить припущення, що така зміна могла бути результатом поновлення розписів, проведених, вірогідно, в 1195 р., після погрому церкви в 1152 р.³¹. Сучасний стан цієї фрески не дає можливості ні підтвердити, ні спростувати таке припущення.

Справа та зліва від престолу розміщено постаті двох ангелів. Вони тримають у руках рипіди, форму яких визначити важко. Нижній край їх довгих білих шат [стихарів. – Ю. К.] по низу оторочено широкою опушкою, дуже змитою³². Постаті Христа лише згадані, але

ні права, ні ліва не описані. Напевно, вони вже за М. Макаренку були в дуже поганому стані (зараз від зображень Христа збереглися лише змиті силуети).

Стосовно лівої групи апостолів відзначено, що її видно погано. Нині частина цієї групи зруйнована внаслідок випадку тиньку, а ті постаті апостолів, які збереглися, виглядають згаслими плямами. Про праву групу апостолів сказано, що її стан дає уявлення про характер розташування та рухи зображених у ній постатей. Від них на той час збереглися загальні форми, а деінде й окремі деталі. На місцях голів червоні плями зі змитим малюнком. У перших двох апостолів нижній одяг [хітони. – Ю. К.] темно-сірий, аж зеленкуватий (можливо, колись – білий, або зеленкуватий) під червоно-коричневими плащами [гіматіями. – Ю. К.], у третього апостола нижній одяг блакитний. Контури постатей [первинний малюнок? – Ю. К.] промальовані червоним кольором. Широкі складки вільно облягають тіла, на червоних тканинах вони написані темно-червоним кольором, а на сіро-зелених – темно-синім. Тло композиції написано так, як і в зображенні Оранти – темно-синім ультрамарином [ляпіс-лазуром. – Ю. К.]. Під ногами апостолів – сіро-зелена земля. Апостолів скомпоновано у два ряди. Три передні постаті майже повністю закривають фігури другого ряду (проглядаються тільки їхні голови). Широко розставлені ноги апостолів демонструють їх активний рух, вони сильно нагинаються і простягають уперед зігнуті в ліктях руки³³.

Порівнюючи апостолів цієї композиції з аналогічними зображеннями в мозаїчних “Євхаристіях” Софії Київської та Михайлівського Золотоверхого собору в Києві, М. Макаренко звертає увагу на значну різницю. Він зауважує, що в київських пам’ятках апостоли підходять до престолу в позах вільних, один за одним, без великого руху, натомість в остерських розписах апостоли скупчуються в натовпі і в жвавому русі, зігнуті якоюсь силою, підходять до Спасителя не поважно, а радше, боязко. А найближчі аналогії в монументальному живописі до окремих постатей апостолів остерської композиції дослідник виявляє в Серрах та в Містрі,

ПОСТАТІ. НАУКОВА СПАДЩИНА. АРХІВ. СПОГАДИ

не називаючи, однак, конкретних пам'яток³⁴. Містра була заснована в 1249 р. в Пеліопонесі (Греція), в ній збереглося кілька церков, у розписах яких представлена "Євхаристія"³⁵, а в Серрах (Македонія) існувала мозаїчна "Євхаристія" в церкві Св. Федора (Митрополії), кінця XI – початку XII ст.³⁶, яка згідно із загально визнаною думкою за композицією постатей апостолів в обох групах дає найближчу паралель "Євхаристії" мозаїк київського Михайлівського собору³⁷. Останню аналогію, яку М. Макаренко вважає найближчою, дає срібна сірійська патена з карбованим зображенням "Євхаристії", яка походить зі Стума, що датується 568–578 рр. (Стамбул, Археологічний музей)³⁸. Тут дійсно бачимо апостолів, що з обох боків підходять до престолу згинаючись і утворюючи живописні натовпи³⁹, які подібні за композицією тому начерку, що зробив М. Макаренко з правої групи апостолів остерської фрески.

До опису, зробленого М. Макаренко, слід додати й те, що в остерській "Євхаристії" лише голови постатей Христа та ангелів увінчуються німбами, натомість апостоли зображені без них. Це добре видно на акварелях та малюнках, якими ілюстровано обидві статті М. Макаренка, і простежується на натурі в самій пам'ятці за вцілілими контурами силуетів. Іконографічні варіанти зображення апостолів з німбами та без них в "Євхаристіях" існували паралельно, але в монументальному малярстві в цьому сюжеті апостоли частіше даються з німбами. Цією ознакою розписи Михайлівської церкви в Острі уподібнюються композиції "Євхаристії" в мозаїках Михайлівського Золотоверхого собору, де апостоли також без німбів⁴⁰.

Святительський чин

У нижньому регістрі розташовується святительський чин з шести постатей – по дві постаті на північній та південній стінах апсиди та дві в проміжках між трьома вікнами в центрі апсидного півкола. Ці постаті в нижніх частинах обсіпалися разом із тиньком, приблизно в такому ж стані їх тиньк зафіксовано на початку XX ст. кресленням П. Покришкіна. Однак фарбовий шар цих постатей тоді був краще збереженим, що зафіксовано світлинами М. Макаренка. Святителі правими руками благословляють, а в лівих

тримають закриті Євангелія. Їх великі постаті [суворо фронтальні. – Ю. К.] створюють враження величі, дякуючи нерухомості та широким тканинам риз. На них далматіки [стихарі та фелони. – Ю. К.] і широкі омофори. Їх голови та одяг виглядають червоно-коричневими силуетами [це червоно-вохристі первинні прокладки, на яких ні малюнок, ні шари моделювання не збереглися, а зараз і від прокладок збереглися ледь помітні сліди. – Ю. К.]. Лише білі смуги омофорів розбивають однотонний червоний колір⁴¹.

Ні один зі святителів не ідентифікувався вже за М. Макаренка, бо біля жодної з постатей написи не збереглися, а на їхніх головах зникли не лише риси ликів, але й такі деталі, як бороди та зачіски.

У нижній частині стін апсиди М. Макаренко виявив малопомітні сліди запису, який датував XVII ст.⁴² Про що йдеться, нині визначити неможливо, позаяк в означених місцях зараз мало що видно, або й взагалі нічого.

Орнаментальний розпис на стінах віми

Стіни заглиблення [віма. – Ю. К.], що відділяють апсиду від тріумфальної арки, розписані орнаментом, задня стінка тріумфальної арки [східні грані лопаток вівтарної арки. – Ю. К.] також вкрита орнаментом. На площині лопатки, яка знаходиться ліворуч, орнамент [орнаментальний фриз. – Ю. К.] утворено хвилясто вигнутим стеблом, від якого відгалужуються пагони з лілієподібним листям на кінцях. У місцях, звідки беруть початок пагони, інколи зображається брунька у вигляді кільцевої перемички [петлі. – Ю. К.]. Тло орнаменту сіро-зелене або червоно-коричневе з варіаціями відтінків більш чи менш червоних. На площині тієї самої арки справа орнамент утворено зизагоподібною смугою, що утворює трикутники з вписаними в них такими ж лілієподібними квітами. Площини стін, перпендикулярні до описаної площини арки [стін заглиблення віми. – Ю. К.], розписані орнаментом, утвореним із тих самих елементів, але складнішим за композицією. Він komponується з ряду ромбів, з'єднаних кутами, по середині кожного з них – по два стебла. Трикутники, утворені проміжками між цими ромбами, заповнені аналогічними стеблами. Колорит орнаменту визначається оранжевими, темно-оранжеви-

ми, коричневими, зеленими та білими кольорами⁴³ [білилами промальовано стебла й усі конструктивні елементи орнаменту, а тло між ними заповнене перерахованими хроматичними кольорами. – Ю. К.]

До цього додамо, що в лутках вікон у апсидій стіні й по сьогодні збереглися фрагменти орнаментів, аналогічних за морфологією до тих, які прикрашають стіни віми.

Походження такого орнаменту, як пише М. Макаренко, сягає класичної давнини. Подібні орнаменти трапляються у всіх європейських країнах, а також країнах малоазійського та середньоазійського сходу що мали контакт з класичним світом, а в часи володарювання на ближньому сході Візантії й арабів він стає там панівним. Найближчу аналогію до цього орнаменту остерських розписів дають фрески Софії Київської⁴⁴.

Орнаментальний розпис на уступі над конхою апсиди

Уступ, який відділяє конху апсиди від склепіння віми, вище від п'ят конхи розписано орнаментом, складеним із серцеподібних клейм, що спрямовані загостреними частинами догори. Кожне клеймо оточене вузькою синьою смугою, і в кожному з них на світло-червоному тлі розміщена масивна квітка із соковитих пелюсток сіро-зеленого та зеленого кольорів. У центрі орнаменту міститься найбільше клеймо, а по боках клейма зменшуються й закінчуються з обох країв орнамент відкритою [без облямовуючого клейма. – Ю. К.] квіткою складної форми і пагоном з трилисником на кінці⁴⁵. У першій статті М. Макаренко публікує замальовку цього орнаменту, на якій усі описані його деталі дуже добре зафіксовано. До сьогодні від цього орнаменту збереглися лише кольорові плями з розмитими контурами.

Аналогій до орнаменту з квітами М. Макаренко не визначає. Але можемо відзначити, що він, як і попередній, трапляється у фресках Софії Київської, а в її мозаїках орнаменти такого типу – так звані “квітково-листяні” – є основними⁴⁶.

Залишки фрескового тиньку на вівтарній арці

На схилах вівтарної арки існують фрагменти фрескового тиньку, де збереглися прокреслені по вологому розчину великі кола. Вони свідчать, що на цих схилах було зоб-

ражено ряд медальйонів. Жодних залишків фарбового шару в цих медальйонах зараз не збереглося, а на початку минулого століття в медальйоні, який розташовувався в замковій частині арки, ще виднілися залишки хреста, існування якого відзначив М. Макаренко⁴⁷ (про колір хреста відомостей немає). Якихось припущень стосовно можливого заповнення прографлених кіл на вівтарній арці дослідник не висловлював.

Стосовно майстрів – виконавців розпису остерської церкви – М. Макаренко висловив гіпотезу, що вони з Києва⁴⁸. Така думка, вочевидь, пов'язана з його припущенням, що названа церква виникла за часів Юрія Долгорукого. Якби він вважав, що її фундатором був Володимир Мономах, який на рубежі XI–XII ст. був князем переяславським, то, мабуть, логічніше було б припустити, що її зводили й розписували майстри з Переяслава, де на той час існувала своя архітектурна школа й, безумовно, мала бути також художня.

Першу свою статтю (1916 р.) про розписи Михайлівської церкви в Острі М. Макаренко завершує словами: “Перед нами одна з небагатьох, чудом збережених пам'яток мистецтва древньої Русі...”⁴⁹. Закінчення другої статті (1928 р.) звучить інакше: “Розписи загинули. І загинули майже на наших очах. Ще одним важним твором мистецьким зменшилася наша скарбниця”⁵⁰.

У 1977–1980 роках Київська міжобласна науково-реставраційна виробнича майстерня провела у вівтарній частині Михайлівської церкви в Острі під керівництвом реставратора Володимира Бабюка консервацію тиньку та решток фарбового шару її колишніх розписів⁵¹. На той час ґрат зі склом, встановлених на початку століття для захисту мальовань, у вівтарній арці вже не існувало. Від них лишилися рештки з вибитими шибками у верхній частині арки, а нижня частина арки була забита дошками. У реставраційній документації того періоду, окрім фіксації результатів консерваційних робіт по стінопису, подано короткі проектні пропозиції відомого історика архітектури Ю. Асеева щодо консервації архітектури цієї пам'ятки. На його думку, для найкращого подальшого зберігання руїн оптимальним було б віднов-

ПОСТАТІ. НАУКОВА СПАДЩИНА. АРХІВ. СПОГАДИ

лення всієї будівлі церкви з включенням в неї її збережених залишків. Учений підкреслює, що в даному разі таке відновлення й допустиме, і бажане саме заради найкращого збереження тієї автентичної частини, що дійшла до наших днів. Він відзначає, що виконання подібного проекту не було б надто обтяжливим, але розуміє його утопічність на той період (1978 р.), тому рекомендує хоча б відновити ґрати зі склом в арці для збереження того, що лишилося від колишніх розписів і, по можливості, доповнити їх тамбуром. До речі, за його свідченням, перший проект захисту фресок було запропоновано саме М. Макаренком⁵². Але поруйновані ґрати зі склом відновлені так і не були, не кажучи вже про тамбур.

* * *

Спасо-Преображенський собор в Чернігові разом зі Софійським собором у Києві є найдавнішим храмом Київської Русі, який дійшов до наших днів майже повністю збереженим. Його було закладено чернігівським князем Мстиславом Володимировичем, на час смерті якого в 1036 р. стіни Спаського собору були зведені, за літописним свідченням, на таку висоту, що вершник, який сидить на коні, міг дістати рукою їх верх⁵³. Отже, вірогідне завершення собору припадає на кінець 40-х років XI ст. На відміну від Софії Київської, яка зберегла третину площі своїх мозаїк і до половини площі фресок, від первинного малярського опорядження чернігівського Спаса до сьогодні дійшли мізерні залишки. Основна частина фрагментів розписів була виявлена й звільнена від пізніших нашарувань на початку 80-х років минулого століття під керівництвом реставратора Олексія Лісаневича⁵⁴. Найперший фрагмент було знайдено в 1923 р. М. Макаренком і ним же тоді досліджено, описано й опубліковано у статті, яку ми розглядаємо.

Тогочасні дослідження в Спаському соборі було розпочато влітку 1923 р. Вони носили передусім архітектурно-археологічний характер⁵⁵. Залишок первинного стінного розпису було виявлено випадково. Під час виконання зондажних досліджень, коли на склепінні вітрильниці під барабаном північно-західної бані звільняли мурування

від пізніх нашарувань, було відкрито ділянку первинного тиньку із зображенням постаті святої (ділянка знаходилася на північному схилі східної арки, на яку спираються вітрильниці бані). Стародавній живопис легко звільнявся від пізніх нашарувань без втрат фарбового шару. Для його остаточної очистки було запрошено художника-реставратора М. Касперовича, який зняв залишки новітнього тиньку і промив живопис дистильованою водою з невеликою домішкою білка⁵⁶.

Виявлений розпис представляє постать святої, яка збереглася до колін (нижче колін первинний тиньк було збито ще в давнину). Постать зображено фронтально, лик молодий, правою рукою свята вказує на Євангеліє, яке знаходиться в її лівій руці. Навкруги голови – німб. На святій – мафорій, який на зображенні голови значною мірою стертий. Колись він був, як і увесь одяг, червоний, а на момент відкриття червона фарба лишилася тільки невеликими ділянками, решта площі – оголений ґрунт жовтувато-білого кольору. На правому рукаві помітна широка перемичка [поруч рукава нижньої туніки, яка має такий самий червоний колір, як і мафорій. – Ю. К.]. Розрізнити які-небудь деталі в сучасний момент, як пише М. Макаренко, неможливо, якщо вони колись були, але, мабуть, ніяких окрас та складок, окрім тих, що можна побачити тепер, не було⁵⁷.

Напису біля постаті не збереглося. Пропонуючи атрибуцію цього зображення, М. Макаренко передусім звертає увагу на такий атрибут, як Євангеліє. Воно вказує на те, що представлена свята є проповідницею і не простою проповідницею, а рівноапостольною. Враховуючи це, М. Макаренко називає два можливі варіанти атрибуції – це св. рівноапостольна Ніна, просвітителька Грузії або рівноапостольна Текля, дуже популярна на Близькому сході свята⁵⁸. З-поміж цих варіантів сам він ніби не віддає переваги жодному, а в науці надалі закріпився другий варіант, у всіх наступних публікаціях це зображення називають св. Теклею⁵⁹.

Оцінюючи стиль та художні якості пам'ятки, М. Макаренко насамперед зосереджує увагу на класичних рисах лику. Вони виявляються в правильному малюнку та пластиці

форми, модельованої дуже лаконічними засобами – кількома точно й сміливо покладеними мазками світлого тону та рефлексів, які вкупі створюють враження розвиненої розтяжки тону, що м'яко ліпить об'єм. Водночас зображення постаті відзначається виключними декоративними якостями, які органічно сполучаються з реалістично трактованими деталями, що, як відзначає М. Макаренко, під силу поєднати далеко не кожному з майстрів. Тож маляр, який виконав цей розпис, мав і великий хист, і велику майстерність, що дало підстави дослідникові називати його першорядним майстром минулого⁶⁰. Не менше захоплення викликав у вченого і лаконічний колорит живопису. Про нього він пише, що по всій постаті помічається лише одна фарба – червона, в різних відтінках. В освітлених частинах розпущена білилами, а в тінювих – чорною фарбою (сажею). Тло сіривато-голубувате, воно виконане білою та чорною фарбами, змішаними разом. Таким чином, обмеженість кольорів доведена до мінімуму. Але ці кольори застосовані так уміло, що коли глядач дивиться на зображення святої, то здається, що на ньому є і голубувата фарба, тоді як це суміш чорної та білої; здається і жовта, але це знов-таки – біла, червона та чорна. Тож комбінацією лише цих трьох фарб майстер досягає всіх необхідних йому ефектів⁶¹.

Окрім естетичних спостережень і оцінок, у дослідженні міститься інформація й питома технологічного порядку, яка з наукового боку зараз не менш важлива, бо самої пам'ятки вже не існує. Передусім М. Макаренко чітко термінологічно розмежує фреску й темперу. Фреска пишеться пігментами, затертими на чистій воді, що кладуться по вологому вапняному тиньку, на якому закріплюються завдяки процесам, які проходять при висиханні та карбонізації вапна (М. Макаренко пише про втягування фресковим тиньком води з фарбою, що не зовсім правильно, але наразі це не так важливо). А темпера пишеться пігментами, розпущеними на яйці, або на інших клеях, унаслідок чого темперна фарба може лягати товстими й непрозорими шарами на тиньк (що для фрески не характерно). Трапляється, коли

одна й друга техніки сполучаються, і фрескове малярство підправляється темперою. У цьому разі тиньк також підготовляється частинами (розрахованими на односеансну роботу по вологому тиньковому розчину), але ці варіанти слід навчитись розрізняти, – зауважує М. Макаренко⁶². Стосовно досліджуваного фрагмента конкретного визначення техніки виконання його живопису в статті не знаходимо, але в ній наведено спостереження над його фарбовим шаром. Його було нанесено, за М. Макаренко, місцями досить товстим шаром, який відлущується, лишаячи по собі майже чистий тиньк. Звідси висновок про те, що фарбу було покладено на клейовому в'язучому⁶³.

Інші свідчення М. Макаренка стосуються тинькової основи розпису. Про тиньк він пише, що його поверхня вилощена, інколи блискуча, як слонова кістка, має жовтуватий колір, а на поверхні від фарбового шару червонувата. У розломі помітно багато зерна, лушпайок ячменю або пшениці [застосованих як наповнювач. – Ю. К.]. Крім того, часті волокна конопель чи льону покладено в масу розчину для надання йому міцності (завдяки волокнам розтріскані й розламані шматки тиньку тримаються один одного)⁶⁴. Звернемо увагу на те, що в описі немає згадки про мінеральний наповнювач розчину, і це не випадково. Детальні візуальні дослідження торцевих зломів тиньку інших фрагментів стародавнього розпису, відкритих на стінах Спаського собору у 1982 р., показали, що їх розчини належать до класу карбонатних, тобто таких, мінеральний наповнювач яких складається з тієї ж карбонатної породи, з якої виготовлено й вапняне в'язуче. Такий наповнювач при простому візуальному огляді відразу виявити дуже складно.

Підсумовуючи свідчення М. Макаренка й дані натурних обстежень фрагментів, відкритих у Спаському соборі пізніше, доходимо висновку про те, що технологія виготовлення тинькового розчину під стінний розпис у чернігівському Спасі істотно відмінна від тієї, яка характерна для київського храмового малярства XI ст. У Києві основним видом рослинного наповнювача стінного тиньку була солома, а полова та зерна трапляються

ПОСТАТІ. НАУКОВА СПАДЩИНА. АРХІВ. СПОГАДИ

як окремі включення. Щодо волокнистих наповнювачів, то вони в Києві регулярно трапляються лише в XII ст., а в XI ст. основною рослинною домішкою є тільки солома. Тиньк із карбонатним наповнювачем виявлено лише при розкопках київського дитинця, і він багато гіршої якості, ніж в чернігівському Спасі і, очевидно, належить в основному палацовим спорудам, а в розчинах, призначених для виготовлення фрескового тиньку в храмах, застосовувалися спеціальні види мінерального наповнювача⁶⁵.

Статтю про відкритий фрагмент розпису у Спаському соборі М. Макаренко завершує роздумами над майбутньою долею “художньої святині” (так він називає зображення св. Теклі) і з цього приводу висловлює такі міркування. Перший варіант – це зберегти розпис у соборі на стіні. Для цього необхідно, не гаючи часу, закріпити його на місці (у ньому вже на той час існували погрозливі відставання тиньку, які, на думку М. Макаренка, з часом мали прогресувати). Потім потрібно захистити цей фрагмент від пилу і зовнішніх впливів. А для того, щоб пам’ятка була доступною для огляду, необхідно зробити біля неї настил. Такий варіант М. Макаренко вважає ідеальним, бо, як він говорить, всі пам’ятки повинні залишатися на первісному місці. Але відразу ж пише про утопічність такої можливості: “Мені здається, що закріплення і захищення розписи, так як і робота (правда багато легша) по улаштуванню містка для підходу до розписи, потягне за собою так багато турбот, уваги і матеріальних витрат, що – боюсь – не буде вона виконана місцевими чернігівськими силами, навіть, і при їх щирому бажанні”. Тому другий засіб зберегти розпис – це зняти її з муру і перевезти до одного з відповідних музеїв для подальшої консервації. Залишити розпис на місці при існуючих умовах зберігання було б злочином⁶⁶.

Заключні слова Миколи Омеляновича виявилися пророчими як стосовно прогресуючого аварійного стану зображення св. Теклі, так і стосовно опіки над нею. З невідомих причин щонайменше два роки після публікації його статті пам’яткою ніхто не займався. Питання про її закріплення або перенесення до Чернігівського державного історичного

музею перед Київською крайовою інспектурою охорони пам’яток культури було поставлене лише в кінці 1926 р. директором музею М. Вайнштейном. У грудні того ж року питання обговорювалося на засіданні інспектури та Археологічного комітету Всеукраїнської академії наук, на якому було ухвалено попереднє рішення про необхідність перенесення фрески до Чернігівського музею. Для виконання цієї роботи за рекомендацією члена Державної реставраційної комісії РРФСР Миколи Сичова було запрошено з Ленінграда професора Всеросійської Академії мистецтв Дмитра Кіпліка. На той час стан розпису був уже таким, що, за порадою того ж М. Сичова, для того, щоб уникнути обвалу тиньку, під нього було відведено тимчасовий “матрацик” на дощатій основі. Д. Кіплік для виконання робіт по демонтажу розпису прибув до Чернігова в липні 1927 р. і тоді ж св. Теклю було вже перенесено до Чернігівського Державного музею (нині Чернігівський обласний історичний музей імені В. В. Тарновського)⁶⁷. У цьому музеї пам’ятка експонувалася до початку війни в 1941 р. На час війни фонди музею не було евакуйовано, і фреска загинула разом з іншими експонатами під час пожежі, що виникла під час одного з бомбардувань⁶⁸.

На сьогодні від чернігівської св. Теклі лишилася написана про неї М. Макаренко стаття та дві опубліковані в ній світліни, зроблені, вочевидь, відразу після її розчистки. Існує також кілька копій цього розпису, виконаних у 20-х роках ХХ ст. ленінградськими художниками⁶⁹. Ось і все. На цьому можна було б завершити. Але кілька слів скажемо про долю самого Миколи Омеляновича Макаренка, хоча всім, хто цікавиться історією української культури і науки, вона зараз добре відома. І все-таки...

18 лютого 1934 р. Політбюро ЦК КП(б)У приймає постанову про будівництво в Києві в районі Софійської площі й Михайлівського Золотоверхого монастиря центральних установ, а 27 березня того ж року Центральному виконавчому комітету пропонується видати постанову (без опрелюднення) про знесення Михайлівського монастиря⁷⁰. Коли у квітні чутки про це таки просочилися у пресу,

М. Макаренко був одним із тих небагатьох, хто безстрашно виступив проти знищення унікальної пам'ятки⁷¹. Постановою Особливої наради від 23 травня 1934 р. М. Макаренка було засуджено на вільне заслання до Казані строком на три роки⁷². Однак з Києва його відразу не вивезли. І причини для такого дивного зволікання були: Владі забажалося під цей акт свого вандалізму – вочевидь, один з найжахливіших! – підвести “наукову” базу. Для цього нею було створено спеціальну комісію (згідно з деякими документами – комітет), до якої увійшли співробітники тодішніх київських наукових закладів і фахівці, запрошені з Ленінграда для демонтажу михайлівських мозаїк та фресок. Ввели до неї і М. Макаренка, очевидно, сподіваючись, що він зважить на своє становище і говоритиме те, що від нього вимагатимуть (слово авторитетного знавця мало вагу і в тих умовах). А вимагали підтвердити те, що Михайлівський Золотоверхий собор є спорудою пізнього часу⁷³ (варіанти пропонувані датувань, зафіксованих тогочасними документами, коливалися від XV до XVII ст., дехто з “учених” із власної ініціативи доводив їх і до XIX ст.), а відтак зафіксувати відсутність його історичного і наукового значення, про художню цінність пам'ятки не йшлося – в очах влади такої цінності вона не мала і без підтверджень. 4 серпня 1934 р. відбулося засідання комісії, на якому її члени мали поставити підписи під смертним вироком Михайлівському Золотоверхому собору. На цьому засіданні був присутнім і М. Макаренко. Сам слова не брав (стенограма засідання збереглася), а коли його спитали, відповів (цитуємо мовою документа): “Я работал очень много. Я с очень многим согласен, а со многим и не согласен. Поэтому разрешите мне сказать свое мнение другой раз. Спорить можно там, где есть факты, а если их нет, то нечего об этом и спорить”⁷⁴. Цю цитату інтерпретувати можна по-різному, однак важливі не інтерпретації, а те, що зі всього зібрання М. Макаренко був єдиним, хто не поставив свого підпису під рішенням про знесення Михайлівського Золотоверхого собору⁷⁵.

Дата вивезення з Києва Миколи Омеляновича точно не встановлена, але на підставі

тогочасних документів вона визначається з очевидною вірогідністю. Після горезвісного засідання 4 серпня М. Макаренко ще мав можливість зайти до майстерні Володимира Фролова – професора, запрошеного з Ленінграда для демонтажу михайлівських мозаїк. Учені спілкувалися, М. Макаренко милувався красою мозаїк, вже знятих зі стін собору. В. Фролов зробив про це запис у своєму щоденнику, датований 28 серпня⁷⁶.

11 вересня відбулося нове засідання комітету, присвячене результатам “дослідження” архітектури Михайлівського Золотоверхого монастиря. Засідання відбулося за участю тих же дійових осіб, за виключенням М. Макаренка. На цьому засіданні його поміж уже не було. Це зафіксовано протоколом⁷⁷.

Розстріляли М. Макаренка в Новосибірську 4 січня 1938 р.⁷⁸

¹ Бібліографію робіт М. Макаренка див.: *Макаренко Д. О. Микола Омелянович Макаренко.* – К., 1992. – С. 154–160.

² Там само. – С. 105.

³ *Макаренко Н.* Древнейший памятник искусства переяславского княжества // Сборник статей в честь графини Прасковьи Сергеевны Уваровой. – М., 1916. – С. 373–404.

⁴ *Макаренко М.* Старгородська “божниця” та її малювання // Чернігів і північне лівобережжя. Огляди, розвідки, матеріали. – К., 1928. – С. 205–222.

⁵ *Макаренко М.* Найдавніша стінопись княжої України // Україна. Науковий двохмісячник. – К., 1924. – Кн. 1–2. – С. 7–13.

⁶ *Мамолат Є.* Монументальний живопис // Історія українського мистецтва. Мистецтво найдавніших часів та епохи Київської Русі. – К., 1966. – С. 293, 306–310.

⁷ *Макаренко Н.* Древнейший памятник... – С. 374–378.

⁸ У другій статті М. Макаренко писав: “Нині я гадаю, що її (Михайлівську церкву) збудував не хто інший, як Юрій Довгорукий...” “Себ-то божницю збудовано не раніш 1120 і не пізніш 1152 року, в ті часи, коли Юрій домагався Київського столу...” (*Макаренко М.* Старгородська “божниця”... – С. 206). Проте в першій статті він не висловлювався так певно й допускав можливість того, що церква могла бути збудована і батьком Юрія – князем Володимиром Мономахом, відтак визначав вірогідні хронологічні межі її появи між 1098 і 1152 р. р. (*Макаренко Н.* Древнейший памятник... – С. 403).

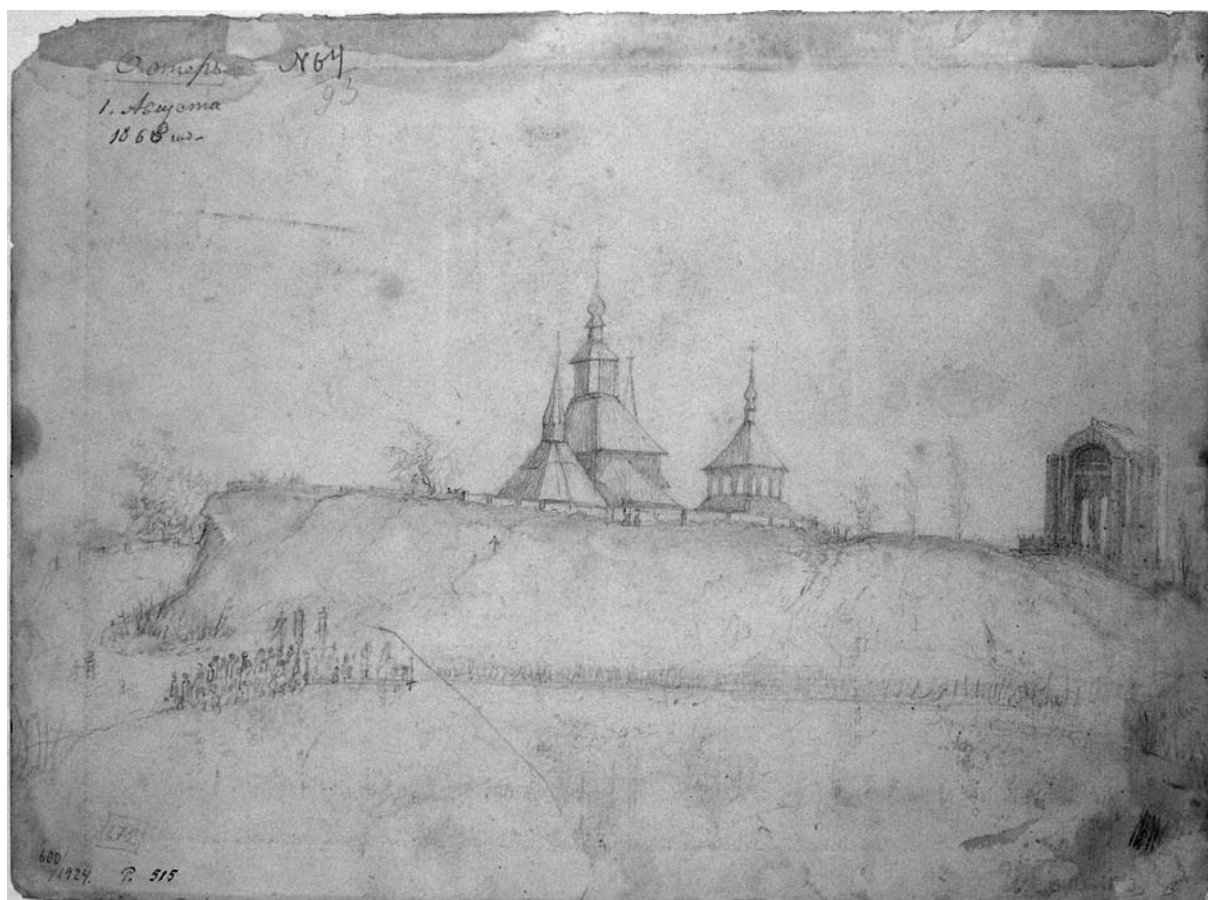
⁹ *Раппопорт П. А.* Русская архитектура X–XIII вв. – Ленінград, 1982. – С. 38; *Комеч А. И.* Древнерусское зодчество конца X – начала XII в. – М., 1987. – С. 291.

ПОСТАТІ. НАУКОВА СПАДЩИНА. АРХІВ. СПОГАДИ

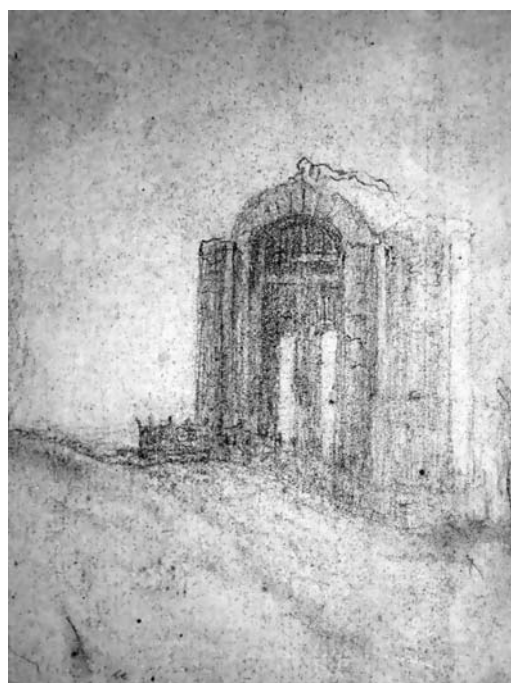
- ¹⁰ *Макаренко Н.* Древнейший памятник... – С. 379–389.
- ¹¹ Там само – С. 380.
- ¹² *Константинович М.* Розвалины Юрьевой божницы в с. Старгородке // Киевская старина. – 1896. – № 10. – С. 129–139.
- ¹³ *Лукомский Г.* Материалы по истории вандализма в России // Старые годы. – 1913. – № 2. – С. 58–60.
- ¹⁴ Світлини тогочасних обмірних креслень зберігаються в Науково-методичному фонді Науково-дослідного інституту теорії та історії архітектури та містобудування І–1293, І–3087. Там само зберігаються світлини загального вигляду руїн церкви, зроблені в 1948 р. (3649, 4162, 4181), на яких зафіксовані ґрати в апсидній арці та рами її вікон без скла. На світлинах 1961 р. (Уи 10047, Уи 10048) ці ґрати та вікна вже зашиті бляхою.
- ¹⁵ *Богусевич В. А.* Остерский городок // Краткие сообщения Института археологии Академии наук УССР. – 1962. – Вып. 12. – С. 37–39.
- ¹⁶ *Асеев Ю.* Об архитектуре и живописи Юрьевой божницы в Остре // Проектные предложения по реставрации настенной живописи памятника архитектуры Ютьевой Божницы в г. Остре. – К., 1978. – С. 1–2 (арк. 11–12) (Архів Укрпроектреставрації); *Комеч А. И.* Древнерусское зодчество. – С. 287–291.
- ¹⁷ *Макаренко М.* Старгородська “божниця”... – С. 206.
- ¹⁸ *Макаренко Н.* Древнейший памятник... – С. 387–389; *Його ж.* Старгородська “божниця”... – С. 206–208.
- ¹⁹ *Макаренко Н.* Древнейший памятник... – С. 390–391; *Його ж.* Старгородська “божниця”... – С. 213.
- ²⁰ *Макаренко Н.* Древнейший памятник... – С. 391–394; *Його ж.* Старгородська “божниця”... – С. 213–214.
- ²¹ *Макаренко М.* Старгородська “божниця”... – С. 214.
- ²² *Макаренко Н.* Древнейший памятник... – С. 393–394; *Його ж.* Старгородська “божниця”... – С. 214–216.
- ²³ *Макаренко Н.* Древнейший памятник... – С. 394; *Його ж.* Старгородська “божниця”... – С. 218.
- ²⁴ *Макаренко Н.* Древнейший памятник... – С. 397.
- ²⁵ *Евсеева Л. М.* Афонская книга образцов XV в. О методе работы и моделях средневековых художников. – М., 1998. – С. 11–32. У цій бібліографії.
- ²⁶ *Макаренко М.* Старгородська “божниця”... – С. 218–219.
- ²⁷ *Макаренко Н.* Древнейший памятник... – Табл. Б. Про К(атерину) Н. Половцеву (в російських текстах її перший ініціал “Е”) та її чоловіка А. В. Половцева з опублікованих матеріалів відомо лише те, що вони в 90-х роках XIX ст. подорожували по Україні і замальовували поруйновані пам’ятки. Серед них були й руїни Михайлівської церкви в Острі, про яку вони в Політехнічному музеї в Москві в 1893 р. прочитали доповідь, яку ілюстрували своїми акварелями (див.: *Н. Б.* Малоизвестные художественные уголки Малороссии // Киевская старина. – 1894. – С. 338–340).
- ²⁸ Проектные предложения по реставрации настенной живописи...Картограмма № 2. (Архів Укрпроектреставрації).
- ²⁹ *Макаренко Н.* Древнейший памятник... – С. 396.
- ³⁰ *Макаренко Н.* Древнейший памятник... – С. 395. *Його ж.* Старгородська “божниця”... – С. 218.
- ³¹ *Макаренко Н.* Древнейший памятник... – С. 403;
- ³² *Макаренко Н.* Древнейший памятник... – С. 395–396; *Його ж.* Старгородська “божниця”... – С. 218–219.
- ³³ *Макаренко Н.* Древнейший памятник... – С. 396; *Його ж.* Старгородська “божниця”... – С. 219.
- ³⁴ *Макаренко Н.* Древнейший памятник... – С. 397; *Його ж.* Старгородська “божниця”... – С. 220.
- ³⁵ У Містрі “Евхаристії” представлені в розписах церков Богоматері Одигітрії (Афендіко) (1311 р.), Митрополії (до 1312 р.), Св. Софії (біля 1350 р.) (див.: *Лазарев В. Н.* История Византийской живописи. – 1986. – С. 171–172).
- ³⁶ *Кондаков Н. П.* Македония. Археологическое путешествие. – С.Пб, 1909. – С. 151–154, рис. 91–92.
- ³⁷ *Лазарев В. Н.* Михайловские мозаики. – М., 1966. – С. 47, табл. 71; The Glory of Byzantium. Art and Culture of Middle Byzantine Era A.D. 843–1261. – New York, 1997. – Р. 49. Церква Св. Федора в Серрах згоріла у 1913 р., від її мозаїки зберігся фрагмент, який зберігається в Археологічному музеї в Серрах (Греція) (The Glory... – Р. 47–48).
- ³⁸ *Макаренко Н.* Древнейший памятник... – С. 397; *Його ж.* Старгородська “божниця”... – С. 220.
- ³⁹ *Банк А. В.* Прикладное искусство // Культура Византии. IV – первая половина VII в. – Москва, 1984. – С. 608–609.
- ⁴⁰ Про семантичні відмінності варіантів зображення апостолів з німбами і без німбів див.: *Лазарев В. Н.* Михайловские мозаики. – С. 42, прим. 16.
- ⁴¹ *Макаренко Н.* Древнейший памятник... – С. 397–398; *Його ж.* Старгородська “божниця”... – С. 220.
- ⁴² *Макаренко Н.* Древнейший памятник... – С. 403.
- ⁴³ *Макаренко Н.* Древнейший памятник... – С. 398–399; *Його ж.* Старгородська “божниця”... – С. 220, 222.
- ⁴⁴ *Макаренко Н.* Древнейший памятник... – С. 400. *Його ж.* Старгородська “божниця”... – С. 222.
- ⁴⁵ *Макаренко Н.* Древнейший памятник... – С. 400.
- ⁴⁶ *Логвин Г.* Собор святої Софії в Києві. – К., 2001. – Табл. 126, 131–132, 134–135, 143, 171.
- ⁴⁷ *Макаренко Н.* Древнейший памятник... – С. 402.
- ⁴⁸ Там само – С. 403.
- ⁴⁹ Там само.
- ⁵⁰ *Макаренко М.* Старгородська “божниця”... – С. 223.
- ⁵¹ Проектные предложения по реставрации настенной живописи...
- ⁵² *Асеев Ю.* Зазнач. праця. – С. 3 (арк. 13).
- ⁵³ *Макаренко М.* Найдавніша стінопись... – С. 7.
- ⁵⁴ Це досить численні, але в основному невеликі фрагменти. Серед них залишки погрудних зображень святих, частини повноростових постатей, залишок сюжетної сцени точно не визначеного змісту з великою ділянкою орнаменту, орнаменти та живописні імітації мармурового обличкування. Окрім двох фрагментів декоративного розпису (див.: *Карнабед А. А.* Новые данные о памятниках Чернигова XI–XII вв. // Древнерусское искусство. Художественная культура X – первой половины XIII в. – М., 1988. – С. 33–34) жоден із інших фрагментів на сьогодні належним чином не описано й не опубліковано, існують лише про них окремі згадки (див.: *Фесенко Л. А.*



Б. Періх. Портрет Миколи Макаренка. 1922 р.
Папір, пастель, вугілля. Збірка Національного художнього музею України.
Світлина І. Ходак



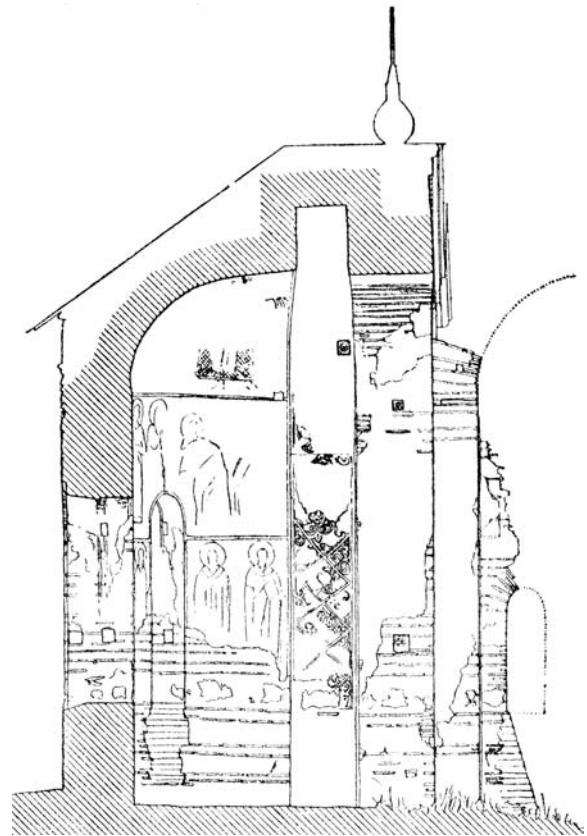
а



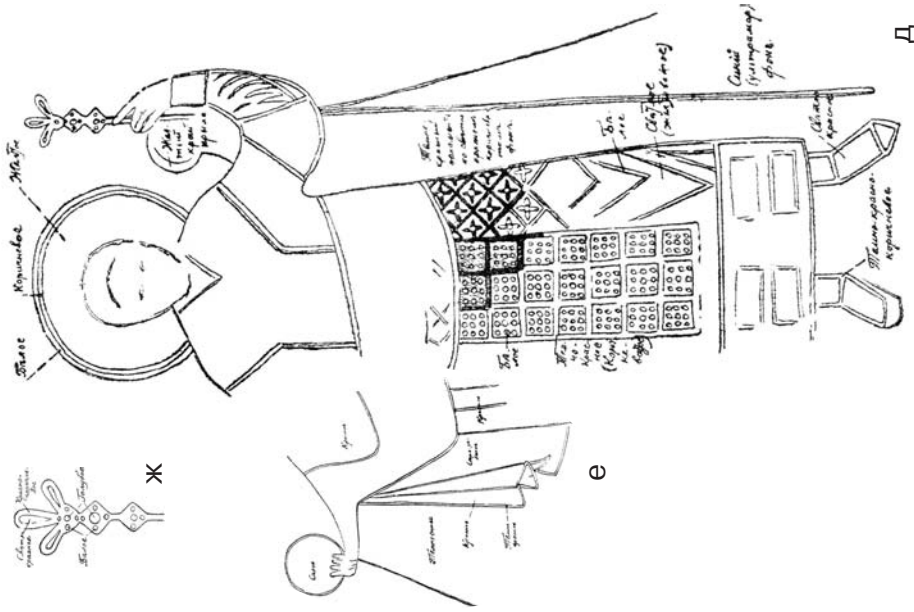
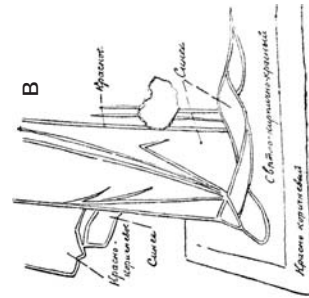
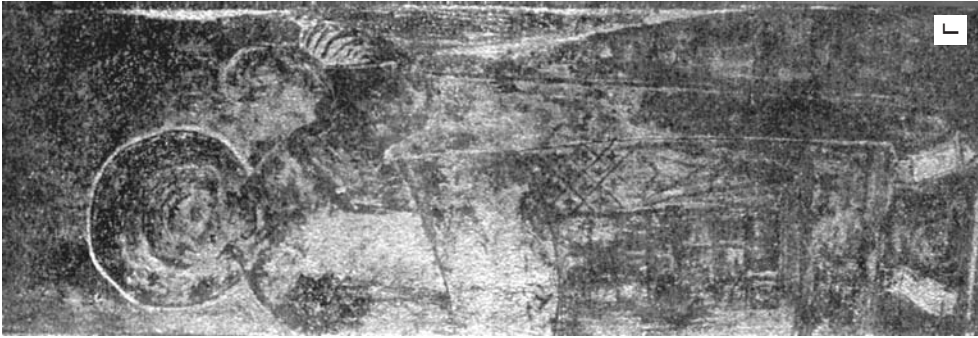
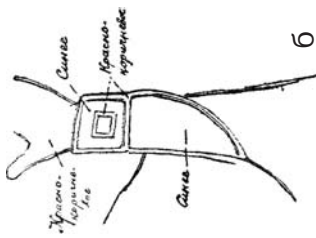
б

*І. Сошенко. Остер. 1868 р. Папір, олівець.
Збірка Національного художнього музею України:
а) загальний вигляд; б) фрагмент – т. зв. Остерська божиця.
Світлина Д. Нікітіна*

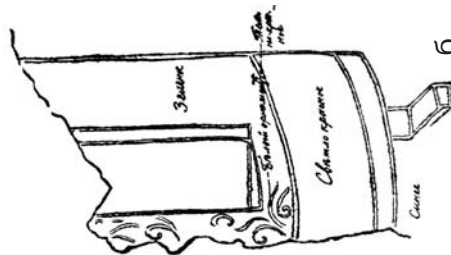
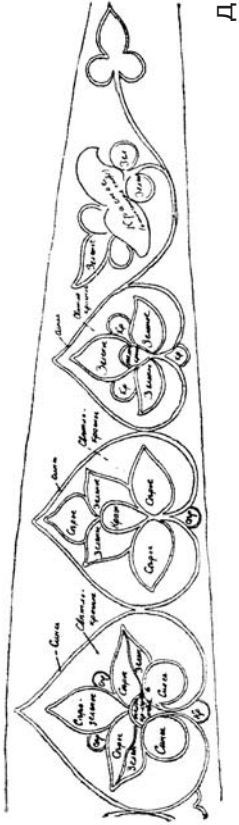
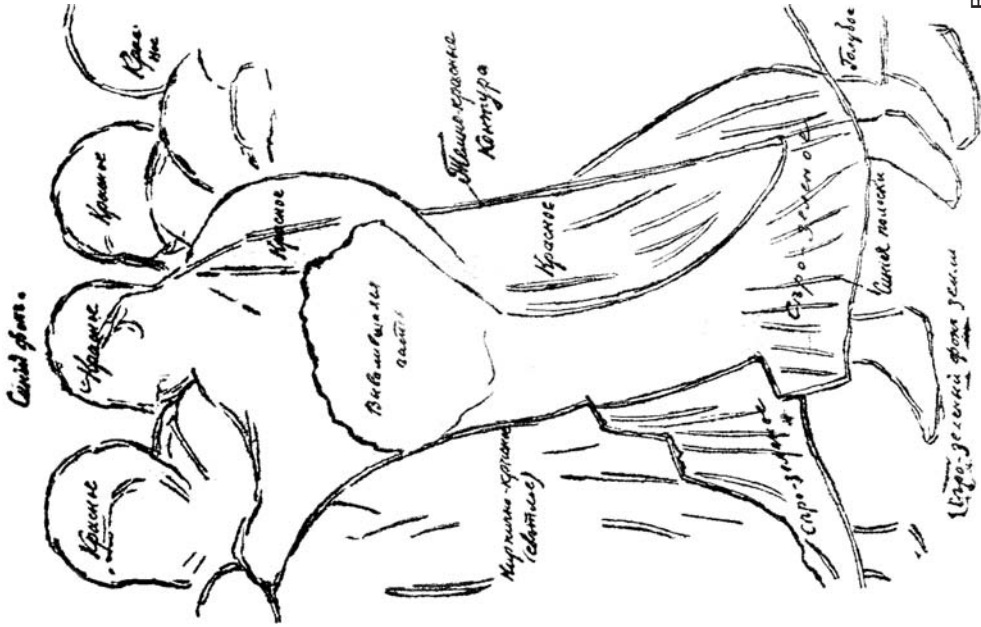
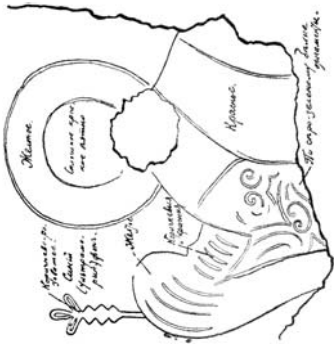
Михайлівська церква в Острі.
Розріз апсиди. Креслення
П. Покришкіна, 1907 р.



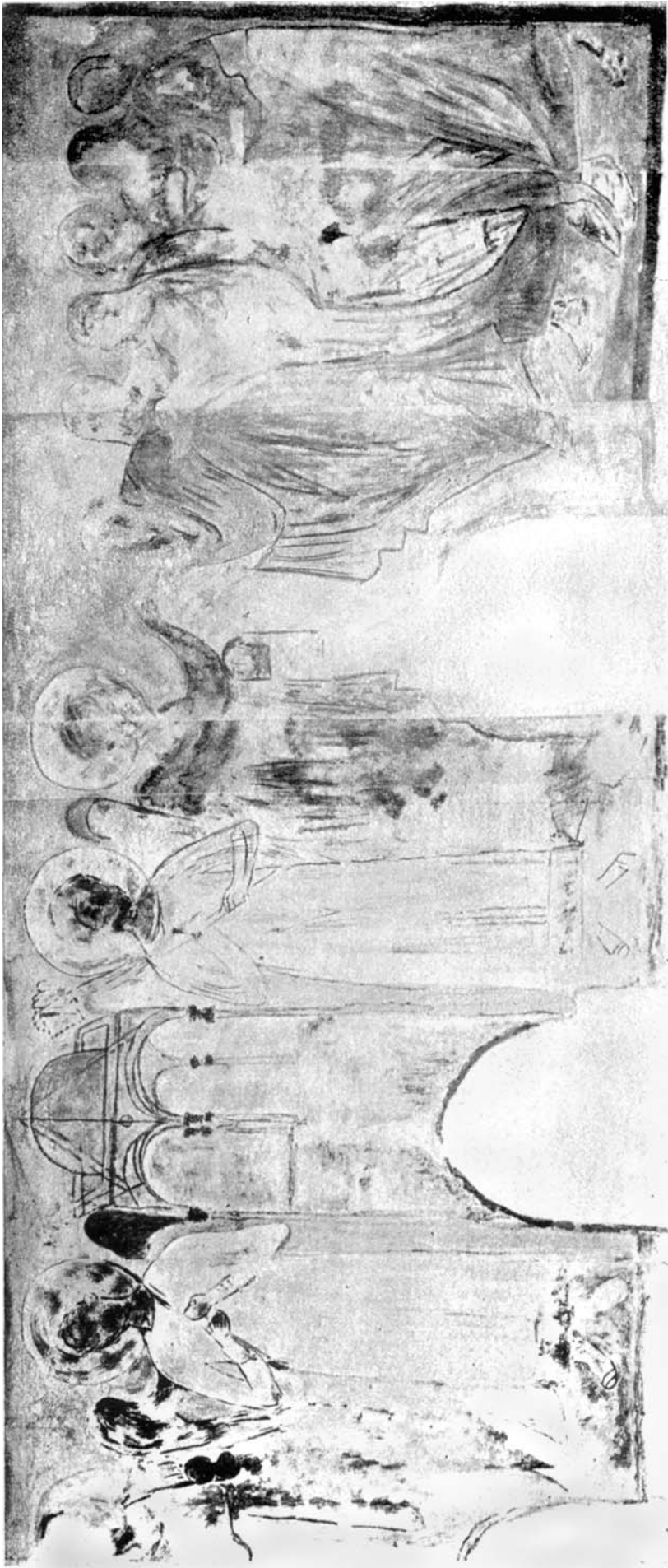
Михайлівська церква в Острі.
Постаті святицького чину,
південна стіна апсиди.
Світлина, 1906–1907 рр. (?)



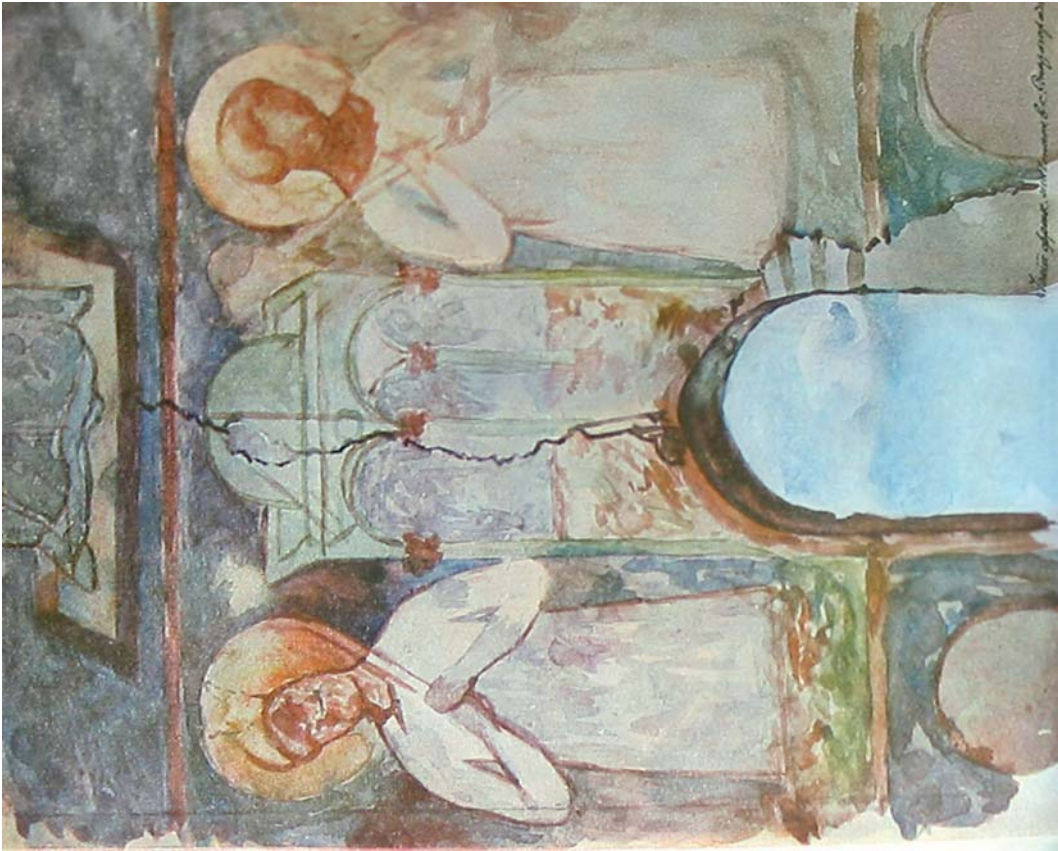
Михайлівська церква в Острії. Замальовки М. Макаренка та світлини: а) Постаць Богородиці-Оранти. Акварель (?); б) Рука Богородиці-Оранти; в) Нижня частина постаті Богородиці-Оранти; г) Постаць південного архангела. Світлина (?); д) Постаць південного архангела; е) Рука південного архангела; ж) Навершя жезла південного архангела



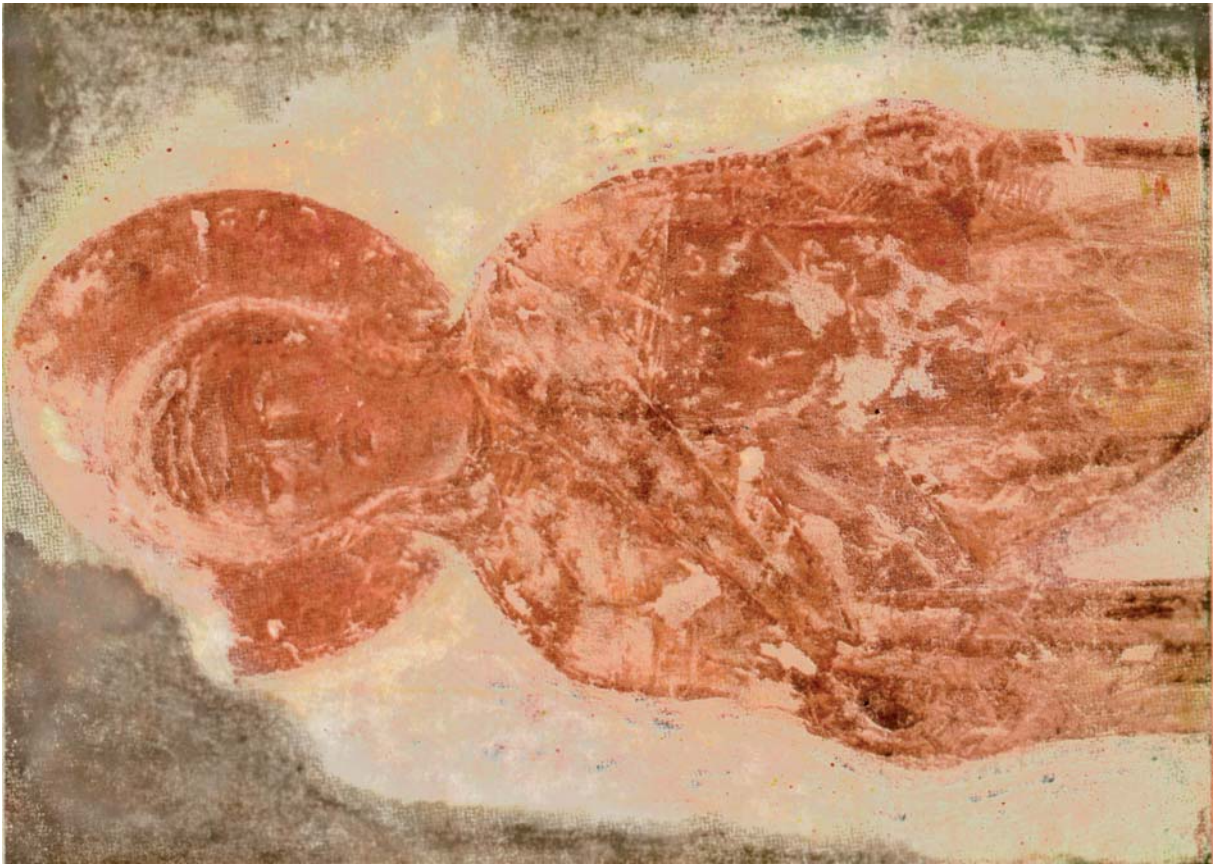
Михайлівська церква в Острі. Замальовки М. Макаренка: а) Верхня частина постаті північного архангела; б) Нижня частина постаті північного архангела; в) "Євхаристія", фрагмент південної групи апостолів; г) Орнамент на східній грані північної лопатки триумфальної арки; д) Орнамент на уступі над конхою апсиди; е) Орнаменти. Акварель невідомого автора, 1892 (1899 ?) р.



Михайлівська церква в Острі.
Центральна та південна частина частини "Євхаристії". Акварель К. і А. Половцевих, 1892 р.



Михайлівська церква в Острії: а) центральна частина "Євхаристії". Акварель М. Макаренка;
б) верхня частина постаті південного архангела у консі апсиди. Копія В. Бабюка, 70-ті рр. XX ст.



Спасо-Преображенський собор в Чернігові: а) Постаць св. Теклі. Копія Є. Евенбах, 1924 р.; б) Постаць св. Теклі. Копія Л. Дурново, 1927 р.



Спасо-Преображенський собор в Чернігові.
Постать св. Теклі. Світлина, 1924 р.

ЮРІЙ КОРЕНЮК. МИКОЛА МАКАРЕНКО – ДОСЛІДНИК...

Росписи Спасского собора в Чернигове // Тезисы Черниговской областной научно-методической конференции, посвященной 20-летию Черниговского архитектурно-исторического заповедника (сентябрь 1987 г.). – Чернигов, 1987. – С. 41–42; *Дорофієнко І.* Нові реставраційні розкриття стінопису в Спасо-Преображенському та Успенському соборах Чернігова // Пам'ятки архітектури і монументального мистецтва в світлі нових досліджень. Тези наукової конференції Національного заповідника “Софія Київська”. – К., 1996. – С. 56–57; *Поліщук В.* Реставрація монументальних розписів Преображенського собору в Чернігові (1979–1996 р. р.) // Там само. – С. 57–58. Існують публікації копій, зроблених з окремих фрагментів: *Сарабьянов В. Д.* Десятинная церковь, Спасский собор Чернигова и София Киевская: принципы декорации древнейших храмов Киевской Руси // СФІА Сборник статей по искусству Византии и Древней Руси в честь А. И. Комеча. – М., 2006. – С. 378–379.

⁵⁵ *Макаренко М.* Досліди над Чернігівським Спасом. Коротке звітлення // Записки Історико-філологічного відділу ВУАН. – К., 1924. – Кн. 4. – С. 240–244; *Його ж.* Біля Чернігівського Спаса. Археологічні дослідження року 1923 // Чернігів і Північне Лівобережжя. – К., 1928. – С. 184–196.

⁵⁶ *Макаренко М.* Найдавніша стінопись... – С. 8–9.

⁵⁷ *Макаренко М.* Найдавніша стінопись... – С. 9–10. М. Макаренко не наводить розміру відкритого фрагмента постаті. Цей розмір можна достатньо точно визначити за його копіями. Розмір копії, виконаної Є. Євенбах становить (128 × 87) см, а копії, виконаної Л. Дурново, становить (131,5 × 94) см (про останню копію див.: *Древнерусские фрески Государственного Русского музея: Каталог.* – Ленинград, 1983. – С. 8). Детальніше про обидві копії та їх автора див. примітку 60.

⁵⁸ *Макаренко М.* Найдавніша стінопись... – С. 10–11.

⁵⁹ Опубліковані дані, що 20 вересня 1924 р. на засіданні Розряду російського живопису Російської академії історії матеріальної культури Миколою Малицьким, візантиністом і мистецтвознавцем, співробітником Російського музею в Ленінграді було зроблене повідомлення, в якому він уперше запропонував атрибуцію цієї фрески як зображення св. Теклі, нібито на протипагу українським ученим, які бачили в ній св. Ніну (*Пивоварова Н.* Коллекция копий фресок и фрагментов росписей древнерусских храмов в собрании государственного русского музея // Софійські читання. Сакральні споруди у житті суспільства: історія і сьогодення. – К., 2004. – Вип. 2. – С. 230). Настільки це трактування відповідає дійсності, зараз сказати важко, адже М. Макаренко у своїй статті, яка вийшла раніше, пропонує не один, а два варіанти атрибуції фрески, у тому числі, як св. Теклю.

⁶⁰ *Макаренко М.* Найдавніша стінопись... – С. 10–11.

⁶¹ *Макаренко М.* Найдавніша стінопись... – С. 10.

⁶² *Макаренко М.* Найдавніша стінопись... – С. 11–12.

Про це ж він пише і в звіті про ці дослідження (*Макаренко М.* Досліди над Чернігівським Спасом. Коротке звітлення. – С. 243.

⁶³ У 1927р. Д. Кіплік провів аналізи фарбового шару цього розпису, на підставі результатів яких він дійшов висновку, що його виконано технікою *fresco a secco* (“фреска” по сухому), яку він вважав типовою для храмових розписів XI–XII ст. Висновки цих досліджень зафіксовано в його звіті: Науковий архів ІА НАН України, ф. ВУАК, № 40, арк. 30 (публікація: *Ясновська Л.* До історії дослідження фрески св. Теклі в Чернігові // Матеріали наукових конференцій “Зодчество Чернігова XI–XIII ст. та його місце в архітектурній спадщині Центральної та Південно-Східної Європи”. – 2002, “Антоній Печерський, його доба та спадщина. – 2003. – Чернігів, 2004. – С. 38). Визначена Д. Кіпліком техніка – це метод виконання живопису, в якому пігменти змішуються з вапняним тістом або вапняним молоком, які використовуються як в'язуче, і наносяться на поверхню сухого тиньку (детальніше див.: *Киплик Д. И.* Техника живописи. – М., 1950. – С. 445). Однак така техніка для середньовічних стінописів, пов'язаних з візантійською традицією, характерною не була. Практично всі давньоруські храмові розписи різних періодів, що досліджувалися з технологічної точки зору, виявляють очевидні ознаки роботи по вологому вапняному тиньку, хоча в барвники могло додаватися, інколи в досить значній кількості, в'язуче, але клейове, а не вапняне (див.: *Дмитриев Ю. Н.* Заметки по технике Русских стеновых росписей X–XII вв. // Ежегодник института истории искусств. 1954. – М., 1954. – С. 249–261; *Филатов В. В.* К истории стеновой живописи в России // Древнерусское искусство. Художественная культура Пскова. – М., 1968. – С. 60–61, 67), так само виконувалися стінні розписи і у Візантії (див.: *Winfield D.* Middle and Later Byzantine Wall Painting Methods // *Dumbarton Oaks Papers.* – Washington, 1968. – Vol. 22. – P. 69–71, 74–79, 104–112). З технологічної точки зору такий живопис варто класифікувати як змішаний фресково-клейовий, а не розпис “*secco*” (по сухому). Стінні розписи, виконані по сухому або вологому тиньку фарбами, затертими на вапні, інколи трапляються в Західній Європі, але й там така техніка не була домінуючою (див.: *Winfield D.* Op. cit. – P. 76, 110–111). Візуальні спостереження, проведені в 1982 р. над нововідкритими тоді у Спаському соборі фрагментами розписів, показали, що під їх верхніми модельованими шарами фарби, переважно злущеними, які могли наноситися на клейовому в'язучому, містяться прозорі й напівпрозорі первинні кольорові прокладки, нанесені, безумовно, по вологому тиньку, можливо, з домішкою клею, але ніяк не вапна. Є підстави гадати, що так само було написане й зображення св. Теклі. Тим-то позиція М. Макаренка, вочевидь, ближча до дійсності, ніж позиція Д. Кіпліка.

⁶⁴ *Макаренко М.* Найдавніша стінопись... – С. 10.

⁶⁵ Детальніше про технологію виготовлення розчинів тиньку фрескових розписів у київських храмах див: *Тоцька І. Ф.* Аналіз фрескових штукатурок Софії Київської // Тези пленарних і секційних засідань XV конференції Інституту археології АН УРСР. – Одеса, 1972. – С. 328–330; *Стріленко Ю. М.* Аналіз зразків

ПОСТАТІ. НАУКОВА СПАДЩИНА. АРХІВ. СПОГАДИ

фрескових та будівельних розчинів Софії Київської // Стародавній Київ. – К., 1975. – С. 195–201; *Тоцька І. Ф.* Про час виникнення розписів галерей Софії Київської // Там само. – С. 192; *Коренюк Ю. О., Фурман Р. В.* Фрагменти стінного розпису Десятинної церкви у Києві // Археологія. – 1988. – № 61. – С. 58–60; *Коренюк Ю. О.* Маловідомі матеріали археологічних досліджень монументальних споруд київського дитинця // Археологія. – 1990. – № 3. – С. 83–84; *Харламов В. А., Коренюк Ю. А.* Новые данные о технологии древних росписей Успенского собора Киево-Печерской Лавры // Вопросы исследования и реставрации памятников архитектуры. – К., 1992. – С. 80–86.

⁶⁶ *Макаренко М.* Найдавніша стінопись... – С. 12–13.

⁶⁷ *Ясновська Л.* До історії дослідження фрески... – С. 37–39. Доповідь Д. Кіпліка про роботу, проведеною по демонтажу розпису в Спаському соборі, була опублікована Археологічним комітетом: *Кіплік Д.* Знімання фрески зі стін Чернігівського Спаського собору // Записки Всеукраїнського Археологічного комітету. – К., 1930. – Т. 1. – С. 261–270.

⁶⁸ Деяку іншу версію загибелі фрески дає А. Адрюг. З посиланням на співробітника музею В. Мурашка він пише, що з початком військових дій фреску запакували й замаскували у схованці в приміщенні музею. Після звільнення Чернігова від німецьких окупантів у вересні 1943 р. її не вдалося знайти (*Адрюг А.* Фреска “Св. Текля” XI ст. зі Спаського собору в Чернігові. – С. 36.).

⁶⁹ Першу копію було виконано у вересні 1924 р. Євгенією Евенбах, художником та копіїстом, ученицею К. Петрова-Водкіна. Ця копія зберігається в Національному заповіднику “Софія Київська”, нею ж була виконана й друга копія, яка зберігається в Чернігівському історико-архітектурному заповіднику. Вона, за неспізнаними даними, зроблена з першої копії вже після війни, коли оригінальної фрески вже не існувало.

У другій половині 20-х років Лідією Дурново була

виконана ще одна копія св. Теклі. Л. Дурново – художник і мистецтвознавець, у свій час одна з провідних російських дослідників середньовічного монументального малярства, засновниця (1923 р.) майстерні копіювання у Державному інституті історії мистецтв в Ленінграді (колишньому Зубовському інституті історії мистецтв). Виконана нею копія св. Теклі зберігається в Державному Російському музеї в Санкт-Петербурзі. Тривалий час ця копія атрибутувалася як колективна робота учнів Л. Дурново, зроблена в 1927 р. (див.: *Древнерусские фрески Государственного Русского музея: Каталог.* – Ленінград, 1983. – С. 108), але зараз з'ясовано, що ця копія виконана особисто Л. Дурново, а колективна робота її учнів зберігається в Державній Третьяковській галереї в Москві (див.: *Пивоваров Н.* Коллекция копий... – С. 230–231).

⁷⁰ Документи Політбюро ЦК КП(б)У // Пам'ятки України. – 1991. – № 2. – С. 49.

⁷¹ *Нестуля О.* Доля церковної старовини в Україні 1917–1941 рр. – К., 1995. – Ч. 2. – С. 178.

⁷² *Макаренко Д. О.* Микола Омелянович Макаренко. – С. 58.

⁷³ *Нестуля О.* Зазнач. праця. – С. 176–178.

⁷⁴ Науковий архів ІА НАН України, ф. ІІМК, № 666, арк. 19 (правлений варіант: арк. 14).

⁷⁵ *Макаренко Д. О.* Микола Омелянович Макаренко. – С. 58–60.

⁷⁶ *Фролов В.* Робочий щоденник зняття і консервації мозаїк Михайлівського монастиря в Києві (1934 року) / Публ. Андрія Бережини, В. Погрібняка, В. Фролова (онука) // Пам'ятки України. – 1991. – Число 1. – С. 39.

⁷⁷ Стенограмма заседания Комитета по исследованию архитектуры б[ывшего] Монастиря... Публікація В. Карпенко // Пам'ятки України. – 1999. – С. XII.

⁷⁸ *Звагельський В. Б.* Невтомний у праці (М. О. Макаренко) // Репресоване Краєзнавство (20–30-і роки). – К., 1991. – С. 166.

SUMMARY

The publication is dedicated to the memory of the noted Ukrainian scientist, archeologist, art critic and museum historian, defender of historic monuments.

In 1934 he stood against the Soviet government project of destroying of the famous St. Mychaylo monastery with all its structures including the unique cathedral (12 century). That very year Makarenko was arrested and shot in 1938. During the Soviet time his name was forgotten as his scientific works. They were not recommended to be mentioned in special publications. This article looks into three articles of the scientist: two of them deal with wall paintings remains in the Mychkaylivska church

in Oster (now Starogorodka Chernigivsky reg.) erected in 11–12 centuries, another is dedicated to St. Tekla image found in 20th of the last century on the wall of Savior Transfiguration cathedral in Chernigiv. The articles are of the special interest: the both paintings are lost during the years of the Second World War and the after war years. At the beginning of the 20th century they were visible and in a good state.

The scientist fixed their progressive destroying. We join here some pictures, drawings and watercolors which illustrated Makarenko's articles. We also add the copies of paintings made in 20th in Savior Transfiguration cathedral and Mychkaylivska church as well.

ЛИСТИ МИКОЛИ МАКАРЕНКА ДО ДАНИЛА Й ВАДИМА ЩЕРБАКІВСЬКИХ

Ірина Ходак

Епістолярна спадщина М. Макаренка, як і багатьох інших діячів вітчизняної культури першої третини минулого століття, ще не систематизована, хоча протягом останніх двох десятиліть до цього важливого джерела неодноразово зверталися дослідники життя й наукової діяльності вченого. Так, приміром, В. Граб привернув увагу до листа М. Макаренка, адресованого Б. Петрі¹, а Д. Макаренко опублікував 16 листів ученого до В. Хвойки (9 одиниць), В. Данилевича (1 одиниця), М. Петрова (2 одиниці), Д. Багалія (2 одиниці), А. Кримського (1 одиниця), О. Грушевського (1 одиниця), які йому вдалося розшукати у фондах Інституту рукопису Національної бібліотеки України ім. В. Вернадського (далі – ІР НБУВ) та Науковому архіві Інституту археології НАН України (далі – НА ІА НАНУ)². При цьому автор останньої публікації висловив надію, що згодом обсяг епістолярної спадщини науковця буде розширено³. Частково це зробили С. Щавельов, який опублікував п'ять листів М. Макаренка до Д. Самоковцова, та сам Д. Макаренко, який поповнив уже відому епістолярію науковця листами, адресованими М. Семенчику (2 одиниці), Роменському окружному музею (2 одиниці), Українській академії наук (1 одиниця)⁴. Нині публікуємо шість листів М. Макаренка до відомих дослідників української культури – братів Данила та Вадима Щербаківських⁵.

Особливо тісні стосунки пов'язували М. Макаренка з Д. Щербаківським упродовж восьми років: з часу переїзду М. Макаренка до Києва навесні 1919 р. до трагічної загибелі Д. Щербаківського влітку 1927 р. Інтереси дослідників перетиналися як у музейній, так і пам'яткоохоронній та власне науково-дослідній сферах. З-поміж численних товариств, комісій, комітетів та інших інституцій, в яких вони співпрацювали, варто виокремити секцію мистецтв Українського наукового товариства в Києві (далі – УНТ)⁶, яка з 1921 р. входила до складу пер-

шого відділу Всеукраїнської академії наук (далі – ВУАН), та Всеукраїнський археологічний комітет (далі – ВУАК), що здійснював наукове керівництво археологічними, мистецтвознавчими дослідженнями та питаннями охорони пам'яток.

Чотири листи М. Макаренка до Д. Щербаківського виявлено в особовому фонді адресата, що зберігається в НА ІА НАНУ. Перший із них був відправлений М. Макаренком з Ромен⁷ до Києва 2 квітня 1919 р. після того, як йому надійшло запрошення очолити археологічну секцію Всеукраїнського комітету охорони пам'яток мистецтва й старовини. Він містить цінні відомості про обставини, за яких М. Макаренко перебрався до Києва, а також яскраво характеризує умови, в яких відбувалося тодішнє українське культурне життя. Наступні три листи, датовані 8, 14 та 16 жовтня 1920 р., стосуються спільної роботи М. Макаренка й Д. Щербаківського в секції мистецтв УНТ, зокрема, налагодження видавничої діяльності.

Створення окремої секції мистецтв ініціювала група членів УНТ влітку 1918 р. з метою організації систематичного дослідження пам'яток вітчизняного мистецтва⁸. У заяві, направленій 29 серпня 1918 р. до Ради УНТ, Г. Павлуцький, Д. Антонович, П. Зайцев, В. Модзалевський, Д. Щербаківський та В. Прокопович передусім наголосили на критичному стані справ у мистецтвознавчій сфері: “Сучасний стан науки про українське мистецтво не відповідає ні тому інтересові до нього, який так глибоко захопив громадянство, ні цінності тих скарбів мистецтва, що зібрані за останні десятиліття по українських музеях і безліччю розкидані по всій широкій території України. Скільки десятків наукових дослідів тільки почасти освітлюють деякі питання історії нашого мистецтва; цілі галузі[,] цілі доби його лишаються зовсім не розробленими, навіть матеріал для них не зібраний. Досить сказати, що українська наука десятком років тому назад вже мала

ПОСТАТІ. НАУКОВА СПАДЩИНА. АРХІВ. СПОГАДИ

загальну “історію України”, мала “історію української літератури”, а ще й досі не має жадної, хочаб популярної, “історії українського мистецтва”⁹. Одним із чинників такого стану справ автори заяви називали розрізненість науковців, внаслідок чого вони були позбавлені можливості мати фахове періодичне видання та публікувати окремі праці. “Нова секція, про яку йде мова, – зазначалося в заяві, – мала би на меті влаштувати відчити, видавати студії по історії українського мистецтва і особливо – матеріяли, систематично підібрані по архівах, музеях і різних збірках старовини. Крім того, нова секція має також своїм завданням згуртувати навколо себе тих небагатьох людей, що тепер працюють окремо в обсязі історії нашого мистецтва, а також підібрати, привабити й виховати молоді сили, які би надалі працювали над студіюванням нашого минулого в цьому напрямкові”¹⁰.

Рада УНТ 15 вересня 1918 р. пристала до пропозиції ініціативної групи, а 20 вересня відбулося організаційне засідання секції мистецтв, в якому взяли участь Д. Антонович, С. Гіляров, В. Данилевич, В. Козловська, В. Модзалевський та Д. Щербаківський. На засіданні було сформовано персональний склад секції, обрано керівництво (голова – Д. Антонович, секретар – Д. Щербаківський)¹¹, визначено головні напрямки діяльності¹². Після того, як 30 травня 1919 р. президія секції (голова – Г. Павлуцький, товариш голови – В. Модзалевський, секретар – Д. Щербаківський) склала повноваження через обтяженість іншими справами, головою секції було обрано М. Макаренка, секретарем – Ф. Ернста¹³.

Основна робота членів секції концентрувалася в семи комісіях – бібліографічній, збирання архівних матеріалів з історії українського мистецтва, термінологічній, лекційно-екскурсійній, реєстраційній, складання словника діячів українського мистецтва, видавничій¹⁴. Крім того, секція влаштовувала прилюдні засідання, на яких виголошувалися наукові доповіді, серед них – “Іконографія українського іконостаса” С. Таранушенка, “Вавельський тетраконх” Й. Пеленського, “Шкляні гути на Чернігівщині” В. Модзалевського, “Українське будівництво

домонгольської доби” Г. Павлуцького, “Виноградна лоза як евхаристичний символ в українському іконописі” Д. Щербаківського тощо¹⁵. 1921 р. секції мистецтв, попри економічну розруху в країні, вдалося видати перший збірник, до якого увійшли розвідки її членів, а також цінні хронікальні замітки та некрологи. Його редагуванням на початковому етапі займався М. Макаренко, а згодом редакційну й організаційну роботу практично повністю перебрав на себе Д. Щербаківський¹⁶.

Після об’єднання УНТ і ВУАН секція мистецтв увійшла до Археологічної комісії академії. Однак через порушення автономності роботи невдовзі її члени залишили комісію, надалі секція мистецтв працювала при першому відділі ВУАН. В її структурі в середині 1920-х років¹⁷ функціонувало чотири комісії: 1) дослідження художніх цінностей, вилучених з церков і молитовних будинків України; 2) термінологічних словників з мистецтва; 3) реєстрації пам’яток мистецтва; 4) видавничої¹⁸.

Робота секції мистецтв у середині 1920-х років була тісно пов’язана з діяльністю ВУАКу, в складі якого 1925 р. розпочав роботу мистецький відділ на чолі з Д. Щербаківським. М. Макаренко¹⁹ брав активну участь у роботі як комітету загалом, так і його комісій і відділів, зокрема, очолював комісію студіювання пам’яток монументального малярства, що працювала в складі мистецького відділу²⁰.

Як представники ВУАКу Д. Щербаківський і М. Макаренко входили до складу реставраційної комісії, що виконувала функції науково-консультативного органу реставраційної майстерні, створеної 1924 р. при Музеї культур та побуту²¹. За дорученням комісії дослідники розробили інструкцію з реставрації тканин і шиття, що орієнтувала музейників на превентивні заходи²².

М. Макаренко уважно стежив і за музейною роботою колеги. Упродовж 1920-х років він опублікував кілька рецензій на виставки Всеукраїнського історичного музею ім. Т. Шевченка, співорганізатором яких був Д. Щербаківський, зокрема на виставку “Український портрет XVII–XX ст.”²³ та виставку творів Г. Нарбути²⁴. Схвально оцінив

ши обидві імпрези, М. Макаренко водночас порушив актуальне донині питання доцільності проведення тимчасових виставок на місці постійної музейної експозиції²⁵: “Згадавши про помешкання, не можу тут-же не відзначити того сумного явища, що помешкання музею ні в якому разі і ніколи не може бути виставочним помешканням. Переносити музейні експонати, щоб улаштувати виставку, з одного помешкання в друге, робити з нього “свалку” і знов розставляти по залах – такої техніки не знає ні одна музейна дисципліна. Пора кінчити з цим, щоб урятувати [від] псування та биття музейн[о]го майна. Виставкам, хоч які вони бажані, не місце в музейних залах, де повно експонатів”²⁶.

М. Макаренко болісно сприйняв самогубство Д. Щербаківського. Він виступив з промовою на похороні колеги 11 червня 1927 р., що згодом стало підставою для звинувачення в антирадянській діяльності не лише промовця, але й тих, хто чув його виступ, однак не доповів у ГПУ²⁷. С. Терещенко, директорка Звенигородського музею, так згадувала про цю промову на допитах в НКВД 1930 р.: “Макаренко говорив коротко, але дуже сердито махав до мертвого кулаками. Хоча він і обережно говорив, але в словах було чути нарікання на владу. Я добре не чула, але щось таке уловила, що “До чого ми дожили. Музеї, які віками будувалися, мусіли б загинути, але дорогий друже Даниле, ти своєю смертю спас руйнування музеїв”²⁸.

Наприкінці червня 1927 р. М. Макаренко разом з 78 іншими діячами української науки та культури підписав колективний лист до редакції газети “Пролетарська правда”, в якому було висунуто вимогу проведення громадського й кримінального розслідування самогубства Д. Щербаківського, а також унеможливлення подібних ситуацій у майбутньому²⁹. Попри чітко окреслену позицію М. Макаренка щодо загибелі колеги, архівні матеріали дають підстави припустити, що влада розглядала можливість використати його для дискредитації фахових здібностей

загиблого вченого. Матеріал із заголовком “Интервью с профессором Макаренко / “Абсолютная правда” № 150 от 7/VII-1927 г. /”, що зберігся в архіві П. Потоцького³⁰, очевидно, готувався владою як реакція на колективний лист київських науковців до газети “Пролетарська правда”, але з якихось міркувань не був використаний³¹.

Якщо з Д. Щербаківським М. Макаренко передусім поєднували спільні інтереси у сфері історії мистецтва, то зі старшим братом дослідника – Вадимом – археологічна проблематика. Навіть після виїзду В. Щербаківського за кордон навесні 1922 р. київський колега продовжував стежити за його науковими працями, 1925 р. опублікував рецензію на його розвідку “Мальована неолітична кераміка на Полтавщині”³².

Листи М. Макаренка до В. Щербаківського зберігаються в Центральному державному архіві вищих органів влади та управління України, в особовому фондї адресата³³, який після завершення Другої світової війни у складі архівів еміграційних установ було вивезено з Праги до СРСР як “дарунок чехословацького уряду”³⁴. Обидві поштові картки, датовані відповідно 1 січня та 3 березня 1929 р., написані вже після трагічної загибелі Д. Щербаківського.

У першому листі М. Макаренко досить критично висловлюється щодо роз’єднання на дві частини композиції Лукаса Кранаха Старшого “Адам і Єва” з колекції Музею мистецтв ВУАН (нині – Музей мистецтв ім. Б. і В. Ханенків), а в другому – переважно інформує про ситуацію, що склалася на той час у ВУАКу. Крім того, обидва листи містять відомості про обмін літературою між науковцями, додаючи цікавий матеріал до проблеми цензури в СРСР. Поштові картки М. Макаренка належать до числа останніх звісток, які В.Щербаківський отримував безпосередньо з батьківщини, позаяк після розгортання процесу Спілки визволення України він був вимушений припинити листування з українськими колегами, боячись накликати на них підозри каральних органів³⁵.

ПОСТАТІ. НАУКОВА СПАДЩИНА. АРХІВ. СПОГАДИ

1. Лист М. Макаренка до Д. [Щербаківського] з Ромен до Києва³⁶. 2 квітня 1919 р. (НА ІА НАНУ, ф. 9, од. зб. 168/М–607).

2/IV 1919.

Многоуважаемый Данило Михайлович

Три дня тому назад получил я телеграфное предложение Всеукраинского комитета охраны памятников³⁷ принять на себя заведывание археологическим отделом комитета. На нем есть Ваша подпись, поэтому безпокою Вас следующим: будьте любезны и добры[,] передайте всем подписавшим мою благодарность, мое согласие на принятие этих обязанностей, а за тем [–] мою просьбу прислать мне разрешение на выезд из Ромны, проезд по жел.[езной] дороге до Киева и въезд в него, т.[ак] к.[ак] из Ромны дают разрешение на проезд по жел.[езной] дор.[оге] лицам[,] едущим по правительственным нуждам[,] а въезд в Киев[,] как слышал я[,] воспрещен частным лицам. Вчера я отправил председателю Дадикину³⁸ телеграмму, но[,] не будучи уверен в том[,] что она дойдет по назначению, сегодня одновременно с этим пишу ему письмо (заказное), которое также неуверен будет ли получено. Решаюсь поэтому безпокою Вас настоящей просьбой. Телеграммы у нас на телеграфе не принимают от частных лиц[,] и мне стояло больших хлопот сдать только вчера телеграмму без гарантий[,] что она дойдет.

Ваш НМакаренко

Ромны[,] до востребования[,] или лучше: Ромны, Засулье, дом Шеремета, мне[.]

2. Лист М. Макаренка до Д. [Щербаківського] з Києва в Київ. 8 жовтня 1920 р. (НА ІА НАНУ, ф. 9, од. зб. 168/М–594).

Високоповажний Данило Михайлович!

На превеликий жаль[,] не можу я бути користним поки що ні за для яких справ. Відразу ж після приїзду я захворів, і чім далі тим гірше і гірше. Сьогодні був у мене лікар, який дуже радив зовсім не ходити, радив зробити рентгенівський знімок, по якому видно буде[,] шо далі робити. Може[,] прийдеться лягти в лікарню. Поки що си[д]жу дома і трудно навіть вийти пообідати. Дуже жалкую[,] шо приїхав, бо чого гарного – ще з голоду пропадеш і мавше гроші в кишені. – Хотів би я передати на час своєї хвороби всі справи по Н.[ауковому] Тов.[ариству] вам.

Треба дійсно яко мога скоріше зорганізувати гуманитарний відділ. З приводу цього балакав я з Кримським³⁹, Грушевським⁴⁰ і Дані-

левичем⁴¹. На першому загальному зібранні відділу хотілось би прочитати ряд докладів[,] присвячених пам[']яти В.Л. Модзалевського⁴². Здається[,] за для таких пам[']ятних спомин[ів] матеріал знайдеться. – Спитайте Эрнста⁴³[,] чи одержував він оповістку з приводу друкарні і замовлень в неї праць⁴⁴. Там вже о [нерозбірливо. – / Х.] я знаю[,] шо] друкарня занята на цілий рік вперед природниками[,] і нам ніби то нема міста: було розіслано оголошення – я між иншим його не одержав – 30-го / IX, в якому просили надіслати відомости[,] яка секція шо має друкувати. А на другий день природники вже доставили праць для друку стільки, шо як підраховали – це діло було при мені – то виявилось[,] шо вже тими працями друкарня буде зайнята цілий рік. Треба додати[,] шо по якісь, мені невідомі[ї] постанові, друкуються праці по черзі їх заявлення. Папір[,] надісланий до Н.[аукового] Т.[овариства][,] я бачив – він не худий. Але як на йому друкувати[,] коли прийдеться додрукувати на другому?

Будь ласка[,] сходіть в неділю на засідання Ради. Надсилаю Вам повістку.

Ваш ММакаренко

8/X. 1920.

Паньківська[,] 7[,] пом. 1.

P.S. Повідоміть мене[,] будь ласка, як шо буде змога[,] шо було на Раді. ММ

3. Лист М. Макаренка до Д. [Щербаківського] з Києва в Київ. 14 жовтня 1920 р. (НА ІА НАНУ, ф. 9, од. зб. 168/М–606).

Високоповажний Данило Михайлович!

Дуже прохаю Вас бути моим заступником на засіданні Секції в неділю, а рівно і на спільному засіданні секцій гуманитарного відділу, бо я ледві чи буду мати змогу так далеко ходити.

Ніяк не згоден я подати свій голос на голову за того чоловіка[,] шо ви пропонували прошлий раз. Без всяких бажань зробити приємність вам[,] гадав би[,] шо назвавши ваше прізвіще[,] я був би ближче до істини[,] ніж чиє[–]нибудь инше прізвіще.

Зараз мав розмову з Грушевським⁴⁵[,] який ні в якому разі не хоче змінити свої часи принципово тільки тому[,] шо він призначив свої часи раніш[,] чім остальні секції[.] “Нехай, каже, пересовують[ь] всі засідання инші, а я свої змінити не можу”. З тим і пішов. Не [нерозбірливо. – / Х.], а чорт з ним!

Ваш ММака[ренко]

14 /X. 1920.

4. Лист М. Макаренка до Д. [Щербаківського] з Києва в Київ. 16 жовтня 1920 р. (НА ІА НАНУ, ф. 9. од. зб. 168/М-605).

16 /X 1920.

Вельмиповажний Данило Михайлович

Дуже прохаю вас бути моїм заступником на засіданні секції мистецтв. Сам я[,] на превеликий мій жаль[,] ніяк не можу бути. Си[д]жу дома, ще не хо[д]жу.

Одержали Ви мого листа[,] який я направив до вас через Наукове Товариство?

Ваш ММакар[енко]

5. Лист М. Макаренка до В. Щербаківського з Києва в Прагу. 1 січня 1929 р. (ЦДАВОВ України, ф. 3864, оп. 1, од. зб. 46, арк. 120–120 зв.)

7 /I.29. Київ.

Вельмишановний Вадим Михайлович!

Підняв клопотанне перед “окрлітом” про дозвіл переслати вам потрібні вам книжки. Бо пересилати вільно ми маємо право лише видання[,] що вийшли після 1922 року. До того не лише за дозволом. Посилаю поки що де що з своїх, собі вже добуду. Але каталог Самоквасова⁴⁶ треба заждать. Поки роздобуду. Що ж торкаєт[ь]ся оплати за них[,] то це – дурниця. Коли будете мати змогу звичайно[,] перешлите книжок, ніяк не гроші. Мені[,] наприклад[,] потрібна книжка Fr. Rathgen’a: Die Konservierung von Altertumsfunden (В серію: Handbuchen der staatl. Museen zu Berlin... Видання Walt de Gruyter. 1926 року Dritte... auflage). – У нас – новина з скандалом одночасово: знайшли в церкві на Подолі велечезну картину Адам та Єва підпису (?) Луки Кранаха⁴⁷. Довго вона валялася в складі “мусора” в Лаврському Музеєві, нарешті зрозуміли, вичистили іє по розпорядженню С. Гилярова⁴⁸

розпиляли на дві картини, тому що так[,] по його розумінню[,] краще можна оглядати⁴⁹, – так-чином з одного Кранаха у нас два. Позор!... Таке розуміння у нас музейної справи. – З своєю працею, доведет[ь]ся трохе заждать, поки звільнюсь від дрібниць. За хворобу запустив свої справи.

Щиро ваш ММакар[енко]

6. Лист М. Макаренка до В. Щербаківського з Києва в Прагу. 16 березня 1929 р. (ЦДАВОВ України, ф. 3864, оп. 1, од. зб. 46, арк. 121–121 зв.)

Київ 16 /III 1929.

Вельмишановний Вадим Михайлович!

Одержав ваші листи й книжку Стоцького. Дуже[,] дуже вдячний. Звичайно[,] про Ратген’а турбуватись не слід. Коли буде змога мені переслати туди гроші, що зараз нам заборонено, то я випишу її собі. Коли ж вам попадет[ь]ся даром – буду вдячним. – Рудинський⁵⁰[,] як Ви знаєте[,] відповідає лише тоді[,] коли йому потрібно. Він уже втік з Арх. [еологічного] Комітета, але ж я зовсім, а він ще бере участь в роботах цієї клоаки. Особливо тепер[,] коли справу яко секретарь веде така чинуша як Курінний⁵¹[,] там наукової роботи не буде, а буде розведена канцелярія, писанне паперів і т. д. Словом[,] на папері буде гарно. Моя робота про Мордв.[инівський] курган затримуєт[ь]ся дрібними працями з[-]за шматка хліба. Все збираюсь засісти[,] аби переробити, а де що знов написати⁵². – Цими днями надішлю вам свій “Чернігівський Спас”⁵³. Може[,] де[-]небудь надрукуєте про неї пару слів. Хоть би вилаяли. – Друкую[,] крім того[,] “Українська графіка”⁵⁴. Тут буде біля 200 клише. Отання [-] за шматок хліба. Перша – нікопійки.

Щиро Ваш ММакаренко. Левашівська[,] 17.

¹ Граб В. Дело Н. Е. Макаренко // Вивчення історичної та культурної спадщини Роменщини: проблеми і перспективи. – Суми; Ромни, 1990. – С. 29–31.

² Макаренко Д. Епістолярна спадщина М. О. Макаренка // Археологія. – 1992. – № 4. – С. 101–108.

³ Там само. – С. 101–102.

⁴ Щавельов С. П. Українська археологія в листуванні Д. Я. Самоквасова // Археологія. – 1994. – № 1. – С. 125–127; Макаренко Д. Шлях до храму. – К., 2006. – С. 91–108.

⁵ Коротко зміст двох листів М. Макаренка до В. Щербаківського переповів В. Ульяновський (див.: Ульяновський В. Вадим Щербаківський: життя, наукова діяльність, доля творчої спадщини // Щербаківський В. Українське мистецтво: Вибрані неопубліковані праці / Упорядкування, вступна стаття В. Ульяновського; додатки П. Герчанівської, В. Ульяновського. – К., 1995. – С. 64).

вані праці / Упорядкування, вступна стаття В. Ульяновського; додатки П. Герчанівської, В. Ульяновського. – К., 1995. – С. 64).

⁶ Про діяльність секції мистецтв УНТ та її роль у налагодженні мистецтвознавчих досліджень див.: Афанасьєв В. 1. Джерело // Культура і життя. – 1998. – 21 жовтня. – № 42 (3901). – С. 3; Його ж. 2. Джерело // Культура і життя. – 1998. – 4 листопада. – № 44 (3903). – С. 2.

⁷ У 1927 р. у листі до Б. Петрі М. Макаренко так згадував про свій переїзд з Петрограда до Києва: “В 1919 году я выехал из СПб, в командировку на Украину. Тут меня захватило движение – украинизация. Вы знаете, я сам украинец. Казалось тогда, что действительно я могу быть полезным родине.

ПОСТАТІ. НАУКОВА СПАДЩИНА. АРХІВ. СПОГАДИ

Не подавая в отставку в Эрмитаже, я просто после окончания времени командировки, остался здесь.” (цит. за: *Макаренко Д.* Шлях до храму... – С. 104).

⁸ *Онопрієнко В., Рєєнт О., Щєрбань Т.* Українське наукове товариство: 1907–1921 роки. – К., 1998. – С. 102–103.

⁹ ІР НБУВ, ф. 10, од. зб. 31627, арк. 1.

¹⁰ Там само. – Арк. 1 зв.

¹¹ 13 жовтня 1918 р. головою секції мистецтв було обрано Г. Павлуцького, товаришем голови – В. Модзалевського (див.: Протоколи засідань Секції мистецтв Укр.[аїнського] Наукового Т-[оварист]ва в Києві // Збірник Секції мистецтв [Українського Наукового Товариства] / За ред. *М. Макаренка, Д. Щєрбаківського, Ф. Ернста.* – К., 1921. – Зб. 1. – С. 155).

¹² Там само. – С. 154–155.

¹³ Там само. – С. 156.

¹⁴ Там само. – С. 161.

¹⁵ Там само. – С. 154–164.

¹⁶ *Ернст Ф.* Данило Михайлович Щєрбаківський. (Пам'яті дослідника) // Бібліологічні вісті. – 1928. – № 1. – С. 131.

¹⁷ З 9 жовтня 1922 р. секцію мистецтв очолював академік О. Новицький (див.: Історія Академії наук України. 1918–1923. Документи і матеріали / Упорядники В. Шмельов, В. Кучмаренко, О. Лугоський, Н. Монастирецька, Л. Стрельська. – К., 1993. – С. 337).

¹⁸ ІР НБУВ, ф. 279, од. зб. 1, арк. 3–3 зв.; Звідомлення Першого (Історично-Філологічного) Відділу за 1923 й рік // Записки історично-філологічного відділу ВУАН. – К., 1924. – Кн. 4. – С. 321.

¹⁹ М. Макаренко разом із Д. Щєрбаківським, П. Курінним, В. Осьмаком був затверджений дійсним членом ВУАКу 12 червня 1924 р. (див.: *Нєстуля С.* Становлення Всеукраїнського Археологічного комітету ВУАН (середина 1920-х років). – Полтава, 1997. – С. 12).

²⁰ Там само. – С. 43.

²¹ *Курінний П.* Три роки праці реставраційної майстерні лаврського музею культів та побуту над консервацією та реставрацією музейних збірок (1924–1927) // Український музей. – К., 1927. – Зб. 1. – С. 160; *Тимченко Т.* Київська школа реставрації станкового малярства (1920–1930 рр.) // Пам'ятки України: історія та культура. – 2001. – Ч. 4. – С. 50.

²² ІР НБУВ, ф. 279, од. зб. 836, арк. 4–4 зв.; опубліковано: *Тимченко Т.* Зазнач. праця. – С. 66.

²³ *М[акарен]ко М.* Виставка українського портрету // Життя й революція. – 1925. – № 6-7. – С. 110–111.

²⁴ *Макаренко М.* Виставка творів Нарбути // Глобус. – 1926. – № 21. – С. 411–413.

²⁵ У 1920-х роках Всеукраїнський історичний музей ім. Т. Шевченка, окрім відділу археології й частково відділу “Старий Київ”, не мав постійної експозиції. Натомість тут було організовано низку великих тематичних виставок, серед яких – виставки виробів Межигірської фабрики, українських килимів, портретного малярства XVII–XX ст., творів Г. Нарбути,

“Тарас Шевченко на тлі доби” та українського малярства XVII–XX ст.

²⁶ *Макаренко М.* Виставка творів Нарбути... – С. 413.

²⁷ С. Білокінь звернув увагу на те, що 27 червня 1927 р. представник Укрнауки в Києві Л. Левитський доповів про зміст промови М. Макаренка в ГПУ (див.: *Білокінь С.* Музей України (Збірка П. Потоцького): Дослідження, матеріали. – К., 2006. – С. 135).

²⁸ *Терещенко С.* Додаткові покази до протоколів слідства / Вступне слово та публікація *Л. Власюк, Л. Лихач* // Родовід. – 1994. – Ч. 7. – С. 83.

²⁹ Центральний державний архів громадських об'єднань України, ф. 263, од. зб. 61278 фп, арк. 31–34; ІР НБУВ, ф. 10, од. зб. 17238, арк. 1–2 зв. Опубліковано: Репресоване краєзнавство: 20–30-і роки. – К., 1991. – С. 412–414. Текст листа, що зберігся в слідчій справі М. Макаренка, також привернув увагу В. Граб (див.: *Грєб В.* Зазнач. праця. – С. 29–31).

³⁰ Центральний державний історичний архів України в м. Києві, ф. 2213, оп. 1, од. зб. 117, арк. 1–6.

³¹ Прикметно, що вже 9 липня 1927 р. на пленумі центрального бюро спілки наукових робітників у Харкові з партійною візією причин самогубства Д. Щєрбаківського та критикою колективного листа вчених до “Пролетарської правди” виступив народний комісар освіти М. Скрипник. Стандартні повідомлення РАТАУ про цей виступ одразу з'явилися в багатьох газетах (приміром, див.: Тов.[ариш] Скрипник про смерть проф.[єсора] Щєрбаківського // Пролетарська правда. – 1927. – 10 липня. – № 154. – С. 5), а значно пізніше було опубліковано виступ наркома (див.: *Скрипник М.* Про події в історичнім музеї ім. Шевченка в Києві (з промови на пленумі ЦБ наукових робітників) // Пролетарська правда. – 1927. – 21 серпня. – № 180. – С. 5).

³² *Макаренко М.* [Рец.] Проф.[єсор] Вадим Щєрбаківський. Мальована неолітична керамика на Полтавщині. З додатком щоденних розкопів. (Науковий збірник Українського Університету в Празі. Т. 1. Прага. Наклад Українського Університету в Празі, 1923) // Україна. – 1925. – Кн. 6. – С. 129–130.

³³ Центральний державний архів вищих органів влади та управління України (далі – ЦДАВОВ України), ф. 3864.

³⁴ *Грімстед Кєннеді П., Борєк Г.* Доля скарбів української культури під час другої світової війни: винищення архівів, бібліотек, музеїв. – К., 1991. – С. 24–25. Зауважимо, що значна частина особового фонду В. Щєрбаківського залишилася в Празі, нині зберігається серед матеріалів фонду “Український музей” (ф. 1252) в Державному історичному архіві в Празі (детальніше див.: *Франко О.* Архів Вадима Щєрбаківського у Празі // 100 років колекції Державного музею українського народного декоративного мистецтва / Збірник наукових праць за редакцією д-ра мистецтвознавства *М. Сєлівачова.* – К., 2002. – С. 43–52).

³⁵ *Щєрбаківський В.* Пам'яті Василя Григоровича Кричевського. – Лондон, 1954. – С. 46.

ІРИНА ХОДАК. ЛИСТИ МИКОЛИ МАКАРЕНКА...

³⁶Усі листи друкуються за автографами зі збереженням правопису оригіналів, осучаснено лише написання окремих літер (“_”/“е” та “ї”/“и” в листі російською та “е”/“е” в листах українською мовою).

³⁷Всеукраїнський комітет охорони пам'яток мистецтва й старовини (ВУКОПМИС), створений навесні 1919 р. більшовиками, перебрав на себе питання, якими раніше опікувався Центральний комітет охорони пам'яток старовини й мистецтва, згодом – відділ охорони пам'яток Генерального секретарства народної освіти.

³⁸За свідченнями Ф. Ернста, одним із “пам'ятників” двомісячної діяльності Дадикіна стала фактична ліквідація Української державної академії мистецтва, до якої він вдався після відмови Г. Нарбута, ректора академії, обрати до числа професорів приятеля Дадикіна М. Ярушка (див.: *Ернст Ф. Георгій Нарбут. Життя й творчість* // Георгій Нарбут: Посмертна виставка творів. – К., 1926. – С. 75). Г. Нарбут виконав малюнок тушшю “Св. Георгій побиває Дадикіна”, який було вкладено до “Діаріуша” (див.: Науковий архів Національного художнього музею України, оп. 1 (з 1918 р.), од. зб. 48, арк. 9). Значно пізніше С. Таранушенко зазначив: “Дадикін – уловник, злодій” (див.: *Білокінь С. Сторінками загиблого “Діаріуша”* // Пам'ятки України: історія та культура. – 1998. – Ч. 1. – С. 53).

³⁹Кримський Агатангел Юхимович (1871–1942) – сходовознавець, історик української мови та літератури, мовознавець, письменник. Академік і неодмінний секретар ВУАН, голова історично-філологічного відділу ВУАН, директор Інституту української наукової мови. Дійсний член УНТ з 22 жовтня 1907 р. (див.: *Хроніка Українського Наукового Товариства в Києві* // Записки Українського Наукового Товариства в Києві. – К., 1908. – Кн. 1. – С. 151), голова філологічної секції УНТ з 14 квітня 1920 р. (див.: *Онопrienko В., Реєнт О., Щербань Т.* Зазнач. праця. – С. 102). Д. Макаренком опубліковано лист М. Макаренка до А. Кримського 1920 р. (див.: *Макаренко Д.* Епістолярна спадщина М. О. Макаренка... – С. 107).

⁴⁰Грушевський Олександр Сергійович (1877–1943) – історик, літературознавець, етнограф. У 1920-х рр. керував роботою історико-етнографічної комісії історичної секції ВУАН. Дійсний член УНТ з 1907 р. На першому (організаційному) засіданні секції мистецтв УНТ обраний її членом (див.: *Протоколи засідань Секції мистецтв...* – С. 154). Д. Макаренком опубліковано лист М. Макаренка до О. Грушевського 1928 р. (див.: *Макаренко Д.* Епістолярна спадщина М. О. Макаренка... – С. 107–108).

⁴¹Данилевич Василь Юхимович (1872–1935) – історик, археолог. Дійсний член УНТ. На першому (організаційному) засіданні обраний членом секції мистецтв УНТ (див.: *Протоколи засідань Секції мистецтв...* – С. 154), з 7 лютого 1920 р. – керівник термінологічної комісії секції (див.: Там само. – С. 161). Д. Макаренком опубліковано лист М. Макаренка до В. Данилевича 1913 р. (див.: *Макаренко Д. Є.* Епістолярна спадщина М. О. Макаренка... – С. 106).

⁴²Модзалевський Вадим Львович (1882–1920) – історик, генеалог, архівіст. Дійсний член УНТ з 14 вересня 1907 р. (див.: *Хроніка Українського Наукового Товариства в Києві...* – С. 150–151). Один із ініціаторів та організаторів секції мистецтв УНТ (див.: *Протоколи засідань Секції мистецтв...* – С. 154), товариш голови секції з 13 жовтня 1918 р. до 30 травня 1919 р. та з 18 січня 1920 р. (див.: Там само. – С. 155, 156, 160), голова комісії зі збирання архівних матеріалів з українського мистецтва (Там само. – С. 161). Помер у Києві 3 серпня 1920 р. За свідченнями І. Матяш, на відкритому спільному засіданні Архівної ради УАН та Історичного товариства Нестора-літописця, що відбулося 3 серпня 1921 р. до роковин з дня смерті В. Модзалевського, Д. Щербаківський виступив з доповіддю “Праці В. Л. Модзалевського по історії українського письменства” (див.: *Матяш І.* Особа в українській архівиці: Біографічні нариси. – К., 2001. – С. 49). Гадаємо, тут допущено опіску, очевидно, доповідь Д. Щербаківського стосувалася праць В. Модзалевського з історії українського мистецтва, але з'ясувати питання поки не вдалося, позаяк джерело, на яке покликається дослідниця, не містить жодної інформації про згадане засідання. Д. Щербаківський також доклав чимало зусиль для посмертного видання праці В. Модзалевського “Гути на Чернігівщині” (К., 1926) (див.: *Ернст Ф.* Данило Михайлович Щербаківський (Пам'яті дослідника)... – С. 135).

⁴³Ернст Федір Людвигович (1891–1942) – історик мистецтва, музейник, пам'яткоохоронець. З 30 травня 1919 р. – секретар секції мистецтв (див.: *Протоколи засідань Секції мистецтв...* – С. 156), з 7 лютого 1920 р. – керівник комісії зі складання словника діячів українського мистецтва (Там само. – С. 161).

⁴⁴Ще на організаційному засіданні секції мистецтв одним із її основних завдань визначили видання записок секції та капітальних праць у серії “*Monumenta artis Ucrainae*” (див.: *Протоколи засідань Секції мистецтв...* – С. 155). На засіданні 7 лютого 1920 р. обрали редакційну колегію збірників секції мистецтв у складі М. Макаренка, В. Модзалевського (після його смерті до колегії ввійшов Ф. Ернст), Д. Щербаківського (Там само. – С. 161), 22 лютого 1920 р. ухвалили програму видання збірників, а також доручили М. Макаренку провести переговори з Всевидатом (Там само).

⁴⁵Ідеться про Олександра Сергійовича Грушевського.

⁴⁶Самоквасов Дмитро Якович (1843–1911) – правник, архівіст, археолог. Про археологічний аспект діяльності Д. Самоквасова, зокрема, див.: *Щавельов С. Д. Я.* Самоквасов: заповіт археолога // *Археологія.* – 1991. – № 1. – С. 98–108; *Його ж. Д. Я.* Самоквасов – історик, археолог, архівіст // *Вопросы истории.* – 1993. – № 3. – С. 177–183; *Його ж.* Українська археологія в листуванні Д. Я. Самоквасова // *Археологія.* – 1994. – № 1. – С. 115–131.

⁴⁷Композицію “Адам і Єва” виявив під сходами, що вели на дзвіницю Троїцької церкви на Василь-

ПОСТАТІ. НАУКОВА СПАДЩИНА. АРХІВ. СПОГАДИ

ківській вулиці в Києві, співробітник Всеукраїнського музейного містечка В. Іщенко в червні 1927 р. (детальніше див.: *Білокінь С.* Паралельна історія УРСР. Большевики і українська культурна спадщина // Перші читання пам'яті М.Ф. Біляшівського. Матеріали наукової конференції 22 червня 2005 року. – К., 2006. – С. 142–143).

⁴⁸Гіляров Сергій Олексійович (1887–1946) – мистецтвознавець. З 1919 р. працював у Музеї мистецтв УАН (ВУАН), з 1923 – вчений секретар, з 1926 – заступник директора і зберігач музею (див.: *Крутенко Н.* Сергій Гіляров // Пам'ятки України: історія та культура. – 1998. – Ч. 1. – С. 99). У 1928 р. на прохання крайового інспектора з охорони пам'яток культури Ф. Ернста С. Гіляров оглянув композицію “Адам і Єва”, яку антиквар С. Глеваський-Гольдфарб відібрав у Всеукраїнському музейному містечку з метою продажу. Дослідник одразу визначив, що твір є роботою Лукаса Кранаха Старшого чи його школи, після чого пам'ятка поповнила колекцію Музею мистецтв ВУАН. С. Гіляров подав інформацію про надбання музею до газети (див.: *Нові придбання Музею мистецтва ВУАН // Пролетарська правда.* – 1928. – 14 червня. – № 136. – С. 4), а згодом – 3 січня 1929 р. – виступив з доповіддю про пам'ятку на прилюдних зборах Музею мистецтв ВУАН. Невдовзі доповідь було видано (див.: *Гіляров С.* Новознайдений твір Кранаха в Музеї мистецтва Всеукраїнської академії наук. – К., 1929). Також дослідник опублікував твір у каталозі експонатів Музею мистецтв ВУАН (див.: *Музей мистецтв Всеукраїнської академії наук: Каталог картин / Склав С. Гіляров.* – К., 1931. – С. 10, 54. – Т. XLVII), але це не убезпечило його від продажу за кордон (див.: *Соловей О.* Довкола шедевр Лукаса Кранаха Старшого // Пам'ятки України. – 1994. – Ч. 1–2. – С. 106–108).

⁴⁹У процесі реставрації, яку здійснив восени 1928 р. художник-реставратор Картинної галереї (нині – Київський музей російського мистецтва) Т. Дець, твір розділили на дві окремі композиції – “Адам” і “Єва”. Мотивацію доцільності розмонтування композиції “Адам і Єва” С. Гіляров виклав у згаданій праці (див.: *Гіляров С.* Новознайдений твір Кранаха... – С. 6–8).

⁵⁰Рудинський Михайло Якович (1887–1958) – археолог, історик, мистецтвознавець, етнограф. У 1917–1924 рр. працював у Полтаві. Разом із В. Щербаківським долучився до створення Українського наукового товариства досліджування й охорони пам'яток старовини та мистецтва на Полтавщині (1918), Полтавського державного університету (1918) та інших, а також до роботи колишнього музею Полтавського губерньського земства. З 1919 р. М. Рудинський завідував Картинною галереєю, в 1922 р. (після від'їзду В. Щербаківського) очолив археологічний відділ музею, а невдовзі був призначений директором Центрального пролетарського музею Полтавщини. У 1924 р. обраний дійсним членом ВУАКу, в 1925–1928 років – вчений секретар комітету (зокрема, див.: *Грив В., Супруненко О.* Доля Ми-

хайла Рудинського // *Археологія.* – 1992. – № 4. – С. 91–100; *Нестуля О.* Михайло Якович Рудинський // *Зневажена Кліо: Збірник статей.* – К., 2005. – С. 404–412).

⁵¹Курінний Петро Петрович (1894–1972) – історик, археолог, музейник. Учень Д. Щербаківського. З 1924 р. – директор Музею культур і побуту (з 1926 р. – Всеукраїнське музейне містечко), дійсний член ВУАКу. Після складання М. Рудинським обов'язків вченого секретаря комітету став його наступником. У доповіді про роботу ВУАКу в 1918–1932 роках, з якою П. Курінний виступив на пленумі комітету 14 квітня 1932 р., містилися різкі оцінки праці М. Рудинського та М. Макаренка (див.: *Макаренко Д.* Микола Омелянович Макаренко. – К., 1992. – С. 55). П. Курінний – автор низки розвідок про діячів української науки, зокрема братів Щербаківських (див.: *Курінний П.* Життя й наукова діяльність Данила Михайловича Щербаківського // *Пролетарська правда.* – 1927. – 12 червня. – № 131. – С. 5; *Його ж.* Заслужений професор і ректор Українського Вільного Університету Вадим Щербаківський (з нагоди 70 років життя). – Женева, 1947; *Його ж.* Вінок на могилу Д. Щербаківського // *Український православний календар на 1951 рік.* – New York City, [1950]. – С. 145–150; *Його ж.* Пояснення до автографу академіка Всеукраїнської академії наук Сергія Єфремова // *Спілка Визволення України (Ідейні основи, історія та матеріали до пізнання її діяльності на рідних землях).* – Мюнхен, 1953. – Збірник 1. – С. 6–7; *Його ж.* Данило Михайлович Щербаківський [–] керівник етнографічного дослідження України за доби українського культурного ренесансу // *Шлях перемоги.* – 1954. – 9 травня. – № 11. – С. 3. – 16 травня. – № 12. – С. 3). П. Курінний також звертався до постаті М. Макаренка, зокрема, на сесії Української вільної академії наук у Німеччині (29 січня – 1 березня 1954 р.), присвяченій 35-літтю ВУАН, у циклі доповідей “Провідні ідеї та люди української науки” він вголосив кілька доповідей, серед них – “Данило Щербаківський, найбільший етнограф України” та “Микола Макаренко, що згинув захищаючи храм Із'яславів – Дмитра в Києві” (див.: *Курінний П.* Провідні ідеї і люди української науки // *Шлях перемоги.* – 1954. – Великдень. – № 9–10. – С. 3). Крім того, до підбірки матеріалів про Г. Павлуцького П. Курінний включив власну статтю (див.: *Курінний П.* Значення праць проф. Гр. Павлуцького в історії українського мистецтва // *Шлях перемоги.* – 1954. – 20 червня. – № 17. – С. 3) та розвідку М. Макаренка (див.: *Макаренко М.* Григорій Григорович Павлуцький – людина і науковець (1927) // *Шлях перемоги.* – 1954. – 20 червня. – № 17. – С. 3; 27 червня. – № 18. – С. 3). Також див.: *Курінний П.* Історія археологічного знання про Україну. – Мюнхен, 1970.

⁵²За результатами дослідження Мордвинівського кургану М. Макаренко опублікував невеличку статтю ще 1916 р. (див.: *Макаренко Н.* Первый Мордвинский курган // *Гермес.* – 1916. – № 11–12 (177–178). – С. 267–272).

ІРИНА ХОДАК. ЛИСТИ МИКОЛИ МАКАРЕНКА...

⁵³ Результати дослідження Спаського собору в Чернігові висвітлені М. Макаренком у кількох розвідках (див.: *Макаренко М. Досліди над Чернігівським Спасом* (Коротеньке звідомлення) // *Записки історично-філологічного відділу ВУАН*. – К., 1924. – Кн. 4. – С. 240–244; *Його ж. Біля Чернігівського Спаса: Археологічні досліди року 1923* // *Чернігів і Північне Лівобережжя*. – К., 1928. – С. 80–100; *Його ж. Чернігівський Спас* (Археологічні досліди р. 1923) // *Записки історично-філологічного відділу ВУАН*. – К., 1928. – Кн. 20. – С. 1–80; *Його ж. Чернігівський Спас: Археологічні досліди*. – К., 1929).

⁵⁴ Проблемі мистецтва української книги М. Макаренко присвятив кілька ґрунтовних розвідок (див.: *Макаренко Н. Матеріали по истории гравюры на Украине* // *Искусство в Южной России*. – 1914. – № 5–6. – С. 190–202; *Його ж. Мистецтво книжки* // *Бібліологічні вісті*. – 1924. – № 1–3. – С. 94–100; *Його ж. Орнаментация української книжки XVI–XVII ст.* // *Труди Українського наукового інституту книгознавства*. – К., 1926. – Т. 1: *Українська книга XVI–XVII–XVIII ст.* – К., 1926. – С. 153–218). Уже наприкінці 1910-х років М. Макаренко вважався одним із провідних фахівців в галузі мистецтва давньої української книги, зокрема, видавниче товариство “Друкар” планувало замовити дослідникові написання праць “Українська мініатюра” й “Українські штихарі XVII–XVIII вв.”, монографії про Г. Левицького (див.: ІР НБУВ, ф. 251, од. зб. 3, арк. 1–2, 5–5 зв.). Згодом учений активно співпрацював з Українським науковим інститутом книго-

знавства (з 1926 р. – Український науково-дослідний інститут книгознавства, далі – УНІК), разом із Д. Щербаківським входив до складу створеної 3 лютого 1926 р. комісії мистецтва книги (див.: *Ходак І. Д. Щербаківський та його книгознавчі студії* // *Друкарство*. – 2004. – № 4. – С. 84–85). З 20 травня 1926 р. М. Макаренко очолював комісію мистецтва книги УНІКу (див.: ІР НБУВ, ф. 47, од. зб. 62, арк. 4). Одна з останніх розвідок ученого присвячена малюнкам П. Боклевського зі збірки УНІКу (див.: *Макаренко М. Малюнки П. М. Боклевського*. – К., 1930). Наприкінці 1920-х – на початку 1930-х рр. у видавничих планах УНІКу згадуються рукописи М. Макаренка “Мистецтво книги” (5–6 друкованих аркушів), “Українська книжкова графіка” (10 друкованих аркушів) та “Історія української гравюри” (з ілюстраціями) обсягом 15 друкованих аркушів (ІР НБУВ, ф. 47, од. зб. 161, арк. 55, 59; од. зб. 47, арк. 81, 89). Також наприкінці 1920-х – на початку 1930-х років М. Макаренко розглядався як імовірний автор розділу про мистецтво книги й гравюру XIII – середини XVII ст. в колективній праці “Нарис історії українського мистецтва” (див.: Наукові архівні фонди рукописів і фонозаписів Інституту мистецтвознавства, фольклористики й етнології ім. М. Рильського НАН України (далі – НАФРФ ІМФЕ), ф. 13, од. зб. 24, арк. 2) та розділу про мистецтво книги й гравюру середини XVII–XVIII ст. в шеститомній праці “Українське мистецтво (матеріали до історії)” (див.: НАФРФ ІМФЕ, ф. 13, од. зб. 26, арк. 15–17), але ці проекти не було реалізовано.

SUMMARY

The fact of loss of Mykola Makarenko's (1877–1938) personal archive makes his epistolary heritage more valuable within the first steps on the way of the process of its systematization. We publish 6 letters addressed to famous researchers of the Ukrainian art Danylo and Vadym Scherbakivsky. Four letters (1919–1920) addressed to D. Scherbakivsky tell us about the circumstances under which M. Makarenko moved

to Kyiv and give some information about their collaboration at the Art Section of Ukrainian Research Association in Kyiv.

Two postcards addressed to V. Scherbakivsky (1876–1957) which Makarenko sent in 1929 unveil a difficult situation at the museums and scientific establishments in Soviet Ukraine.

Also these letters give information about his scientific works which were lost.

АРХІВНІ СПРАВИ С. ВАСИЛЬКІВСЬКОГО Й І. ПОХІТОНОВА

Людмила Міляєва

Продовжуючи публікувати особові справи українських художників з фонду 789 Центрального історичного архіву Росії (фонду Імператорської академії художеств), ми прагнемо допомогти молодій генерації мистецтвознавців безпосередньо долучитися до архівних джерел.

На черзі – матеріали про двох відомих українських малярів-пейзажистів: Сергія Івановича Васильківського (1854–917) та Івана Павловича Похітонова (1850–1923), життя і творчість яких пов'язані між собою.

Найціннішим, на наш погляд, у матеріалах цієї публікації є звіт С. Васильківського з-за кордону до Академії, коли він був чотири роки її пенсіонером, а також перелік творів, створених там і в Україні, надісланий до звітних академічних виставок.

Нині, коли мистецькі міжнародні контакти значно полегшено, а колекціонування творів українських митців стає популярним, можливо, вдасться натрапити на ті картини С. Васильківського, які лишаються поки що невідомими. У документах, що публікуються, згадується понад 100 етюдів з натури.

Іван Павлович Похітонов народився в Україні (маєток Матронівка, тепер Кіровоград-

ської обл.) і часто її малював, хоча більшу частину життя провів за кордоном і помер у Брюсселі.

Невідомо з яких причин ним (у таємному листуванні з ІАХ) цікавився мінський повітовий ісправник, питаючи й про місце народження Івана Павловича.

У 1963 р. в Київському державному музеї українського мистецтва відбулася велика виставка творів І. Похітонова, яку до України привіз його внук Ігор Борисович Маркевич (1912–1983) – відомий французький диригент, піаніст і композитор. Більшість експонованих творів була з його родинної колекції. І. Маркевич вважав І. Похітонова українським художником. Виставка, де вітчизняні глядачі вперше побачили так широко представлену спадщину митця, довела наочно, наскільки стилістично близька ціла серія робіт С. Васильківського певного періоду І. Похітонову, з яким він приятелював за кордоном. (Друга виставка з художніх музеїв СРСР та приватних колекцій відбулася в тому ж музеї 1980 р.).

З огляду на цю обставину ми вирішили публікувати архівні джерела про цих художників разом.

ДѢЛО

ЦГИА
ф. 789, оп. 10
ед. хр. – 156.

л. 1.

Правленія Императорской Академіи Художествъ *

Васильковскій Сергѣй Ивановъ
Нач. 9 авг. 1876
Кончено 30 сент. 1917 г.
В Правленіе Императорской Академіи Художествъ
Вольнослушающаго Академіи Художествъ Сергѣя Васильковскаго

Прошеніе

Желая поступить въ число учениковъ честь имѣю покорнѣйше просить Правленіе Академіи Художествъ допустить меня к испытательному экзамену

Сергѣй Васильковскій
1876 годъ 6 августа принять
ректоръ О. Іорданъ

л. 2.

№ 243
11 февраля
род. 1854 г.
отставной канц. Служитель Въ Совѣтъ Императорской Академіи Художествъ
Дворянина Сергѣя Васильковскаго

Прошение

Желая поступить в число вольных слушателей Императорской Академіи Художествъ, честь имѣю покорнѣйше просить Совѣтъ Академіи допустить меня къ экзамену по рисованію. При семъ прилагаю свой аттестатъ выданный изъ Кіевской удѣльной конторы за № 4618 м.

Сергѣй Васильковскій

Адрес: угол Лиговки и Гусева переулка дом № 8, кварт. 20.

1876 февраля дня

л. 3. Свидѣтельство

Нижеподписавшіеся симъ свидѣтствуютъ, что Харьковской губерніи уѣздного города Изюма Соборной Преображенской церкви въ метричныхъ книгахъ в первой части о родившихся подъ № 624 значитъ: такъ у служащаго въ Изюмской окружной лечебницѣ Губернскаго секретаря Ивана Федорова сына Васильковскаго и законной жены его Параскевы Уриловой дочери родился сын Сергѣй, который молитвенъ тысяча восемьсотъ пятьдесятъ четвертаго года октября седьмаго дня, а крещень того же года и мѣсяца двѣнадцатаго числа; Изюмскаго уѣзда помещикъ губернской секретарь Георгій Гавриловъ сынъ Раевскій да коллежская регистраторша Вера Федорова дочь Уткина что все с приложеніемъ церковной печати причтъ вышеозначенной церкви подписаль, своимъ удостовѣяетъ іюля 29 дня 1860 г.

Подписали: протоіерей Левъ Яровой

Діаконъ Ілія Грабовий

Дьячокъ Ниль Поповъ

Пономарь Иванъ Поповъ

л. 5. Предъявитель сего младшій канцелярскій служитель Кіевской Удѣльной конторы не имѣющій чина Сергѣй Ивановичъ Васильковскій какъ видно изъ формулярнаго о службу его списка двадцать однаго года вѣроисповѣданія православнаго изъ обер офицерскихъ дѣтей, холостъ, имѣнія у него и родителей нетъ. Воспитывался во 2^й Харьковской гимназіи, но полнаго курса наукъ не окончилъ, выйдя изъ пятаго класса въ службу вступилъ въ Харьковское губернское Казначейство канцелярскимъ служите-

лемъ второго разряда тысяча восемьсотъ семьдесятъ третьяго года, сентября двѣнадцатаго. Согласно прошѣнію, опредѣленіемъ Харьковской Казенной палаты 31^{го} мая 1874 года состоявшимся, уволенъ отъ службы по домашнимъ обстоятельствамъ 1874 года мая 31^{го}. По Постановленію г. Управляющаго Кіевскою Удѣльною конторою, Дѣйствительнаго Статскаго Совѣтника Соболева, 5 марта 1875 года состоявшемуся, опредѣленъ на службу въ Кіевскую удѣльную контору младшимъ канцелярскимъ служителемъ с 13 марта 1875 года. В походахъ, штрафахъ, подѣ судомъ и слѣдствіемъ не былъ. Въ отпуску находился с 28^{го} мая до 26 іюня 1875 г. и на срокъ явился. Въ отставкахъ былъ с 31^{го} мая 1874 года по 1 марта 1875 года безъ награжденія чиномъ. Нынѣ согласно прошенія, по постановленію г. Управляющаго Кіевскою Удѣльною конторою уволенъ отъ службы 17 іюля 1875 года. Въ удостовѣреніе чего и выданъ Васильковскому сей аттестатъ изъ Кіевской Удѣльной конторы и приложеніемъ казенной печати г. Кіев іюль 17 дня 1875 года.

Управляющій Уд. Конт. ДСС Соболевъ.

л. 6. Экзаменный листъ августа 1876 г. Сергѣя Васильковскаго,

желающего поступить в число учеников

И. А. Х. по живописи

Законъ Божій и св. исторія – 3

Церковная исторія – 3

Всеобщая исторія – 3

Словесность – 4

Математика – 3

Рисование “принять”.

л. 8. Его Превосходительству Господину конференцъ-секретарю Императорской Академіи Художествъ Петру Федоровичу Исуеву ученика Сергѣя Васильковскаго

Прошение

Нуждаясь крайне въ деньгахъ на выѣздъ для летнихъ работъ и на покупку материалов для этого честь имѣю покорнѣйше просить Ваше Превосходительство объ разрѣшеніи выдать мне денежнаго пособія.

Ученикъ С. Васильковскій

7 мая 1879 года

ПОСТАТІ. НАУКОВА СПАДЩИНА. АРХІВ. СПОГАДИ

ЦГИА
ф. 789, оп. 10
ед. хр. 9.
л. 60.

ЦГИА
ф. 789, оп. 10
ед. хр. 9.

л. 9.

Прошеніє

С. Васильковскаго о выдачѣ единовременнаго пособія.

3 окт. 1879 г.

(оливцем довідка):

1879 г. переведень в натурний класс.

По наукамъ окончилъ в 1879 г.

2 сер. медаль 5 мая 1879 г. за этюдъ с натуры.

Выдано 20 р.

Въ Правленіе Императорской Академіи Художествъ

Ученика Академіи

Сергѣя Васильковскаго

Прошеніє

Так как я по причинѣ болѣзни долженъ немедленно уѣхать изъ Петербурга, въ чемъ приложенное при семъ свидѣтельство врача, то прошу продолжить мнѣ срокъ отъпуска от 28 апреля по 1е сентября и выслать мну таковое свидѣтельство въ г. Харьковъ въ Губернское Акцизное Управление Ивану Федоровичу Васильковскому для передачи Сергѣю Васильковскому

1880 года, 13 апрѣля

л. 10. Свидѣство лікаря ІАХ у тому, що С. Васильківський тривалий час страждає хронічним кашлем і задишкою, через що йому потрібно залишити С. Петербург.

л. 11. Прохання С. Васильківського про видачу йому одноразової допомоги, особливо потрібної через хворобу.

1880 р. 10 жовтня

У довідці вказано

“1880 р. за рисунокъ – 44,90.

за этюд – 15”.

л. 12. Аналогічне прохання Васильківського 1881 р. березень 17

л. 13. Рапорт С. Васильківського з проханням продовжити відпустку через хворобу.

1886 р. серпень 31.

“Адресъ г. Харьковъ Москалевка Екатири-нинская ул. дом № 41^й

у довідці вказано: “Имѣет медали

2 сер. 5 мая 1875 г. за этюдъ с натуры

2 серебр. 16 мая 1881 г. за этюдъ деревьевъ”.

л. 14. Свидѣство лікаря про хворобу, діагноз – “катар легенів”.

л. 16. Свидѣство ІАХ про надання С. Васильківському “второго разряда с правомъ прѣподаванія въ учебныхъ заведеніяхъ” червень 1882 р.

л. 17а. Въ Совѣтъ Императорской Академіи Художествъ академиста Сергѣя Васильковскаго

Прошеніє

Честь имую покорнѣйше просить Совѣтъ Академіи в виду моей болѣзни глазъ, освободить меня отъ вечернихъ классныхъ занятій и, если Совѣтъ Академіи найдетъ возможность, защитить серебряную медаль, полученную мною въ этюдномъ классѣ – за десятый номеръ работы въ вечернемъ классѣ, такъ какъ это есть единственное препятствіе на допущеніе меня на конкурсъ въ 1884 году.

Прошу убѣдительно Советъ Академіи отнестись снисходительно къ моей просьбѣ.

С. Васильковскій.

1883 г. 16 ноября.

Совѣтъ, состоявшійся 20 января 1884 года, опредѣлилъ допустить на конкурсъ 1884 года.

л. 18. Въ Правленіе ІАХ

Рапортъ

Академистъ Сергѣй Васильковскій, конкурентъ на золотую медаль, заболѣлъ брюшнымъ тифомъ и находится в клиникѣ, просить пособія до двадцати пяти рублей.

Надзиратель класса.

ЛЮДМИЛА МІЛЯЄВА. АРХІВНІ СПРАВИ...

Васильковскій виписался из клиники и 29 марта явился въ Академію.

25 руб.
рект.

л. 19. Въ Совѣтъ Императорской Академіи Художествъ академиста Сергѣя Васильковскаго

Отправляясь на лѣто для приобрѣтенія материаловъ къ исполненію программы на малую золотую медаль, покорнѣйше прошу Совѣтъ Академіи разрешить мнѣ выдачу стипендіи, назначаемой конкурентамъ.

Срокъ моего пребывания на этуодахъ продолжится до первых чисель сентября.

С. Васильковскій.
884 г. 30 марта

К выдачу стипендіи препятствій нѣтъ
Профессоръ баронъ М. Клодтъ.

л. 27. Довідка про відрядження С. Васильківського за кордон як пенсіонера Академії терміном на 4 роки. 1885 р.

л. 28. Выписка изъ заседанія Совѣта 31 октября 1885 г.

“Совѣтъ И. А. Х., осмотревъ сего числа программы конкурентовъ на золотыя медали перваго и втораго достоинства по живописѣ, скульптурѣ и архитектурѣ и на званія художниковъ I и II ст. опредѣлили удостоить награжденію:

1) Золотыми медалями перваго достоинства съ утвержденіемъ въ соответствующемъ званіи класснаго художника I ст. и назначеніемъ для дальнейшаго усовершенствованія въ искусству пенсіонерами Академіи на 4 года слѣдующихъ академистов: . . .

б) по живописи баталистической Николая Самокиша за программу “Русская кавалерія возвращается послѣ атаки на непріятеля въ войну 1812 года”.

в) по живописи пейзажной Сергѣя Васильковскаго за программу “Пейзажъ с деревьями, фигурами людей и животныхъ на первомъ планѣ.”

л. 29. Изъ Императорской Академіи Художествъ бывшему ученику оной Сергѣю Васильковскому въ томъ, что во врѣмя пребывания въ Академіи онъ окончилъ съ

успехомъ академической курсъ наукъ и за отличныя познанія по живописи, доказанныя полученной имъ золотою медалью перваго достоинства, опредѣленіемъ Совѣта Академіи 24 ноября 1885 года состоявшемся, удостоенъ званія класснаго художника съ присвоеніемъ оному, на основаніи 293 ст. т. IX, к. I у ст. о сл. гражд. по опред. правит. (прод. 1863 г.) правомъ на чинъ десятого класса. Въ увѣреніе чего и данъ г. Васильковскому сей дипломъ за надлежащимъ подписаніемъ и съ приложеніемъ академической печати

С-Петербург, ноября, “4 дня” 1885 года

Президентъ
Ректоръ
Конференць-секретарь
Ст. делопроизводитель

л. 30. Свідоцтво для життя у всіх містах Росії. 20 грудня 1885 р.

л. 31. Те саме; 9 січня 1886 р.

л. 32. Проханія С. Васильківського продовжити йому відпустку через хворобу і видати йому 75 крб. на лікування й продовження свідоцтва.

Адреса така сама.

л. 33. Свідоцтво т-ва Курсько-Харьк.-Азовськ. з. д. 8 січня 1886 р. про те, що 7 січня Васильківський захворів на плеврит (Pleurieis sicca).

л. 34. Лист П. Ф. Ісеева до Васильківського про видачу йому 80 крб. на лікування за рахунок грошей на виїзд за кордон і про висилку свідоцтва.

20 січня 1886 р.

л. 38 Въ Совѣтъ Императорской Академіи Художествъ

Имѣю честь почтительнейше довести до свѣденія Совѣта Академіи, что я въ настоящее врѣмя нахожусь в Парижѣ и занимаюсь обзоромъ галлерей Лувра и Люксембургскаго дворца и выставки Salon'a, через небольшой промежутокъ времени приступлю къ исполненію копіи съ картины Роза Бонеръ “Быки”, находящейся въ Люксем-

ПОСТАТІ. НАУКОВА СПАДЩИНА. АРХІВ. СПОГАДИ

бургской галереѣ, при чем сообщаю мой адрес:

Paris, Rue Ryas № 20.
пенсіонеръ Сергѣй Васильковскій
1886 16/28 мая Парижъ

л. 39. Милостивый Государь, Ваше Превосходительство Петръ Федоровичъ!

Честъ имѣю извѣстить Васъ, что я до настоящаго времени былъ занятъ исполненіемъ копии съ картины "La Labourage Nivernais" Rosa Bonheur, находящейся въ Люксембургскомъ музеѣ, указанный Профессоромъ пейзажной живописи, но с 20 августа я прекратилъ работу, вслѣдствие закрытія музея на неопределенное время для ремонта и перемѣщенія нѣкоторыхъ вещей въ Лувръ, авторы которыхъ умерли.

Этимъ свободнымъ для меня временемъ я думаю воспользоваться и предпринять поѣздку на Южный берегъ Франціи для работы этюдовъ съ натуры, а также и для поправленія здоровья, такъ какъ перемѣна климата отозвалась на мнѣ, къ сожаленію, крайне неблагоприятно: я проболѣлъ более месяца лихорадкой, а моя постоянная болезнь легкихъ ухудшилась.

Я полагаю, что эта поѣздка будетъ полезна для меня, какъ въ эстетическомъ, такъ и въ гігіеническомъ отношеніяхъ, но я не могу предпринять ее раньше полученія стипендіи, вслѣдствие чего осмѣливаюсь просить Ваше Превосходительство сдѣлать зависящее отъ Васъ распоряженіе о высылке мнѣ своевременно слѣдуемой стипендіи.

Покорнѣйше прошу принять увѣреніе въ совершеннейшемъ моемъ к Вамъ почтеніи и преданности, остаюсь Вашего Превосходительства покорнѣйшимъ слугой

С. Васильковскій.

1886 21/2 августа Paris: 20 Rue Ryas pre de Luxemburg.

л. 41. Виписка із Засідання Ради И. А. Х.
Рада висловлює подяку С. Васильківському за надіслану копію з картини Роза Бонер.

л. 42. Милостивый Государь
Ваше Превосходительство
Петръ Федоровичъ!
Честъ имѣю покорнѣйше сообщить Вамъ

въ видѣ отчета о своей дѣятельности за первый годъ моего пенсіонерства во время пребыванія за границей.

Отправившись изъ С. Петербурга въ послѣднихъ числахъ апрѣля въ Берлинъ, гдѣ проживши около двухъ съ половиною недель, посвятилъ обзору Кунсткамергауза, "Національной галѣреи, остановивши свое вниманіе на выдающихся вещахъ как-то Дюкера, Андрея и Освальда, Ахенбаховъ, Е. Люго, О. Стенлея, Е. Прахта, Штурма и другихъ, и такъ какъ юбилейная выставка не была еще въ то время устроена, а время ея открытія неопределенно, то я поспушилъ отправиться в Парижъ къ Салону, который представлялъ для меня интересъ и для его обзора оставалось не много болѣе месяца.

Случайно встрѣтившись съ многоуважаемымъ Профессоромъ В. Д. Орловскимъ въ Парижѣ, я воспользовался его советами и указаніями, которые я высоко оцѣниваю, вслѣдствие чего постараюсь исполнить ихъ въ точности, такъ что я въ настоящее время занятъ изученіемъ мастеровъ: Коро, Руссо, Милле, Тробона, Добиньи, Марилля и современныхъ Гарпины, Ем. Бретона, Пелуза, Жакошена, Т. Бретона и др. – и для болѣе осязательнаго ознакомленія я предпринялъ сдѣлать нѣсколько небольшихъ копій.

Окончивши эту работу я предполагаю отправиться для работы этюдовъ съ натуры, к начатой мною картины, которая представлю къ Академическому Акту будущаго года.

Кромѣ всего этого я исполнилъ копію съ картины Розы Бонер, которую уже имель честь представить въ Академію.

Покорнѣйше прошу принять увѣреніе въ совершеннейшемъ моемъ к Вамъ почтеніи и преданности, остаюсь Вашего Превосходительства покорнѣйшимъ слугой

С. Васильковскій.

Париж 1886год.

24/8 декабря.

л. 45. Милостивый Государь
Ваше Превосходительство
Петръ Федоровичъ!
Честъ имѣю покорнѣйше сообщить Вамъ въ видѣ отчета за второй годъ моего пенсіонерства за границую, что я продол-

ЛЮДМИЛА МІЛЯЄВА. АРХІВНІ СПРАВИ...

жалъ изучать выдающихся французскихъ мастеровъ въ Парижѣ, работая въ Луврскомъ и Люксембургскомъ музеяхъ, а также и въ некоторыхъ частныхъ галлерейхъ и сдѣлалъ до сорока (40) копій съ: Коро, Руссо, Добиньи, Тройона, Діаза, Марилля, Шантребля, Гарпины, Реньо, Пелуза, Декампа, Анд. Демона, Виллетъ и другихъ.

Окончивши эту работу, я отправился путешествовать по югу Франціи, въ Пиренеяхъ Испаніи, былъ также на севере Франціи, в Бретани, Нормандіи, на острове Джерси и Лондонѣ, результатъ этого путешествія заключается в пятидесяти (50) законченныхъ этюдахъ.

Въ настоящее время я послалъ нѣкоторыя изъ своихъ работъ въ Императорскую Академію Художествъ на предстоящую выставку числомъ десять: очень сожалею, что не могъ послать все за отсутствіемъ рамъ, на которыя у меня не хватило бы средствъ.

Остальные этюды я представляю въ Совѣтъ Академіи при моемъ приѣздѣ въ С. Петербургъ лично.

Примите увѣренія въ глубочайшемъ моемъ к Вамъ почтеніи и преданности, остаюсь Вашего Превосходительства покорнѣйшимъ слугой

С. Васильковскій.

Paris 1888 Febr 23

Laboury Sttounore № 233^{me}

л. 46. Перелік робіт, надісланих на виставку до Академії:

1. "Окрестности С^т Себастьяна – панорама Пиренеевъ";
2. После дождя (Испанія);
3. Прачешная (в г. Денарзали, нижн. Пиренеи);
4. Охота на куропаток (Нормандія);
5. Каменоломни (Испанія);
6. Окрестности Мелоса (Испанія);
7. Сбор яблок для сидра (Бретань);
8. Типичная бретонская усадьба;
9. Раннее утро (Бретань);
10. Охота на куропаток в окрестности Байони.

л. 47–48. Выписка из Заседанія Совѣта И.А.Х. 23 апрѣля 1888 г.

Копія (чернетка) свідоцтва, виданого

Васильківському, який мандрує по Росії, "которую имѣет надобность исполнить этюды с натуры и фотографировать."

л. 50. Лист С. Васильківського з проханням повернути йому копію з картини Рози Бонер "Оранка" 4 червня 1888 р.

л. 51. Повідомлення С. Васильківського про рішення Ради ІАХ купити копію за 500 крб.

л. 53. Милостивый Государь Ваше Превосходительство

Петръ Федорович,

Честь имѣю представить какъ отчетъ о моей дѣятельности за 1888 годъ этюды и картины, которыя я выставлю на текущей выставкѣ въ залахъ Академіи.

1. Утро (Ланды)
2. Въ Бретани (Франція)
3. Зима в св. Екатеринѣ (о-в Джерсей)
4. Вечер зимой (Пиренеи)
5. Овцы (Испанія)
6. Хуторокъ (въ Малороссіи)
7. " " "
8. Пикет казачій (Черноморія)
9. Окрестности Мелоса (Пиренеи) и
10. Весною (Пиренеи).

Также мною были исполнены два этюда с мѣста крушенія Императорскаго поѣзда на станции Борки Курско-Харьков.-Азовской железной дороги и к-рыя были представлены в ноябрѣ мѣсяцѣ въ Советъ Академіи.

Примите увѣренія въ глубочайшемъ моемъ к Вамъ почтеніи и преданности, остаюсь Вашего Превосходительства покорный слуга

Сергѣй Васильковскій.

1889 год 24 февраля.

Зверху напис олівцем: "Помещены на академической выставку 1889 года".

л. 54. Згода С. Васильківського на продаж за 300 крб. двох етюдів "Сит. Борки". 1889, 29 березня.

л. 60. Имѣю честь представить Совѣту Императорской Академіи Художествъ какъ отчетъ за последній годъ (1889) моего пенсіонерства работы, поставленныя на выставке въ залахъ Академіи, а именно:

ПОСТАТІ. НАУКОВА СПАДЩИНА. АРХІВ. СПОГАДИ

1. Запорожскій сторожевой пункт (XVIII век)
2. с. Куреяжь (окрестности Харькова)
3. с. Покровское (Екатеринославская губ.)
4. У корчмы
5. Зимній вечерь (Екатер. губ.)
6. Осень (Харьк. губ.)
7. Гребля (плотина)

Классный художникъ I ст. С. Васильковский
1890 года 20 февраля
Опредѣленіемъ Совѣта 14 апреля
1890 г. званія академика не удостоень.

л. 62. Вирізка з газети “Новое время”
30 вересня 1917 р. № 14885.
С. Васильковский

(некролог)

В г. Харькове умер талантливый уроженец, очень популярный у нас художник Сергей Иванович Васильковский. Родился он в 1854 году, воспитывался в своем родном городе во 2 гимназии, а по окончании ея в 1876 г. поехал в Петроград и поступил в Академию Художеств. Пройдя подготовительные классы, он избрал своей специальностью пейзаж. В разное время получил обязательные по уставу старой Академии Художеств серебряные медали, после чего в 1883 году был выпущен на конкурс и осенью следующего же года ему была присуждена малая золотая медаль за программную картину “Весна”. В 1885 году за “Пейзаж” ему было дано звание художника I степени, большая золотая медаль и право поездки за границу на казенный счет на четыре года.

Побывав в различных художественных центрах, он в конце концов обосновался в Париже и начал серьезно работать. Знакомство с нашим и тогда уже очень известным художником И. П. Похитоновым, оказало на него сильное влияние. Присматриваясь к работе своего знаменитого соотечественника и увлекаясь ею, он невольно стал ему подражать и достиг значительных результатов. Образцом его тогдашнего мастерства служат две картинки в музее Александра III “Крушение в Борках”.

По возвращении в Россию С. Васильковского ожидал успех. Успех тот рос, спрос

на его произведения повышался и, наконец, в последние 15–20 лет почти все те десятки картин, которые он присылал на выставки в Петроград, разбирались покупателями в первые же дни. Вместо серьезной работы и строгого отношения к себе С. Васильковский, обманутый материальным успехом, стал относиться к своей живописи легко, останавливая внимание только на внешности картины, подчас слабо нарисованной и, вместо совершенствования, пошел назад, красочные, искусственные, далекие от природы они передавали прикрашенные мотивы Малороссии, с ее синим небом, хатами, козаками, старинными церквями и запорожцами, конечно, далекими от тех реальных типов, которые дал нам в своих произведениях И. Репин. Одним словом, с ним в пейзажной живописи повторилось то же, что, в свое время, было со знаменитым историческим пейзажистом К. Маковским.

От С. И. Васильковского ожидали многого, но он эти ожидания не оправдал. В последние годы он выставлялся исключительно на выставках “Товарищества художников”, но в этом году на весеннюю выставку ничего не прислал.

Н. Кравченко

ДЪЛО

ЦГИА Канцеляріи Императорской
Академіи Художествъ
ф. 789,
оп. 14 Похитоновъ Иванъ Павловичъ
99 – П
2 июня 1892
– 2 марта 1917 г.

Свидѣтельство

л. 2.
Императорской
Академіи
Художествъ
Канцеляріи
2 июня 1992 г.

Дано сіе при И. А. Х. на предметъ представленія подлежащимъ властямъ художнику Ивану Павловичу Похитонову, в томъ что он отправляется по Россіи для написанія

ЛЮДМИЛА МІЛЯЄВА. АРХІВНІ СПРАВИ...

с натуры для Его Императорского Величества видовъ нѣкоторыхъ замечательныхъ городовъ Россіи, в чемъ Канцелярія И. А. Х. свидѣтельствуеть с приложеніемъ печати.
Гербовой сборъ уплаченъ
Конференцъ-Секретарь
Гр. И. Толстой.

л. 3. Вирізка з газети “Новое врѣмя” 8 грудня 1903 г.

“Художественные новости” И. П. Похитонов

В Петербургѣ в настоящее время гостит наш известный художник И. П. Похитонов. Приехал он сюда на очень короткое время и на днях уезжает. У нас в Россіи И. П. знают сравнительно очень мало, так как он почти никогда не выставял своих произведений на наших выставках, но в Третьяковской галлерее его произведениям, в количестве более двадцати вещей, отведено одно из лучших мест. П. М. Третьяков, точно так же, как и очень многие тонкие ценители и знатоки, очень высоко ставил талант нашего “русского Мейсонье” и в каждый свой приезд приобретал у него что-нибудь интересное, новое, не останавливаясь ни перед какой ценой. Начав свою художественную деятельность в Париже простым любителем, И. П. Похитонов скоро стал писать такие интересные и артистичные картинки, что на него обратил внимание сам Мейсонье, художник, как известно, страшно требовательный как к себе, так и к другим.

Вскоре известная художественная фирма Жорж Пти заключила с И. П. договор, по которому получила исключительное право приобретать все произведения Похитонова и продавать их в Америку за очень крупные суммы. И. П. Похитонов пишет очень небольшие картинки, часто не превосходящие своей величиной и четырех вершков. Но написаны они всегда тонко, свежо и колоритно. Несмотря на свою любовь писать все очень детально, художник с непонятным мастерством делает все так широко, красиво и просто, что многие останавливаются перед его произведениями в полном недоумении. Кажется, что уж дальше такого мастерства и итти некуда. В Россіи, не говоря уже о Третьяковской галлерее, картин И. П. Похитонова очень мало. Только в прошлом году

на благотворительной выставке, устроенной у Полицейского моста, была выставлена одна его вещь, не помню сейчас кому принадлежащая. Наши лучшие художники преклоняются перед мастерством Похитонова и И. Репина как и Н. Кузнецов гордятся тем, что в их собрании картин есть произведения И. П. Похитонова.

На выставке “Миньон” будет выставлена одна (а может быть больше) картина И. П., которую он по просьбе устроителей выставки обещал выставить.

Н. Н-ко

л. 4.

МВД Минскій
уѣздный исправникъ
7 марта 1903 г.

Таємний документ до Канцелярії ІАХ з проханням засвідчити видачу І. П. Похитонову в 1890–94 р. свідоцтва № 1241, а також повідомити про його походження і місце народження.

л. 5.

Таємна відповідь МІДІАХ від 14 березня 1903 р. № 964, що засвідчує видачу вищевказаного документа. У ній також указується на неможливість надати свідоцтва, які цікавлять Мінського повітового ісправника про походження Похитонова І. П., через те, що останній в Академії не навчався.

л. 6. В Императорскую Академію Художествъ Мы, нижеподписавшіеся представляемъ к удостоенію званія академика художника Ивана Павловича Похитонова к избранію в действительные члены Академіи.

Иванъ Павловичъ Похитоновъ пользуется большой извѣстностью за границей. Его работы находятся в музеях на западѣ и въ музеѣ С. М. Третьяковых.

В. Матэ

В. Васнецовъ

И. Репинъ

14 декабря 1903 **)

С. Петербург.

Адрес И. П. Похитонова

Виленская губ., Либаво-Роменская ж. д. станція Радошковичи

Всѣмъ членамъ Академіи Художествъ

ПОСТАТІ. НАУКОВА СПАДЩИНА. АРХІВ. СПОГАДИ

26 августа 1904 г., И. П. Похитонову
№ 2639 1 ноября 1904 г.

л. 7.

М. И. Д.
Императорской Академіи Художествъ
Вице-президентъ
26 августа 1904 г.
№ 2141 Милостивый Государь.

В заседанияхъ собранія Императорской Академіи Художествъ 19 января 1904 г. и 23 февраля 1904 г. были заслушаны предложения членовъ Академіи об избраніи нѣкоторыхъ лицъ въ число почетныхъ и дѣйствительныхъ членовъ Академіи и объ удостоеніи почетнымъ званіемъ академика каковыя предложенія на основаніи постановленія академическаго собранія от 16 апрѣля 1899 года, должны баллотироваться в октябрьскомъ собраніи 1904 года.

В числе предложенныхъ лицъ находятся:
В дѣйствительные члены:

4. художникъ Иванъ Павловичъ Похитоновъ. Предложенъ В. М. Васнецовымъ, В. В. Матѣ и И. Е. Рѣпинымъ.

К удостоенію званія академика:

6. художникъ Николай Кирилловичъ Пимоненко. Предложенъ М. П. Боткинымъ, А. М. Опекушинымъ и А. П. Соколовымъ.

7. художникъ Иванъ Павловичъ Похитоновъ (он же предложенъ в дѣйствительные члены Академіи). Предложенъ В. М. Васнецовымъ, В. В. Матѣ и И. Е. Рѣпинымъ...

л. 9.

М. И. Д.
Императорской Академіи Художествъ
Канцелярія
22 ноября 1904 г.
№ 2861

Въ С. Петербургскую Портовую Таможню.

Просьба разрешить произвести осмотръ вещей, прибывшихъ на имя Похитонова, пробывшего 10 лет за границей, не в тамождѣ, а в Канцеляріи Академіи Художествъ.

л. 13.

М. И. Д.
МП. Академіи Художествъ
Канцелярія. 10 декабря 1904 г.
№ 3023

Свидѣтельство

Дано сіе изъ И. А. Х. в томъ, что предъявитель сего академикъ Иванъ Павловичъ Похитоновъ въ продолженіи послѣднихъ двадцать лѣтъ постоянно проживалъ за границей в чемъ Канцелярія И. А. Х. свидѣтельствуеть с приложеніемъ печати. Свидѣтельство сіе выдано Похитонову для представленія в Спб сухопутную таможду.

И. А. Х. секретарь.

л. 15.

М. И. Д.
И. А. Х.
Канцелярія.
30 окт. 1913 г.

Свидѣтельство

Дано сіе изъ Императорской Академіи Художествъ съ приложеніемъ печати дѣйствительному члену Академіи, академику Ивану Павловичу Похитонову в томъ, что онъ отправляется по Россіи для художественныхъ работъ съ натуры и сниманія видовъ мѣстностей и что Императорская Академія Художествъ просить правительственные и общественные учрежденія не отказать г. Похитонову для безпрепятственныхъ художественныхъ работъ.

Свидѣтельство сіе выдано срокомъ на одинъ годъ.

Имп. А. Х. секретарь.

л. 16. Аналогічне свідоцтво 18 червня 1915 р.
№ 1878

л. 17. – “ – 10 липня 1916 р. № 1448.

л. 18. Канцелярія А. Х. 29 марта 1917 г.
№ 621

Удостовереніе

Дано сіе изъ Академіи Художествъ съ приложеніемъ печати, дѣйствительному члену Академіи, академику Ивану Павловичу Похитонову въ томъ, что на выѣзд его за границу со стороны Академіи препятствій не встрѣчается.

Академіи Художествъ секретарь.

л. 19. Канцелярія Академіи Художествъ
29 марта 1917 г.
№ 622

ЛЮДМИЛА МІЛЯЄВА. АРХІВНІ СПРАВИ...

Свидѣтельство

Дано Похитонову И. П. в томъ, что он отправляется по Россіи для художественныхъ работъ с натуры и сниманія видовъ мѣстностей.

Академіи Художествъ секретарь.

* Усі автентичні документи передано зі збереженням правопису.

** У справі – світлина Похитонова 18 x 24: він сидить з келихом вина.

SUMMARY

Continuing with publication of the Ukrainian artists' personal affairs from the fund 789 of Russian Central History Archive of Empire Art Academy we offer materials about two Ukrainian landscape painters Serhiy Vasykivsky (1854–1917) and Ivan Pohitonov (1850–1923). Lives and creative activities of these two painters are closely associated.

To our mind the most important material in this article is a report by Vasykivsky. He rendered this report to Academy staying abroad and for 4 years being a pensioner of Academy. List of his works written abroad and in Ukraine are important as well.

Now, when the mutual international

contacts are being improved and the collecting of the Ukrainian painters has become popular, we hope to find some

Vasykivsky's paintings which are still unknown to the public. More than 100 sketches are mentioned in published documents.

I. Pohitonov was born in Ukraine (Matro-nivka estate, now Kirovogradska oblast). He usually painted landscapes of his native land, though most part of his life he spent abroad, he died in Brussels. The exhibition of Pohitonov's paintings which was held at Kyiv State Museum of the Ukrainian Art in 1963 proved the fact that stylistically some works of Vasykivsky are similar to Pohitonov's works.

КАТАЛОГ 2-ї ЗВІТНОЇ ВИСТАВКИ УКРАЇНСЬКОЇ ДЕРЖАВНОЇ АКАДЕМІЇ МИСТЕЦТВ (УДАМ). Осінь 1921 року

Сергій Білокінь

Першим істориком Української державної академії мистецтв був її співробітник, історик мистецтв Федір Людвігович Ернст¹. Він творив і закладав на зберігання джерела, про що міг тоді сам не здогадуватися, і сам багато писав про неї при різних нагодах, зокрема в каталозі нарбутівської виставки 1926 р.²

22 лютого 1919 р. за рекомендацією новообраного ректора професора Георгія Нарбута Федора Ернста було настановлено на бібліотекаря й завідувача академічної Галереї³. Як розповідала мені Марія Володимирівна Трубецька, разом із Ернстом у бібліотеці працювали учні проф. Михайла Бойчука – сама вона (1918–1927) та Іван Липківський, син митрополита Василя Липківського. Очевидно, початком 1919 р. слід датувати проект статуту книгозбірні УДАМ, який Ф. Ернст склав, незважаючи на зовнішні труднощі⁴.

Неформальні стосунки з Академією склалися в Ернста навіть не 1919 р., а ще раніше, можна сказати, з перших днів. На її відкритті він зустрівся з Нарбутом, разом з яким навчався в глухівській гімназії. На другий день Федір Людвігович розповів у листі братові: “Работы Нарбута умопомрачительны, это – гвоздь выставки, хотя их было немного. Если он будет долго жить, то он на веки вечные сделает репутацию украинскому искусству. Я возобновил с ним знакомство – он немного облысел, но типично хохлацкая физиономия, женат и решил совсем обосноваться в Киеве”⁵. Вірогідно, що в перші місяці існування Академії при ній склалася невелика книгозбірня, необхідна в навчальному процесі. Її поповненням і впорядкуванням займався Ернст. Паралельно в молодій Академії заснувався музей. Їхньої появи вимагав час, бо сам Федір Людвігович сприймав його дуже гостро. У виданій за кілька місяців брошурі “Художественные сокровища Киева, пострадавшие в 1918 году”⁶, що набула величезної

популярності, Федір Ернст писав: “Кто не посетил Терещенковского дома⁷ в дни владычества в Киеве советской власти, тот, конечно, не может себе составить и приблизительного понятия о произведенном здесь разгроме. Особенно тяжелое впечатление производили остатки великолепных полотен первоклассных художников, разодранных на клочки или бессмысленно иссеченных сабельными ударами. Ряд картин был просто вырезан из рам при помощи ножа или сабли – как вырезана была кожа из сидений стульев и кресел.

“Украденными оказались 40 картин различных мастеров русской школы, 188 этюдов и эскизов Верещагина, одна гравюра Крамского, 3 бронзовых статуи и 44 художественных альбома. Среди картин особенно обращают на себя внимание Врубелевская “Одалиска”, две картины Репина (“Монахиня”, “Петрушка”), три – Маковского, и далее имена Бодаревского (“Водосвятие”), Риццони, Шадрина, Сведомского, Волкова, Святославского (8 полотен), Верещагина “Кремль”, “Индийский дворец”, Кузнецова, Мурашко (“Искушение Антония”). Среди художественных альбомов интересны папки с гравюрами, драгоценные издания Ровинского (между ними “Рисунки Рембрандта”), гравюры и офорты Шишкина, издание “Древностей Российского Государства” и др.

“Наконец, среди разбитого и изодранного мы находим 1 мраморный бюст, 4 этюда Верещагина и 24 картины. Между последними портрет Екатерины II – Лампи (отца), несколько вещей Васнецова (“Богоматерь”, “Варяги”), Шишкина, Сурикова (“На баштане”), Поленова (“Христос на Генисаретском озере”), Кузнецова “Козак” Соколова (sic) и “Натурщица” Врубеля.

“То, что удалось спасти от разгрома, сохраняется теперь частью в Академии Художеств на Подвальной, частью в Городском музее”.

Колишня студентка Академії, визначна художниця Оксана Павленко розповідала своє:

СЕРГІЙ БЛОКІНЬ. КАТАЛОГ 2-ї ЗВІТНОЇ ВИСТАВКИ УДАМ...

“Пригадую, як наприкінці січня – на початку лютого 1918 р. я брала участь у своєрідних походах для поповнення бібліотеки та картинної галереї УДАМ. Із числа студентів, певно, з ініціативи Федора Ернста, склалися загони охочих. Із відповідним “мандатом” ми вирушали до тих чи інших будинків – інколи пограбованих, а інколи й поруйнованих, – де були цінні збірки мистецьких творів та бібліотеки. Завдання наше полягало в рятуванні того, що лишилося. Добре пригадую такий похід до будинка Терещенка на Бібиковському бульварі. Там був страшенний розгордіяж і стояла озброєна варта, яка нас із нашим мандатом не пустила ні в будинок, ні навіть у двір. Київ тоді був щойно взятий радянським військом, і комендантом був Дибенко. Отже, ми пішли до Дибенка – він скріпив нашого мандата своїм підписом і печаткою та ще дав із нами одного червоноармійця. Отак ми до того будинку зрештою дісталися і з того розгордіяжу все ж таки багато дечого для Академії врятували. Картини майже всі були вирізані з “золотих рам” (рами пограбовано...) і валялися просто на долівці. У залах та на підвір’ї, в грязюці, купами лежали альбоми художніх творів, книжки, були й античні камеї... Звісно, з Ернста був добрий організатор, коли й за тих важких умов він зумів щось для Академії використати”⁸. Діяльність Данила Щербаківського й Федора Ернста, що докладно описали завдану київським святиням шкоду, їх відчайдушні заходи, спрямовані на рятування того, що збереглося, викликали шану й пієтизм одних і зненависть інших.

Отже, Ернст працював в Академії (на громадських засадах) уже на початку 1918 р., тобто відразу, скоро її відкрили. Ставши бібліотекарем і завідувачем академічної Галереї, він почав працювати систематично, повноправно, легально. Відповідної документації про його тогочасну діяльність збереглося, однак, небагато. Зокрема:

“Розписка

Від І Державного Музею одержано для Бібліотеки Академії Мистецтв “Старые Годы” за роки: 1911, 1912, 1913, 1914, 1915.

Бібліотекар Академії Мистецтв

Ф. Ернст

20. VI. 1919 р.”⁹

Відоме також посвідчення: вчений виїздив у відрядження до Петрограда для участі в посмертній виставці творів Нарбута. 8 липня 1922 р. йому було доручено “придбання інших речей мистецтва, книг та видань для Бібліотеки та Музею Академії”¹⁰.

На посаді, яку він обіймав, Федорові Ернсту довелося формувати музейну експозицію тричі: Академія кілька разів переїздила з одного приміщення до іншого. Саме тут, на Георгіївському провулку, 11, де жили Нарбут з Модзалевським, він створив 1920 р. першу експозицію академічного музею¹¹. Коли 1920 р. Нарбута й Модзалевського не стало, Ернст написав кілька некрологів Георгія Івановича¹², а невдовзі розпочав присвячені йому студії¹³. Академія переїхала з їхнього приватного помешкання, де Нарбут прихистив її у скрутний час, на вулицю Гершуні (мабуть, чи не найяскравіший приклад київської топонімічної вакханалії – колишня Маловолодимирська, з 1911 – Столипінська, з 1919 – Гершуні, з 1937 – Кецохелі, з 1939 – Чкалова, тепер – Олесь Гончара)¹⁴. Тут, 1921 року Ф. Ернст створив другу експозицію свого музею¹⁵. А восени цього ж року вчений організував чергову звітну виставку професорів та учнів¹⁶. Він уклав і добротний каталог цієї виставки. Цей каталог було вперше опубліковано мною двадцять років тому¹⁷. Тоді, 1987 р., минало 70 літ від часу заснування Української державної академії мистецтв¹⁸. Нині виповнюється 90.

Федір Ернст для історії Академії встиг зробити багато. З найскромнішими засобами до п’ятиріччя з дня заснування установи навчальний заклад вирішив відкрити також посмертні виставки фундаторів – Олександра Мурашка (1922) та Георгія Нарбута (1926)¹⁹. Третю експозицію академічного музею Ф. Ернст створив 1923 р. у приміщенні на вул. Євгена Нероновича (до 1919 Бульварно-Кудрявська, з 1937, на жаль, – Воровського)²⁰. Тоді ще ніхто не міг вгадати подальших перспектив. За належної уваги й певного державного фінансування Академія могла розвинути у яскравий мистецький центр. На жаль, большевики не на те приходили, щоб розвивати українську культуру.

В Інституті пластичного мистецтва, а згодом у перетвореному з нього Художньому

ПОСТАТІ. НАУКОВА СПАДЩИНА. АРХІВ. СПОГАДИ

інституті Ф. Ернст працював до 19 травня 1925 р.²¹ Із сумовитою гордістю відзначав він, що створив “цілком заново й без жодних коштів чималу мистецьку бібліотеку й музей”²². А читач “Червоного шляху” 1923 р. міг прочитати таке: “При І.[нституті] м.[истецтва] є музей по кількості і вартості речей і книжок дуже гарний. Організація музею належить т. Ернсту. Поширення повних можливостей праці Інституту йде поволі. Причина – матеріальний стан. На це треба звернути увагу, бо зацікавленість в громадянстві росте, орієнтація на І.М. є, а Інститут Мистецтв пнеться зо всіх сил, але все відстає од других мистецьких вузів СРСР”²³.

У ювілейному виданні КХІ (1928) жодної інформації про Ернста не знаходимо. Характерно, що того року в інституті техніку музейної справи почав викладати нештатний професор ІІ групи Антін Онищук²⁴, – факт, який можна довго коментувати.

З 1931 до грудня 1933 р. Ернст значився в Київському художньому інституті теж на посаді професора²⁵. Насправді ж його було арештовано на два місяці раніше, 23 чи 24 жовтня²⁶. Звісно, це казуїстичні викрутаси діловодства.

Подобиці загибелі архіву Академії мистецтв і перетворених із неї структур (Інституту пластичного мистецтва²⁷ й Київського художнього інституту) розповіла мені зновтаки Марія Володимирівна Трубецька. На початку війни фронт наближався до Києва, де вулицями вітер розвівав попіл. Усі установи палили документацію. Це видно тепер по архівних фондах. У міському архіві мною виявлено жалюгідні рештки – випадкові особові справи окремих студентів (серед них Наталі Павлушкової). Марія Володимирівна дала мені адресу колишньої інститутської секретарки Просяниченко. Вона мешкала, здається, десь у Ворзелі, а йшов приблизно 1967 рік. Секретарка УДАМ померла незадовго перед тим, і я розмовляв тільки з її чоловіком. На таких невдачах формувались навички контактування з людьми.

За двадцять років, що минули з тих пір, зникло головне історичне джерело (після загибелі архіву Академії), яке ще існувало в ті роки, – усні передання, oral history. Тодішніх офіційних мистецтвознавців історія Україн-

ської державної академії мистецтв анітрохи не цікавила ні в Київському художньому інституті, ані в Інституті мистецтвознавства. Тож, на жаль, багато відомостей відійшло разом з неопитаними учнями Академії, хоча майже всі вони охоче переказували те, що пам’ятали, навіть мені – юнакові, який не міг гарантувати їм навіть жодної публікації. Багато розповіли Марія Володимирівна Трубецька, дружина Федора Григоровича Наталя Павлівна Кричевська, а дехто, як-от Віра Іванівна Кутинська, Наталя Павлівна Алексієва (Горбунова), Павло Михайлович Іванченко (і, звісно, Климент Редько!) свої спогади записали самі. Цінні листи писала Оксана Трохимівна Павленко. Охоче зустрічались і багато розповідали інші учні Академії²⁸.

Звичайно, деякі дрібниці розсипано в особових фондах державних архівів і в старій періодиці, але загалом джерел до її історії обмаль.

За таких умов першорядної вартості набирає пропонований нині Каталог 2-ої звітної виставки УДАМ. Друком він своєчасно не з’явився, оригінал, писаний рукою Федора Ернста, зберігається в його архіві²⁹. Але значення цього документа безсумнівне. Тут зареєстровано імена молодих тоді митців, які навчалися в Академії. Поруч з гучними іменами і менш відомі, а то й цілком нині забуті. Педантичний Федір Людвігович Ернст зазначив навіть, в якій майстерні хто навчався. Дуже цінне те, що вчений задокументував багато назв назв творів. Кажемо лише назв, бо самі твори здебільшого не збереглися.

“Каталог 2-ї звітної виставки Української державної Академії Мистецтв.

Осінь 1921 року

Алексієва Н. [Наталя Павлівна] (майст. Ф. Г. Кричевського). Чоловічий портрет (акв.); Лицар (акв.); Етюд дерев (акв.); Бані Покровського монастиря (акв.); Голова ... ([sic;] олів.); Етюд голої фігури (олів.); Етюд жіночої голови (олів.); Етюд жіночої голови (ол. ф.); Етюд атлета (ол. ф.); Голова хлопця (ол. ф.).

Антонович Катер.[ина] Мих.[айлівна] (майст. В. Г. Кричевського). Малюнки для дітей (акв.); Орнаментальні мотиви (акв.).

Майстерка проф. М. Бойчука (Дівчина і музика) 8

Проф. М. Бойчук

- 319. "Гнікота голова" - шпигера на дощці
- 320. "рисунок олівцем"

А. Франка

- 317. "Головка" - шпигера
- 359. "Ню" - шпигера
- 358. "Портрет М. Трудецької" - шпигера
- 384. "Головка Марусі" - шпигера
- 383. "Турф'яник в зимовому одязі" - шпигера
- 381. "За прядкото" - шпигера
- 387, - 388, 389, - 390, - 399, 402, - 401, - 400, - 398 - Акварелі - на папері
- 382. "Дві сестри" - шпигера (прідавана для музико Арно.)
- 361. "Акварелі" - на папері (пріда. для муз. Арно)

Сергій Коноє

- 378. "Двоє за столом" - шпигера

Олеся Рудан.

- 299. "М козарка" - Акварелі на папері.
- 399а. "Відповідно" - Акварелі на папері.

Олена Ржевницька

- 366. "Дівчина" - шпигера в одному колорі.

Віра Кутинська

- 302. "Дівчина" } Акварелі на папері.
- 306. "Хлопчик" }
- 396. "перекрутка" }

М. Трудецька

- 315. "Портрет" - шпигера на дішці
- 316. "Автопортрет" - шпигера з зошитом на карітоні
- 325. "З катери" }
- 326. "ескіз до композиції" } Акварелі на папері.
- 328. " } рисунок олівцем на папері.
- 329. " }
- 353. "Дівчина над струнотком в березах" - шпигера на дішці (пріда. для муз. Арно)
- 354. "Бандурист" - шпигера на карітоні -
- 355. "Жінка між дами" - шпигера на дішці - підмольва

Майстерня проф.
Михайла Бойчука

Павлиць Іванович	№ 258-265
Лесю Лозовський	№ 266-272
Костя Єлева	№ 273, 74, 76, 80
Мик. Рокитський	№ 275, 78, 81, 83, 84, 85, 87
Хуфинецький	№ 277 і 279
К. Бородин	№ 282
М. Кошарин	№ 286
М. Юнон	№ 288
Мехтин	№ 289-92
М. Юнон	№ 293
В. Седлар	№ 294
М. Делізь	№ 295-96
О. Рудан	№ 297, 98, 304
Кутинська	№ 299 і 306

□□□□□□□□ □□□□□□□□. □□□□□□ □□ □□□□□□□□ 2-□ □□□□□□ □□□□□□□□ □□□□. 1921 □□.:

◁ □) □□□□□ □□□□ □□ □□□□□□□□, □ 13, □□.□□. 441, □□□. 8;

△ □) □□□□□ □□□□ □□ □□□□□□□□, □ 13, □□.□□. 441, □□□. 4

АКАДЕМІЯ ХУДОЖЕСТВА

ВЪ КІЕВѢ

Исторію 18. дня

1919 г.

№ 528

УДОСТОВѢРЕНІЕ

Академія Художества, существующая на основаніи отношенія Начальника Управленія Народнаго Просвѣщенія при Особомъ Совѣщаніи при Главнокомандующемъ Вооруженными Силами аналогъ Россіи на имя г. Попечителя Кіевского Учебнаго Округа отъ 5-го октября 1919 г. за № 4998 удостоверяетъ, что преподаватель сего . . . *Редоръ Модвиловичъ* . . . *Донскій* . . . состоитъ штатнымъ преподавателемъ упомянутой Академіи, а посему на основаніи § 5 ст. 79 Отд. VI Военскаго Устава и объявленію штаба Войскъ Кіевской Области отъ 14 октября с/г. за № 35, призову на военную службу



РЕКТОРЪ АКАДЕМІИ

ПРОФЕССОРЪ *Евгенъ Карловичъ*

ПРАВЛЕНІЕ КАНИЦЕЛІИ *А. Шешинъ*

Дѣлопроизводитель *И. Шешинъ*



83

В е р е с н я дня 1925 г.

№ 3692

П О С В І Д Ч Е Н Н Я.

Художній Інститут в Київі, що утворився шляхом злиття
бувших Інститутів Пластичного Мистецтва / бувша Українська
Академія Мистецтва / і Архитектурного, посвідчує цим, що
тов. Е Р Н С Т Федір Лєвкович був співробітником
Інституту починаючи з 22 лютого 1919 р., на посаді Завідую-
чого бібліотекою і Музеєм і вибув по власному бажанню дня
19 травня 1925 року.

За цілий час перебування на згаданій посаді тов. ЕРНСТ
відносився сумлінно до своїх обов'язків і вложив чимало пра-
ці і знання по утворенню і організації обох допоміжних уста-
нов, що в часі повного розвалу культурного життя приходилось
утворювати майже з нічого, і без нічийої зовнішньої допомоги.-



В. о. Р Е К Т О Р А

В. Довгалис

Кер. канц.

[Signature]

СЕРГІЙ БЛОКІНЬ. КАТАЛОГ 2-ї ЗВІТНОЇ ВИСТАВКИ УДАМ...

Бардська В. (майст. В. Г. Кричевського). Орнаментальний мотив (рисунок для кахлі; акв.).

Бауман Тетяна [Павлівна] (майст. Л. Ю. Крамаренка). Етюди качок (олів.); Етюди цапів (олів.); Цап (олів.); Пейзаж з церковними банями (акв.); Пейзаж з церквою (акв.); Видок Межигір'я (акв.); Nature morte (темп.); Пейзаж (акв.); Пейзаж (акв.); Пейзаж (темп.); Дівчина бере воду (темп.); Дві баби (темп.); Пейзаж (темп.); Nature morte (акв.); Двоє дівчат (акв.).

Беклемишева Ірина Мих.[айлівна] (майст. Ф. Г. Кричевського). Етюд будинку (ол. ф.); Дерева біля води (ол. ф.); Дерева восени (ол. ф.); Дівочий портрет (ол. ф.); Дерева над водою (ол. ф.); Портрет хлопчика (Коробейченко?); Nature morte (ол. ф.); Етюд зелені (ол. ф.); Етюд церкви (ол. ф.); Два етюди сосон (ол. ф.); Два етюди дерев (ол. ф.).

Бойчук Мих.[айло] Львов.[ич], проф. Жіночий портрет (темп.); Ескіз жіночої постаті (олів.).

Бойчук Тимко (майст. М. Л. Бойчука). Баби на городі (темп.); Етюд дерева (акв.).

Бородина П. [Катерина Олександрівна?] (майст. М. Л. Бойчука). Ескіз (ол.).

Вайншельбаум С. (майст. Ф. Г. Кричевського). Будинки (акв.); Дерева над водою (акв.); Портрет дівчини (акв.); Чоловіча голова (олів.); Дівоча голова (олів.); Жіноча голова (ол. ф.); Nature morte (ол. ф.).

Даньків (майст. Ф. Г. Кричевського). Етюд сільського двору (ол. ф.); Дівоча постать (ол. ф.).

Єлева Кость [Миколайович] (майст. М. Л. Бойчука). Торс Христа (темп.); Сіяч (темп.); Старий чоловік за столом (темп.); Доля (акв.); Жіноча голова (темп.); 6 малюнків гриму для п'єси "Блакитний принц" у постановці театру ім. Шевченка (темп.); Відпочинок (темп.); Три ескізи олівцем і тушшю.

Жданко Ірина [Олександрівна] (майст. Л. Ю. Крамаренка). Дві жінки на лавці (акв.); Пейзаж (темп.); Пейзаж з будиночками (темп.); Жінка з собакою біля хати (темп.); Хлопці купують коней (темп.); Пейзаж з вівцями та пастухами (акв.); Дівчина на канапі (акв.); Дівчина з книжкою за столом (темп.); Крамниці (начерк; акв.); Баби (акв.); Голівка (акв.).

Закс Я. [Яків] (майст. Л. Ю. Крамаренка). Дівчина (темп.); Скрипаль (темп.).

Іванова А. [Антоніна Миколаївна] (майст. М. Л. Бойчука). Дівчина сидить (темп.); Етюд коней (акв.); Жінка з квіткою (акв.); Жінка іде (фарбов. олів.); Дівоча постать (акв.); Дівчина під деревами (акв.); Дівчина плаче (темп.); Баба з дитиною (акв.); Етюд жіночого убрання (акв.); Жінка під деревом (акв.); Жінка (и?) за веретеном (акв.); Баба з дівчинкою (акв.); Жіноча голова в профіль (темп.); Етюд голої жіночої постаті (темп.); Баба пере білизну (акв.); Баба з дівкою на лавці (акв.).

Іванченко П. [Павло Михайлович] (майст. Л. Ю. Крамаренка). Nature morte (акв.); Nature morte (акв.); Дівчина (акв.); Дівчина (акв.).

Касперович Микола [Іванович], проф. Жіноче погруддя в червоному вбранні, на фоні килима (темп.); Жіноча голова (темп.); Хлоп'яча голова (темп.); Пейзаж (в саду, кінь під яблунами; темп.); Ескізи звірів (темп.).

Катренко А. (майст. Ф. Г. Кричевського). Дерево (ол. ф.); Nature morte (порцеляновий слон на книзі; акв.).

Кирнарський Марко [Абрамович] (майст. [пропуск]). Поезія (віньєтка, граф.); Азбука комунізму (2 варіанти, обгортка); журн. "Гроно", обгортка; Збірник Секції мистецтв У. Н. Т-ва (обгортка); "Вістник Укр. цукр. промисл." (обгортка); К. Радек. Розвиток соціалізму (обгортка); Мистецька трибуна (віньєтка); Красне письменство (віньєтка); Кобзар (обгортка); Мистецька хроніка (віньєтка); Бібліографія (віньєтка); Державне видавництво, Київ (дві марки); Три мотиви віньєток і кінцівок.

Кисіль Іван [Гордійович] (майст. В. Г. Кричевського). Три зразки керамічних орнаментів (акв.); Два орнаментових мотиви (акв.); Етюд голої жіночої постаті (чеше волосся; темп.).

Клименко К. (майст. Ф. Г. Кричевського). Автопортрет (олів.); Етюд хлоп'ячої голови (олів.); Етюд чоловічої голови (зел. олівець).

Колос Сергій [Григорович] (майст. В. Г. Кричевського). Три орнаментових мотиви.

Коробейченко В. (майст. Ф. Г. Кричевського). Будиночок (ол. ф.); Бані Михайлів-

ПОСТАТІ. НАУКОВА СПАДЩИНА. АРХІВ. СПОГАДИ

ського м-ря (ол. ф.); Хата (ол. ф.); Будинки (видок згори; ол. ф.); Видок св. Софії (ол. ф.); Край лісу (ол. ф.).

Крамаренко Л. Ю. [Лев Юрійович], проф. Портрет (бабки митця? темп.).

Кривенко Н. (майст. Ф. Г. Кричевського). Вітряк (ол. ф.).

Кричевський Вас.[иль] Вас.[ильович] (майст. Вас. Гр. Кричевського). Рисунок дерева (акв.); Орнаментовий мотив (акв.); Т-во шкільної освіти (малюнок обгортки).

Курочка [– Армашевський Іван Григорович] (майст. Ф. Г. Кричевського). Етюд дерева (акв.); Сільський видок (акв.); Поле (ол. ф.).

Кутинська [Віра Іванівна] (майст. М.Л. Бойчука). Жінка зриває квіти (акв.); Ескіз голови (акв.).

Левандовський В. [Вячеслав Вячеславович] (майст. Л. Ю. Крамаренка). Голова хлопця (олів.).

Левізер [Левіз'є] М. (майст. М. Л. Бойчука). Голова дівчини в профіль (темп.); Голова старої жінки en face (темп.); Жіноче погруддя (темп.).

Лісовський А. (майст. Ф. Г. Кричевського). Два ескізи (пейзажі; ол. ф.).

Лозовський Лесь [Кирилович] (майст. В. Меллера? Бойчука?). Портрет Леніна з природи (темп., на дереві); Скворода (темп., на дереві); Два малюнки обгортки ("Ой, на горі ромен цвіте", муз. Степового, Держ. вид., Київ, 1921); Чотири виконаних обгортки – Тугенхольда Французьке мистецтво, три обгортки для "Друкаря".

Меллер В. [Вадим Георгійович], проф. Портрет Шевченка (ол. ф.); Етюд до портрету (ол. ф.).

Миронович Г. [Т.?] (майст. В. Г. Кричевського). Рисунок килима (?); Малюнок "Україн. Держ. Акад. Мистецтв" 1917–1921 (акв.).

Никольська Ольга (майст. Ф. Г. Кричевського). Жіночий етюд; Етюд японки (? акв.).

Новак (майст. Ф. Гр. Кричевського). Дівочий портрет (вугіль).

Островська [Настя] (майст. М. Л. Бойчука). Жінка на лавці (акв.); Маляр з палітрою (туш).

Плесківська М. [Марія Іванівна] (майст. Л. Ю. Крамаренка). Жіноча голова (акв.);

Nature morte (акв.); У пекарні (акв.); Дівчина шиє (олів.); Пейзаж з пальмами й птахами (фарбов. рисунок); [Закр.: 21] Етюди звірів (олів.); Доять козу (акв.); Етюди гусок, свиней і т. п. (олів.); Чоловіча голова (олів.); Хлопець сидить (олів.); Голова хлопця (олів.); Сидяча група (олів.); Хлопець сидить (олів.); Ескізи овець, цапів і т. и. (олів.); Дівчата сидять (темп.).

Пожарський Сергій [Михайлович] (майст. Л. Ю. Крамаренка). Вершник (графіка); Хлопець з котом (графіка).

Полончук М. (майст. Ф. Г. Кричевського). На дворі; З поля (хлопець і дівчина з сапками); Двір восени; Задвірки; Частокол; Задвірки; Сільський будинок (ол. ф.); Край лісу; Етюд білої стіни (ол. ф.); На вулиці (ол. ф.).

Просяниченко Олена Григор. (майст. Л. Ю. Крамаренка). Видок Межигір'я (акв.); Баби з білизнаю край води (акв.); Nature morte (акв.); Пейзаж (акв.); Пейзаж (балки; акв.); Пейзаж (балки; акв.); Баби працюють у полі (акв.); Nature morte (акв.).

Проценко С. (майст. Ф. Г. Кричевського). Пейзаж (гора вдалечині; ол. ф.).

Решетников М. (майст. Ф. Г. Кричевського). Nature morte (ол. ф.); Берег ріки (ол. ф.); Етюд дерев (ол. ф.); Михайлівський монастир (ол. ф.); На ліжку (ол. ф.); Видок Подолу (ол. ф.); Пристань (ол. ф.); На пляжі (ол. ф.); Чоловіча фігура на пляжі (ол. ф.); Коло річки (ол. ф.); Жіночі фігури на пляжі (ол. ф.); Жіноча голова (ол. ф.); Художники на лузі (ол. ф.); Дерева серед будівель (ол. ф.); Етюд дерев восени (ол. ф.); Портрет дівчини в хустці (ол. ф.); В купальні (ол. ф.); Видок на Поділ з Купецького саду (ол. ф.).

Ржечицька О. [Олена] (майст. В. Г. Кричевського). Чотири орнам. мотиви (акв.).

Ріхерт Н. [Наталя] (майст. М. Л. Бойчука). Жінка за столом (акв.).

Рокитський Микола [Андрійович] (майст. М. Л. Бойчука). Сім начерків олівцем (постаті).

Рубан О. [Олександр Якович] (майст. М. Л. Бойчука). Дівчина (в ріст; темп.).

Сафра (майст. Ф. Г. Кричевського). Етюд будинку (акв.); Етюд будинків на горі (акв.).

Седляр Василь [Феофанович] (майст. М. Л. Бойчука). Жіноча голова (темп.); Жінка пере білизна (темп.); Жінка в червоному уборі з сапкою (темп.); Жінка біля дерева

СЕРГІЙ БЛОКІНЬ. КАТАЛОГ 2-ї ЗВІТНОЇ ВИСТАВКИ УДАМ...

(темп.); Етюд голови в береті (темп.); Баба за пряжею (темп.); Дівчина з мішком (темп.); Баба з дитиною (темп.); Жіноча голова (темп.); Два ескізи олівцем, два аквареллю, два – тушшю.

Сімашкевич М. [Міліца Миколаївна] (майст. Ф. Г. Кричевського). Жінка в хустці з квітами; Танець (коло з чотирьох дівчат; акв.); Сільська родина за столом (акв.).

Стеценко І. (майст. Ф. Г. Кричевського). Пейзаж (дерево; акв.); Пейзаж (видок гори Киселівки; акв.); Етюд дерева (акв.); Клуна (акв.); Голова хлопця (акв.); Пейзаж (акв.); Уніатська церква на Павлівській вулиці (акв.).

Трубецька Марія [Володимирівна] (майст. М. Л. Бойчука). Етюд дівочої голови (темп.); Автопортрет (в медальйоні; темп.); Дівоча голова (тем.); Жінка з праскою (акв.); Хлопець з дівчиною під деревом (акв.); Гончар за працею (олів.); Дівка з макітрою (олів.); Жінка на фоні балки (темп.); Баба купає хлопця (темп.); Лірник (темп.); Жінка на канапі (темп.).

Хижинський Леонід Семен.[ович] (майст. М. Л. Бойчука). Софійський собор з даху Георгіївського шпиталю (акв.); Жіноча фігура під деревом (акв.? темп.?).

Холодна М. [Марія Петрівна] (майст. М. Л. Бойчука). Двоє дівчат (акв.).

Цимлова Таїса (+ в серпні 1921 р.; майст. М. Л. Бойчука). Три алегор. пейзажі (фарбов. рисун.); Гра в карти (акв.); Чотири рисунки олівцем.

Чалієнко В. (майст. Ф. Г. Кричевського). Брама (ол. ф.).

Черняхів (?) В. (майст. Л. Ю. Крамаренка). Голова хлопця (темп.).

Жіноча постать (акв.) невідомо чия.

Шалько Д. (майст. Ф. Г. Кричевського). Видок монастиря (акв.).

Шаповал Б. (майст. Ф. Г. Кричевського). Етюд будинку (ол. ф.).

Шехтман [Еммануїл Йосипович] (майст. М. Л. Бойчука). 4 начерки аквареллю: 1. Дві фігури в оточенні символ. звірів; 2. Коні; 3. Рисунок жінки; 4. Річка з ріжн. фігурами; Звір'ячі мотиви (акв.); Три аквар. начерки.

Шлейфман (майст. М. Л. Бойчука?). Олень під деревом (акв.).

Штільман І. [Ілля Нісонович] (майст. Ф. Г. Кричевського). Човни (ол. ф.); Хати

(ол. ф.); Дерева на сонці (ол. ф.); Алея восени (ол. ф.); Човни (ол. ф.); Хати (ол. ф.).

Шуров С. (майст. Ф. Г. Кричевського). Етюд (міські будівлі; акв.).

Юнак М. [Марія Іванівна] (майст. М. Л. Бойчука). Голова дівчини (акв.); Молодий чоловік, що читає книгу (олів.).”

Спираючись на Каталог, варто встановити перелік студентів за творчими майстернями:

Майстерня Михайла Бойчука

Т. Бойчук, П. (К. О.?) Бородин, К. Єлева, А. Іванова, В. Кутинська, М. Левізер, Л. Лозовський (?), Н. Островська, Н. Ріхерт, М. Рокитський, О. Рубан, В. Седляр, М. Трубецька, Л. Хижинський, М. Холодна, Т. Цимлова, Е. Шехтман, Шлейфман, М. Юнак.

Майстерня Льва Крамаренка

Т. Бауман, І. Жданко, Я. Закс, П. Іванченко, В. Левандовський, М. Плесківська, С. Пожарський, О. Просяниченко, В. Черняхів.

Майстерня Василя Кричевського

К. Антонович, В. Бардська, І. Кисіль, С. Колос, В. В. Кричевський, Г. (Т.?) Миронович, О. Ржечицька.

Майстерня Федора Кричевського

Н. Алексієва, І. Беклемишева, С. Вайншельбаум, Даньків, А. Катренко, К. Клименко, В. Коробейченко, Н. Кривенко, І. Курочка-Армашевський, А. Лісовський, О. Никольська, Новак, М. Полончук, С. Проценко, М. Решетников, Сафра, М. Сімашкевич, І. Стеценко, В. Чалієнко, Д. Шалько, Б. Шаповал, І. Штільман, С. Шуров.

Майстерня Вадима Меллера

Л. Лозовський (?).

Академічна виставка викликала дуже докладну рецензію Льва Дінцеса “Осіньна виставка Української Академії Мистецтв”, опубліковану за підписом “Л. Д.” в харківському журналі “Шляхи мистецтва”. Автор аналізує тут подекуди твори, відсутні в каталозі Федора Ернста. Зовсім не потрапили до останнього твори Оксани Павленко, про які розповідає Дінцес. Отже, за його рецензією, Каталог Ернста доповнюється такими іменами студентів та назвами їх творів:

Беклемишева Ірина. Пейзажі, с. 77.

Бойчук Михайло. Жінка, що сидить (олівець); Жіночий портрет, с. 75.

ПОСТАТІ. НАУКОВА СПАДЩИНА. АРХІВ. СПОГАДИ

Бойчук Тимко. Автопортрет; Московка; Чумак; Пасішник Рудий Панько; Мамаї; Чаювання; Годівля селянських кабанів; Діжка з індіками, с. 76.

Єлева Кость. Ескізи до постановки “Голубого принца”; Вбрання до п’єси “Свобода”; Доля – ескіз образу із “Лісової пісні” Лесі Українки, с. 76.

Іванова Антоніна. Оголена жінка; Пряха; Маруся; Дві селянки (темпера), с. 76.

Касперович [Микола], проф. Жіночий портрет; Селянка; Пейзаж (темпера), с. 77.

Катренко [А]. Натюрморт (олія), с. 77.

Кирнарський Марко. Обкладинки до “Збірника Секції мистецтв” й збірника “Гроно”, віньєтки, с. 77.

Лісовський [А]. Пейзаж (олія), с. 77.

Лозовський Лесь. Портрет Сквороди (темпера); Ленін (темпера), с. 76. Книжкові віньєтки, с. 77.

Меллер Вадим. Ескіз до портрету. Портрет Тараса Шевченка, с. 77.

Павленко Оксана. Три жінки під деревом. Селянка біля струменю, с. 76.

Просяниченко [Олена]. Пейзажі; Натюрморти, с. 77.

Седляр Василь. Українська баба в очіпку; Юнак в оксамитовім береті; Селянка, що викручує білизну, с. 76.

Сімашкевич Майя. Селянська сім’я (акв.); Танок (акв.), с. 77.

Шехтман Еммануїл. Ескіз пам’ятника; Ілюстрації до казки про котика, с. 77.

Штільман Ілля. Пейзаж, с. 77³⁰.

Для повноти картини наведемо ще список Вадима Павловського (1968):

“Майстерня Федора Кричевського

Микола Азовський, Ірина Беклемішева, Ольга Гурська, Даньков, Олександр Довженко 1918, Сергій Єржиківський, Ермоленко, Володимир Кивелюк упродовж 1920–22, Федір Коновалюк з 1922?, Володимир Костецький, Олександр Лісовський, Іван Лось з 1922?, Р. Мельничук, Сафра, Олександр Сиротенко, Іван Хворостецький з 1922 р.?, Григорій Хижняк, В. Чалієнко, Дмитро Шавикін з 1922, Еммануїл Шехтман, Мойсей Штейнберг, Марина Штернберг, Ілля Штільман.

Майстерня Василя Кричевського

Катерина Антонович 1918, Тиміш Бойчук 1918, Катерина Бородіна, П. Горбенко, Таїсія Горбенко, Гусаченко, Наталя Геркен 1918, Євгенія Дмитрієва з 1920?, Олександр Довженко 1918, Іван Кисіль з 1919, Олена Ківа, Сергій Колос 1918–19, Ніна Котек, Василь Кричевський-син з 1918, Микола Кричевський 1918, Роберт Лісовський 1918?, Лесь Лозовський 1918, Марусенко, Ілля? Наумець 1921, Михайло Павленко з 1919, Оксана Павленко, Іван Падалка, С. Пожарський, Просяниченко, Олена Ржечицька з 1921, Микола Рокицький, Олександр Саєнко з 1919, Василь Седляр 1918, Іван Тригуб, Марія Трубецька, Марія Холодна 1918, Марія Юнак 1918, Кость Янушевський 1918–1922.

Майстерня Михайла Бойчука

Катерина Антонович 1919–1922, Тиміш Бойчук 1918–1922 (+), Катерина Бородіна 1919, Кирило Гвоздик, П. Горбенко 1919, Таїсія Горбенко 1919, Гоша-Данілевський, Антоніна Іванова 1918, В. Кисіленко, Сергій Колос 1919, Іван Липківський, Лесь Лозовський 1920–1921, Олександр Мизин, Оксана Павленко, Іван Падалка, Сергій Пожарський, Просяниченко, Олена Ржечицька 1918–1920, Микола Рокицький, Олена Сахновська, Василь Седляр, С. Томах, Марія Трубецька, Леонід Хижинський 1920–1921, Марія Холодна, Еммануїл Шехтман, Марія Юнак, Кость Янушевський?

Майстерня Георгія Нарбути

Ага 1918–1920, Адамська 1918–1920, Марта Бурк 1918–1920, Марко Кирнарський 1919–1920, Павло Ковжун 1919–1920, Роберт Лісовський 1919–1920, Лесь Лозовський 1918–1920, Олена Сахновська 1919–1920?

Майстерня Абрама Маневича

А. Гун, Еммануїл Шмуклер.

Майстерня Вадима Меллера

Іван Курочка-Армашевський, [Майя] Сімашкевич, Лесь Лозовський.

Майстерня Лева Крамаренка

Ірина Жданко, Плисецька, К. Кривич.

Майстерня Бернарда Кратка

Стовбуненко?

Майстерня Андрія Тарана

Ольга Гурська”³¹.

Наведені вище документальні матеріали свідчать, як багато українських митців часів

СЕРГІЙ БІЛОКІНЬ. КАТАЛОГ 2-ї ЗВІТНОЇ ВИСТАВКИ УДАМ...

Української державності початку ХХ ст. загинули без сліду, яка кількість мистецьких творів пропала. Це видно особливо яскраво, якщо зіставити відомості Ернста з найповнішим словником УРЕ³², з різними “Історіями українського мистецтва”, з фондowymi картотеками музеїв. Головний висновок звідси сумний: те, що маємо від тієї доби, – лише випадкова вибірка з генеральної сукупності мистецького процесу.

¹ Див.: Білокінь С. В обороні української спадщини: Історик мистецтва Федір Ернст. – К., 2006.

² Ернст Ф. Георгій Нарбут. Життя й творчість // Георгій Нарбут: Посмертна виставка творів. [Каталог. К.:] ДВУ, 1926. С. 11–86.

³ НАФРФ ІМФЕ ім. Рильського НАН України (далі: Наукові фонди ІМФЕ), ф. 13–1, од. зб. 2, арк. 7 зв., 12; од. зб. 4, арк. 11.

⁴ Докладніше див.: Білокінь С. В обороні української спадщини. – С. 51–52.

⁵ Наукові фонди ІМФЕ, ф. 13–3, од. зб. 48, арк. 6–6 зв. Див.: Білокінь С. Початки Української державної Академії мистецтв // Студії мистецтвознавч. – К., 2007. – Число 1 (17). – С. 159–190.

⁶ Ернст Ф. Художественные сокровища Киева, пострадавшие в 1918 году. – К., 1918.

⁷ Як уточнив сам учений, ішлося про збірку картин Михайла Івановича Терещенка, розташовану в будинку його батька Івана Миколовича на Бібіковському бульварі, 34 (пор.: Ковалинський Віталій Васильевич (нар. 2 жовтня 1941, м. Енгельс Саратов. обл., Росія). Семья Терещенко. – К., 2003. – С. 169–175).

⁸ Відредагований уривок листа до мене від 2 квітня 1972 р. Оксана Трохимівна авторизувала.

⁹ Науковий архів Національного художнього музею України, од. зб. 2, арк. 12.

¹⁰ Наукові фонди ІМФЕ, ф. 13–1, од. зб. 4, арк. 67.

¹¹ Наукові фонди ІМФЕ, ф. 13–2, од. зб. 8, арк. 3.

¹² Опубліковано один: Е.[рнст] Ф. + Георгій Іванович Нарбут (1886–1920) // Збірник секції мистецтв [УНТ. Том] 1. – К., 1921. – С. 130–132.

¹³ Ернст Ф. Біжуча художня література про Г. І. Нарбута // Бібліологічні вісті. – 1923. – Грудень. – Ч. 4. Стовп. 1–12.

¹⁴ Білокінь С. та ін. Будинки Київського відділення Російського технічного товариства // Звід пам'яток історії та культури України. – К. – Кн. 1. – Ч. 1. – С. 307. Пор.: Вулиці Києва: Довідник / Упоряд. А. В. Кудрицький, Л. А. Пономаренко, О. О. Різник / За ред. А. В. Кудрицького. – К., 1995. – С. 250.

¹⁵ Наукові фонди ІМФЕ, ф. 13–2, од. зб. 8, арк. 3.

¹⁶ Рецензію на цю виставку див.: Д.[інцес] Л.[ев]. [Лев Абрамович (Адольфович; 23 червня 1895, Вільно – 31 серпня 1948)]. Осіння виставка Української Академії Мистецтв // Шляхи мистецтва. – 1922. – Ч. 1. – С. 75–77.

¹⁷ Каталог 2-ї звітної виставки Української Академії мистецтв: Осінь 1921 року. – К., 1987. – С. 6 с.

¹⁸ Див.: Сергій Білокінь: Бібліогр. покажчик / Уклад. О. Д. Кузьменко. – К., 1989. У грифі стояли назви кількох організацій – Київської міської організації Українського товариства охорони пам'яток історії та культури, Київської міської організації Добровільного товариства книголюбів УРСР, її Секції книгознавства, Музею історії м. Києва, Клубу “Киевознавець”. Гроші давав Музей міста Києва, а готував рукопис, носив його до друкарні, вичитував і забирив тираж я. У ті часи домогтися чогось більшого не випадало. На відміну від афіш, запрошення не треба було “літувати”. Щоб підстрахуватися, у друкарні вимагали, щоб цензорська віза все-таки стояла, але, як тепер розумію, вона мала формальний характер. У Москві йшла перебудова, але Щербицького було відправлено на пенсію у вересні 1989 р. Помер він 16 лютого 1990 р.

¹⁹ Ернст Ф. Письма с Украины // Среди коллекционеров. – 1922. – № 11–12. – С. 57; Динцес Л. Открытие посмертной выставки проф. А. А. Мурашко // Прол. правда. – 1922. – 8 декабря. – № 282 (395). – С. 3; Ернст Ф. Посмертна виставка картин Олександра Мурашка в Києві // Червоний шлях. – 1923. – Травень. – № 2. – С. 267. Про виставку Г. Нарбута йдеться окремо.

²⁰ Наукові фонди ІМФЕ, ф. 13–2, од. зб. 8, арк. 3. Пор.: Вулиці Києва. – С. 45.

²¹ Наукові фонди ІМФЕ, ф. 13–1, од. зб. 2, арк. 19; од. зб. 4, арк. 83.

²² Наукові фонди ІМФЕ, ф. 13–1, од. зб. 2, арк. 19.

²³ Інститут мистецтва. [Добірка “Київ” у відділі: На Радянській Україні] // Червоний шлях. – 1923. – Вересень-жовтень. – № 6–7. – С. 220.

²⁴ Мистецько-технічний ВИШ: Зб. КХІ. – К., 1928. – Вип. 1. – С. 25.

²⁵ Наукові фонди ІМФЕ, ф. 13–1, од. зб. 2, арк. 24 зв.

²⁶ Центральний державний архів громадських об'єднань України, ф. 263. Оп. 1. № 62089 ФП / кор. 1650. – Том 1. Арк. 1; Т. 2. Арк. 2. Білокінь С. В обороні української спадщини: Історик мистецтва Федір Ернст. – К., 2006. – С. 231.

²⁷ Врона І. Мистецька освіта на Україні за 1922 рік // Шляхи мистецтва. – Х., 1923. – Ч. 5. – С. 67.

²⁸ Що стосується літератури про Академію, то вона малочисельна. До видавництва “Мистецтво” 1987 р. було подано заяву на збірник, присвячений професорам і студентам Академії. Тим часом лишається тішитися хіба тим, що в нашій країні перша стаття про Академію мистецтв вийшла друком іще 1973 р. – у “Віснику Київського університету” (Серія історії, № 15). Була публікація в тезах Другої Все-союзної конференції з проблем книгознавства (Секція мистецтва книги. – М., 1974). Можна назвати ще статтю в “Жовтні” (1983, № 7) – теж про майстерню Георгія Нарбута, нарешті – відповідну замітку в енциклопедичному довіднику “Київ” (різні видання).

ПОСТАТІ. НАУКОВА СПАДЩИНА. АРХІВ. СПОГАДИ

²⁹ Оригінал зберігається в Наукових фондах ІМФЕ, ф. 13–5, од. зб. 319, 2 арк. Рукопис. Підготовчі матеріали – од. зб. 441. Численні різночитання між ними потребують подальшого вивчення. Перше видання тексту див.: Білокін С. Каталог виставки Академії мистецтв. Осінь 1921 року. – К., 1987 (буклет).

³⁰ Д.[інцес] Л.[ев]. Осіння виставка Української

Академії Мистецтв // Шляхи мистецтва. – 1922. – Ч. 1. – С. 75–77.

³¹ Павловський В. Українська державна Академія мистецтв // Нотатки з мистецтва. Філядельфія, 1968. – Ч. 7. – С. 55–56.

³² Мистецтво України: Біограф. довідник / Упоряд. А. В. Кудрицький, М. Г. Лабінський. – К., 1997.

SUMMARY

The published Ukrainian State Academy of Arts Second report exhibition catalogue was composed in 1921 by the known Ukrainian historic of arts Fedir Ernst. It was not published at the time but its manuscript has been preserved till nowadays among the scientist handwritings which we can see now in the Rylsky Institute Scientist archive. A great importance of this document is without doubt. The names of well known artists, then young students of the Academy. We can notice here famous and forgotten names as well. It is of special interest, that master studios and painting's names

are also registered. The critical review of L. Dincess (1922) and the list by V. Pavlovsky add partly this information.

From the presented documents we can see how many names of national artists of the time of 20-th including their creative works were lost. It becomes more clear when we compare these documents with encyclopedic editions as "History of Ukrainian Arts" with Art museum's catalogues.

The conclusion is sad: all we have from that time are only some remains of the general art's process.

ПРОЕКТ: ІСТОРІЯ УКРАЇНСЬКОГО МИСТЕЦТВА (1950–1960-і роки)

Наталія Студенець

Минуло більше півстоліття з того часу, як виникла ідея створення багатотомної історії українського мистецтва від найдавніших часів до 60-х років ХХ ст. Робота над “Історією українського мистецтва” тривала близько сімнадцяти років (від опрацювання програм до публікації останнього тому 1970 р.). У сучасному мистецтвознавстві неоднозначно оцінюється шеститомне (у семи книгах) видання. Утім, жодна з колишніх республік СРСР, окрім Росії, не спромоглася на проєкт подібного масштабу. З відстані часу варто зауважити застарілість методології та неповноту фактажу, потребу в уточненнях та доповненнях, необхідність концептуального перегляду. Але важко спростувати те, що ця фундаментальна праця стала підручником для кількох поколінь українських мистецтвознавців. Питання створення нової історії, переосмислення національної художньої спадщини у світлі сьогодення є нині надзвичайно актуальним. Саме тому таким важливим для нас є досвід учених 60-х років, тих, хто безпосередньо брав участь у зазначеному проєкті. Поміж авторів проєкту – знаний мистецтвознавець, кандидат наук Федір Самійлович Уманцев¹.

Публікації спершу однотомного, а згодом шеститомного видання історії передувала копійка підготовча робота: розробка програм, збирання літературного, архівного та фактичного матеріалів. Складними були обставини реалізації задуму, хоча здійснювався він у період “хрущовської відлиги”, позначеної певними культурними зрушеннями, зокрема переосмисленням забороненої мистецької й наукової спадщини. Фундаментальна шеститомна “Історія українського мистецтва” повертає в науковий контекст доробок вітчизняних мистецтвознавців 1900–1920-х років. Після тривалого “забуття” в ній, хоч і обережно, згадуються імена та праці О. Новицького, К. Широцького, Д. Щербаківського, Ф. Ернста, Ф. Шміта, В. Гагенмейстера та інших українських учених. Попри ідеологічну імперську заангажованість та інтерпретацію історії як генези соціалістичного мистецтва, значну увагу в праці було приділено маловивченому на той час мистецтву періоду Гетьманщини XVII–XVIII ст. Безперечно одне – проєкт створення вітчизняної історії мистецтва в 60-х роках сприяв відновленню історичної пам’яті, утвердженню національної самосвідомості.

ЗІ СПОГАДІВ

Федір Уманцев

До Києва я повернувся 1946 року з Ленінська-Кузнецького Кемеровської області. Викликав мене заступник Міністра культури Русько, у минулому ректор Київського університету. Цього ж року я почав працювати в Музеї західного та східного мистецтва науковим співробітником та секретарем (в Київському університеті, який я закінчив 1941 року, на нашому історичному факультеті було прочитано курс загальної історії мистецтва талановитою лекторкою М. Куль-

женко). Голова комітету в справах мистецтв УРСР А. Пащенко призначив мене за сумісництвом головою комісії по розробці методології побудови експозиції в художніх музеях. Це дало змогу вивчати творчий спадок України у фондах багатьох музеїв. Особливо привертали увагу твори українського іконопису, в яких я побачив оригінальне мистецьке явище, докорінно відмінне від живописних стилів Західної Європи. Як історика, мистецтвознавця мене приваблювала можливість

ПОСТАТІ. НАУКОВА СПАДЩИНА. АРХІВ. СПОГАДИ

виявити з-поміж “материків художньої творчості різних країн нову, немов би казкову художню землю...”.

Ознайомитися з творами іконопису я міг також у музеї [Український Національний музей, тепер – Львівський музей українського мистецтва], який очолював патріарх української культури Іларіон Свенціцький. Перша моя зустріч з ним була не дуже вдаюю. Дізнавшись, що ми з “центру” й уповноважені дослідити роботу музею та стан фондів, він повідомив, що зараз погано себе почуває і тому не може приділити нам уваги. Співробітники в свою чергу без його присутності не могли пустити нас у фонди. Це був кінець 1940-х років. Наступного разу, коли Свенціцький дізнався, що ніхто не збирається вилучати з фондів твори задля відчуження в інші музеї, стосунки між нами налагодились. Він приймав мене у своїй квартирі разів зо два, розповідав про те, як деякі ікони потрапили в музей і як збиралась колекція в цілому.

У 1953 році в Академії архітектури УРСР^{2*} виникла ідея створити багатотомну історію українського мистецтва. Ініціатором цієї ідеї та головною рушійною силою в її реалізації був президент Академії Володимир Гнатювич Заболотний³, який доручив здійснення проекту трьом академічним інституціям: Інституту історії та теорії архітектури (директор М. Цапенко⁴); Інституту художньої промисловості (директор Н. Манучарова⁵) та Інституту монументального живопису і скульптури (директор О. Мизін⁶).

Найбільш підготовленим до створення задуманої праці був Інститут історії та теорії архітектури⁷. Архітектори, історики Ю. Нельговський, Г. Логвин, В. Самойлович, Ю. Асєєв та інші провели чимало експедицій по Україні, зробили обміри багатьох пам'яток архітектури. В Інституті художньої промисловості⁸ Н. Манучаровою, П. Юрченком, І. Саковичем та іншими дослідниками до 1953 року було накопичено значний матеріал з історії декоративного мистецтва.

Слабшою ділянкою в галузі дослідження українського мистецтва виявився інститут під керівництвом О. Мизіна. Наукові співро-

бітники, які могли працювати в цій галузі – Л. Калиниченко та Є. Мамолат, були повністю завантажені у сфері техніки та технології реставрації фресок Софії Київської. Лука Петрович Калиниченко до Вітчизняної війни намагався надрукувати статтю про українське мистецтво, але його викликали до ЦК КПУ, після чого він відмовився будь-що робити в цій галузі. Не хотів він брати участі і в розробці історії українського мистецтва в Інституті монументального живопису і скульптури. Директор цього інституту О. Мизін, колишній бойчукіст, боявся, аби не згадали його минуле. Бажання В. Заболотного створити історію українського мистецтва він називав, у розмові зі мною, “сном сивої кобили”. Щоб запобігти прогалині у своєму задумі, В. Заболотний звернувся до Комітету в справах мистецтв УРСР, до Спілки художників з проханням, щоб йому рекомендували кандидатуру наукового співробітника, історика та мистецтвознавця, який міг би працювати над проектом історії українського мистецтва.

На цю роботу мене, без мого спеціального клопотання, рекомендували: Народний художник СРСР, академік В. Касіян; Народний художник СРСР, член-кореспондент Академії мистецтв СРСР А. Пашенко; кандидат мистецтвознавства Б. Бутнік-Сіверський та директор музею російського мистецтва О. Малашенко. Відтак мою кандидатуру затвердив В. Заболотний на Раді Академії архітектури. Але, незважаючи на це, на роботу мене зарахували тимчасово, до того ж молодшим науковим співробітником. І це не дивлячись на те, що на мене покладалася розробка програм (майже на порожньому місці) з основних розділів історії скульптури, живопису та графіки. Очолити створення цих програм було запропоновано Луці Петровичу Калиниченкові. Перш ніж дати свою згоду, Лука Петрович запросив мене до своєї майстерні на співбесіду. Він сказав, що, як член Ради, вважав за необхідне зарахувати мене до Інституту монументального живопису та скульптури на постійну роботу, оскільки нікого з історичною освітою за фахом у нього не було. “Якщо Ви готові взяти

* Примітки-коментарі до спогадів Федора Уманцева – Наталі Студенець.

НАТАЛЯ СТУДЕНЕЦЬ. ПРОЕКТ: ІСТОРІЯ УКРАЇНСЬКОГО МИСТЕЦТВА

на себе всю відповідальність за підготовку програм, то я дам свою згоду вважати себе керівником роботи. Але брати участі у їх підготовці я не буду – з мене вистачить хвилювань з приводу реставрації фресок Софії Київської і тих звинувачень, які сипляться на мою голову через виконання даної роботи”.

За таких обставин я почав працювати в Інституті монументального живопису та скульптури. В. Заболотний знав, що вся робота здійснюється завдяки мені, тому щотижня викликав мене до себе, у свій президентський кабінет, щоб я звітував, в якому стані підготовка програми з циклу українського образотворчого мистецтва. На перших зустрічах мене внутрішньо обурював його жорсткий тон. Потім я перестав нервово реагувати, але не міг зрозуміти, чому діяч, який керує Академією, вирішенням складних архітектурних завдань, може стільки уваги приділяти історії українського образотворчого мистецтва.

Незважаючи на це, я інтуїтивно прагнув виконувати завдання, які ставив переді мною В. Заболотний. Я запропонував не загальну програму з історії образотворчого мистецтва, а з кожного виду мистецтва окремо – зі скульптури, живопису, графіки. Спочатку задум був такий: основне місце в праці повинна зайняти архітектура і як доповнення до неї – образотворче та декоративно-прикладне мистецтво. Моя пропозиція змінювала характер структури майбутньої праці, основний зміст якої стало визначати образотворче мистецтво. Робота мала будуватись на зразок уже існуючих курсів загальної історії мистецтв. В. Заболотний затвердив на Раді пропоновану мною структуру, але співробітники Інституту історії архітектури вважали, що для такої побудови праці не вистачить історичного матеріалу. Я й сам не був упевнений, що ми зможемо повноцінно вирішити це завдання – забезпечити матеріалом кожний вид образотворчого мистецтва. Утім, досягти цього дуже хотілося. Вірилось, що дослідження музеїв, храмів допоможе виявити необхідні матеріали. Оскільки наш інститут не мав досвіду проведення наукових експедицій, ми їздили разом з експедиціями Інституту історії

архітектури. У них брали участь Г. Логвин, Ю. Нельговський, В. Самойлович та ін. Транспорт нам слугувала “полупорка”. Їздили заповідними місцями, досліджували старовинні архітектурні комплекси, храми, музеї. У мене був гарний фотоапарат, і я мав можливість фіксувати те, що, на мій погляд, заслуговувало уваги. На відміну, скажімо, від Г. Логвина, я був поганим фотографом, але фотографував, особливо у храмах, на пам’ять. У подальшому я направляв у експедиції для збирання необхідного матеріалу нашого штатного фотографа. В основному ми знімали в музеях Правобережної та Лівобережної України. Весь зібраний матеріал зберігався в мене у письмовому столі впродовж усіх років роботи над програмами, одностомником, згодом – багатотомником. Надалі ці матеріали було передано в інститутський та державний архіви. Роботу над програмами було розпочато в 1953 році. Побачили світ вони 1956 року. Крім мене, в їх розробці брали участь Б. Лобановський, І. Врона, А. Аль, А. Шпаков, М. Каргер, Є. Мамолат, П. Цибенко, Н. Манучарова, П. Юрченко, П. Мусієнко, П. Жолтовський та інші вчені. Саме ці програми поклали початок системній роботі над історією українського мистецтва⁹.

У лютому 1957 року Академія архітектури була перетворена на Академію будівництва та архітектури, відбулись зміни і в керівництві. Установу очолив інженер-будівельник. В. Заболотний, прагнучи довести до завершення роботу над історією українського мистецтва, відстояв своє право створити на основі Інституту монументального живопису та скульптури відділ¹⁰ історії українського образотворчого мистецтва й народної творчості при президії Академії. Саме він очолив цей відділ та отримав можливість збільшити кількість співробітників. Курс було взято спочатку на створення одностомної історії українського мистецтва та підготовку матеріалів для багатотомного видання.

Якщо раніше я повинен був за викликом з’являтися до В. Заболотного в президентський кабінет, то тепер щовівторка о 12 годині зобов’язаний був приходити до його кабінету на площі Богдана Хмельницького і звітувати про хід роботи. На цей час штат

ПОСТАТІ. НАУКОВА СПАДЩИНА. АРХІВ. СПОГАДИ

наших працівників поповнився науковими співробітниками, яких можна було включити в число авторів за окремими темами праці. Було запрошено на роботу І. Врону, в минулому директора Художнього інституту, який потім десять років відбув у таборах. До відділу залучили мистецтвознавців Б. Лобановського, Ю. Белічка, Л. Попову, а також випускника Львівського державного інституту прикладного та декоративного мистецтва А. В'юника, бібліографа Н. Дубину, на допоміжну наукову роботу було прийнято Г. Богданович (колишню остарбайтер), Л. Климчук, О. Бондаренко. Знайшлося місце у відділі для творчої роботи художникові Ю. Хімічу, І. Красницькій (одна з родичок Т. Шевченка, займалася декоративно-прикладним мистецтвом), фотографові М. Сопецько. Для розробки окремих розділів було запрошено співробітника львівського Музею етнографії та художнього промислу АН УРСР П. Жолтовського (розділ “Образотворче мистецтво XIV – першої половини XVII ст.”), з Художнього інституту – П. Говдю (розділ “Образотворче мистецтво XIX – початку XX ст.”), з Інституту історії та теорії архітектури – Ю. Асєєва (розділ “Найдавніше мистецтво та мистецтво Стародавньої Русі”). Як автори окремих статей участь у проекті брали також Б. Лобановський, Л. Калиниченко і Є. Мамолат. За собою я залишив опрацювання розділів з живопису, графіки, скульптури другої половини XVII–XVIII ст. Мистецтво цього періоду в історії України часів Гетьманщини, на мою думку, є найоригінальнішим, таким, що характеризує розквіт національних традицій. За цією темою тоді ніхто не намагався зі мною суперничати. Розділи з архітектури XIV–XVIII ст. було доручено П. Юрченку, а періоди радянського часу – співробітникові Інституту історії та теорії архітектури П. Ігнатову. До написання та редагування ряду розділів з мистецтва України радянського періоду залучили Народного художника СРСР академіка В. Касіяна¹¹. Він після В. Заболотного відіграв головну роль в здійсненні праці в цілому.

Щоб укріпити відділ, В. Заболотний домігся переведення до його штату П. Юрченка¹² з Інституту художньої промисловості та

запросив директора інституту Н. Манучарову для написання ряду розділів з народного мистецтва.

Робота у відділі супроводжувалась значною витратою сил, часу, а також нервовим напруженням. Мене не полишало відчуття, що я не всім подобаюсь. Немає сумніву, що в спецвідділі Академії та в інших інстанціях В. Заболотному дорікали, що він тримає мене на роботі. Хвилювання з цього приводу я іноді читав у виразі його обличчя, у періодичних спалахах незадоволення. Я, як і всі співробітники, знав особливості характеру Володимира Гнатовича. Коли він запалювався з будь якої причини, обличчя його ставало багровим, утім, правда, невдовзі він прагнув пом'якшити враження від своїх учинків. Починав розпитувати про самопочуття, про роботу. Ось ще одна особливість його характеру: мені не можна було про якогось співробітника сказати щось дуже хороше або зробити зауваження. Це викликало завжди його підозрливість: чи не використовую я його довіру до мене з корисливою метою. Водночас удома, під час наших візиторів, він поводився зі мною, як із людиною, що заслуговує цілковитої довіри. До цих контрастів я ніяк не міг звикнути. На роботі він був далеко не щодня, причому приходив на дві-три години, але вдома вимагав повного звіту про те, як просувається робота. Щоразу я повинен був повідомляти про зроблене за минулий тиждень, доповідати про редагування рукопису, про формування одностомника в цілому. В. Заболотний завжди був задоволений, коли вдавалося ущільнити текст, щось скоротити. Це саме той стиль, якого він дотримувався і в архітектурній діяльності. Був прихильником очищення структури будівлі від дрібних деталей, прагнув до створення чистих площин, що знайшло своє втілення в будівлі Верховної Ради. Але були в наших стосунках іноді критичні моменти. Давались взнаки впливи на нього моїх недоброзичливців. Я за своєю вдачею також запальний і якось заявив, що йду з роботи, оскільки відчуваю, що тримає він мене з милості. На цей раз усе це було сказано категорично. Я вирішив піти з відділу на яку-небудь заводську роботу, хоча й знав, що це позбавляє мене в житті будь-

НАТАЛЯ СТУДЕНЕЦЬ. ПРОЕКТ: ІСТОРІЯ УКРАЇНСЬКОГО МИСТЕЦТВА

якої перспективи. Але наступного дня до мене прийшла наша співробітниця Галина Богданович із проханням від А. Добровольського (тоді віце-президента Академії, першого в Україні лауреата Сталінської премії), прийти до нього о 12 годині. Вразило облаштування його кабінету: усі чотири стіни мали чорне пофарбування. А. Добровольський пояснив, що таким чином вивчає залежність параметрів простору від кольору стін. Розпочав бесіду зі мною з таких слів: “Ви повинні вже знати психологію Заболотного. Він часом буває абсолютно нетерпимим. У минулому приділяв багато уваги вирішенню великих містобудівельних завдань, але в результаті повороту в архітектурі опинився за лаштунками будівельної діяльності¹³. Тепер Заболотний концентрує свою могутню енергію на створенні ґрунтовної роботи з історії українського мистецтва. Сам він – “не письменник” і в нього дуже мало людей, на яких можна покластися. Я знаю його характер. Учора я бачив, як Володимир Гнатюк сидів на лаві під мрякою біля Софійської дзвіниці чимось засмучений. Я знаю про те, що в президії зріє бажання скоротити кошти на роботу вашого відділу. А тепер і ви йому також підставляєте ніжку. Домовимося так: якщо ще буде подібне ставлення до вас, я знайду вам роботу в іншому підрозділі”. Після цієї бесіди я дізнався, що А. Добровольський призначив мене на посаду головного спеціаліста з вищою платнею. Із В. Заболотним відтепер відновились колишні стосунки.

В аспекті роботи над темою з історії давнього українського мистецтва я зайнявся дослідженням Троїцької надбрамної церкви Києво-Печерської лаври та її розписів. Я мав можливість залучити до цієї роботи архітектора, графіка А. Максимова, фотографа Кумка, який працював у Софії Київській. Спроби дослідити ці стінописи здійснювались різними великими спеціалістами, у тому числі Григорієм Логвиним. Складність полягала у встановленні сюжетного взаємозв'язку малярства та хронологічних рамок його виконання. Ці розписи відрізнялись від системи побудови живописного убранства в храмах Давньої Русі. Я цікавився характером монументальних стінописів XVII–XVIII ст.

у підмосковних храмах, зокрема в Ярославлі, інших містах. Там ці розписи, розташовані в стрічкоподібній формі вздовж стін, дуже легко читались. Розписи Троїцької церкви сприймалися як окремі, не взаємопов'язані одна з одною композиції. Хоча я бував там неодноразово, все-таки тривалий час не міг знайти зв'язку цих композицій між собою. Утім, вважав, що при наявності Могилянської духовної академії, де процвітала філософська наука, тут також мусить бути філософська цілісність живописної композиції. Під час відпустки на курорті в Моршині я уявив собі всі ці розписи підпорядкованими єдиному завданню, об'єднаними спільною сюжетною канвою, що становить історію євангельського та церковного життя. У подальшому мені вдалося показати цю змістову цілісність. Оповідь розгортається з північної стіни через склепіння та баню з переходом на західну стіну. У цій гілці стінописів розкривається євангельська історія християнства. В іншій, на східній та північній стіні через розпис купола – етапи розвитку церковної історії. Вдалося також установити зв'язок розписів притвора (“Хода праведників до раю”) з живописом інтер'єру церкви.

Виключно важливим для ідейно-художнього тлумачення всього стінопису інтер'єру церкви стала композиція, виявлена над першим Вселенським собором, під самим склепінням. Це зображення групи генеральної старшини на чолі з гетьманом Іваном Скоропадським і протистоячої їй групи членів Малоросійської колегії на чолі зі Степаном Вельяміновим. Зі стилістичного погляду лаврський живопис розкривався як зразок школи монументального мистецтва всього Подніпров'я часів Гетьманщини. Для того, щоб дослідити та сфотографувати кожний фрагмент стінописів на різній висоті, необхідно було змайструвати всередині церкви дерев'яну вишку й підмостки. У цьому мені допомогла дирекція Лаври.

Після завершення роботи над дослідженням Троїцької надбрамної церкви я передав текст роботи В. Заболотному як керівникові відділу. Я очікував, що він оцінить мою роботу хоча б як матеріал для історії українського мистецтва, зокрема монументального живопису. Але невдовзі зрозумів, що

ПОСТАТІ. НАУКОВА СПАДЩИНА. АРХІВ. СПОГАДИ

Заболотний не задоволений тим, що я взявся за цю роботу в такому обсязі. Він, не називаючи мого імені, став говорити про деяких співробітників, що займаються темами, які під силу лише великим спеціалістам у галузі архітектури та мистецтва, і кошти, виділені на роботу, ми витрачаємо даремно. Я зрозумів, що йдеться, очевидно, про мене, про мою роботу. Це був удар не лише по моєму самолюбству, це дескредитувало мене як наукового співробітника. Кілька місяців я жив у стані прострації. Але потім стався випадок, про який варто згадати для характеристики порядності, яка була притаманна В. Заболотному. Якось ішов він у відділ пошури, немов хмара, ні з ким не вітаючись, попрямував до свого кабінету, звелів негайно викликати Петра Григоровича Юрченка. Невдовзі після того, як зайшов Юрченко, усі, хто сидів у робочій кімнаті, почули крик та лайку Заболотного на його адресу. Юрченко вибіг з кабінету й одразу вирушив додому. (Після цього днів зо п'ять він не приходив на роботу). Через деякий час з'явився розчервонилий Заболотний, поклав секретареві текст рецензії на мою роботу і сказав, незважаючи на мою присутність, щоб її передали мені. Як виявилось, це була рецензія Віктора Лазарева, який працював у цей час у Києві над мозаїками Софії Київської. Згодом я дізнався про те, що Заболотний звернувся до Юрченка як до своєї довіреної особи з проханням оцінити мою роботу. Той негативно оцінив її, як таку, що не варта уваги. В. Заболотний дав роботу на рецензію М. Холостенку, який не погодився з Юрченком, але при цьому не висловив своєї думки. Тоді Володимир Гнатович звернувся з проханням прорецензувати роботу до вченого зі світовим іменем Віктора Лазарева, автора ґрунтовних праць із давньоруського живопису. Несподівано для Заболотного розгорнута рецензія Лазарева була позитивною, учений визнав мою працю оригінальним дослідженням, що заслуговує публікації. Після цього Заболотний не міг спокійно говорити з Юрченком, який не дав належної оцінки роботі. Ось таким за своїм характером і моральними якостями був Володимир Гнатович Заболотний. Після рецензії Лазарева і позитивних відгуків учених Асєєва,

Богусевича я почав готувати свою роботу до видання, хоча знав, що видання залежало від цензури, яка навряд чи дозволила б публікацію¹⁴. Але тут мені пощастило – у видавництві головним редактором був Олег Іванович Микитенко, син репресованого відомого літератора.

Після публікації книжки “Троїцька надбрамна церква Києво-Печерської лаври”¹⁵ я вирішив передати працю на Вчену раду інституту з проханням рекомендувати до захисту в Інституті мистецтвознавства, фольклору та етнографії АН УРСР на ступінь кандидата мистецтвознавства. Виступи на Раді інституту були цілком прийнятні, окрім виступу Логвина. (Його негативне ставлення було пов'язане з тим, що я був правою рукою Заболотного). Як член нашої Ради на мій захист, зовсім несподівано для мене, став А. Хорхот, котрий сказав про мою книжку як про прекрасно підготовлене видання, присвячене пам'ятці й архітектури, й образотворчого мистецтва. На думку Хорхота, робота могла б претендувати на захист не тільки як кандидатська, але й докторська дисертація. До того ж захист книжки як дисертації – явище рідкісне. Зазвичай захищають текст, надрукований на машинці, що ознайомлює з темою вузьке коло людей. Урешті, голова Вченої ради Микола Степанович Коломієць рекомендував представити книжку до захисту. Рішення було прийнято при одному, що утримався. Книжку було передано для захисту в Інститут мистецтвознавства, фольклору та етнографії АН УРСР. Моїми опонентами були заступник директора з науки Києво-Печерської лаври Петренко та один із співробітників Харківського архітектурного інституту. Надійшло чимало відгуків знаних фахівців. Учений ступінь кандидата наук було присвоєно.

Я захищав свою дисертацію вже після смерті В. Заболотного, але ще за його життя том “Нарисів історії українського мистецтва” передали у видавництво “Мистецтво”. Формування книжки, її редагування відбувалось під контролем Володимира Гнатовича. Редколегія складалась із Заболотного, Касіяна, Юрченка та мене. Усі правки видавництва, редактора Курашової обґрунтовувались через мене. Утім, видання “Нарисів...”

НАТАЛЯ СТУДЕНЕЦЬ. ПРОЕКТ: ІСТОРІЯ УКРАЇНСЬКОГО МИСТЕЦТВА

затягнулося майже на рік. Поступово вже хворий Заболотний почав втрачати віру в можливість видати цю книжку, вважаючи, що хтось у ЦК не хоче давати санкції на її публікацію. Ще коли Володимир Гнатович був живий, текст передали в набір, але після його смерті цей набір було зруйновано. Я дізнався, що це було зроблено за заявою нашого інституту. Мотив такий: якщо вийде одностомник, то директивні органи можуть подумати, що багатотомне видання історії українського мистецтва, яке також значною мірою було підготовлене Заболотним, виявиться непотрібним. Щоб урятувати одностомник, а разом з ним і мої основні статті, я звернувся до Василя Ілліча Касіяна, члена редколегії цієї праці, одного з її авторів. Ми разом склали текст звернення до ЦК КПУ і Ради Міністрів УРСР з проханням поновити видання книжки. Василь Ілліч порадив піти з проханням підписати це звернення до найвідоміших наших діячів. Інститут можна було зрозуміти – якщо вийде одностомник, директивні органи відмовляться від багатотомного видання. Василь Ілліч сам надрукував звернення і порадив, до кого спершу звернутися. Спочатку я пішов до “Української Радянської Енциклопедії”, до М. Бажана. Він підписав звернення і пообіцяв підтримати у “вищих” органах. Потім я звернувся до М. Рильського, директора Інституту мистецтвознавства, фольклору та етнографії АН УРСР. Раніше, ніж підписати, Рильський спитав мене, чому його прізвище стоїть попереду імені Тичини. “Тичина в кінці. Чому?” Я пояснив, що Максим Тадейович для нас ближче як учасник розробки цієї праці, як керівник інституту, що займається питаннями українського мистецтва. Мене здивувало, що слова рядового наукового співробітника справили на нього приємне враження¹⁶. Важче над усе було отримати підпис П. Тичини. Його дружина та дружина Заболотного товаришували і тільки завдяки цьому вдалося отримати цей підпис. Павло Григорович також сказав, що підпише звернення лише тоді, коли інші підписи буде зібрано. Наші зусилля не пропали марно – мені повідомили з видавництва, що в типографії поновлено набір текстів і я повинен знову встановити зв’язок з редакторкою Курашо-

вою. Але на цьому складності з виданням праці не закінчились. У газеті “Правда” було у той час опубліковано доповідь М. Хрущова та видано відповідну постанову ЦК КПРС про неспівмірність великих витрат на поновлення пам’яток старовини та спотворення публікацій праць минулого. Це викликало побоювання директора інституту Г. Головка, що всю відповідальність за зміст праці буде покладено на керівництво інституту.

Після смерті В. Заболотного наш відділ увійшов до складу Інституту історії архітектури, яким керував Головка, тому він мав право вимагати надати текст “Нарисів...” дирекції для ознайомлення. Утім, я розумів: якщо робота потрапить до Головка, який вороже ставився до Заболотного, то, враховуючи постанову ЦК КПРС, працю буде переглянуто й ліквідовано. Зважаючи на це, я відмовився передати текст книжки Головкові і порадив йому, щоб він сам звернувся до видавництва й переглянув підготовлену до друку роботу. І отримав відповідь: “Добре, ми і без вас це зробимо. Здійснимо”. Це було в кінці робочого дня. Я, не гаючи часу, пішов до Василя Ілліча Касіяна. Проживав він тоді недалеко від інституту, на розі Великої Житомирської та Володимирської. Василь Ілліч запитав, чим може допомогти, адже інститут виконує вказівки згори. Я пропонував за будь-яких обставин забрати цей текст із видавництва. Касіян погодився, але лише після пленуму Спілки художників, який він повинен був відкрити наступного дня, о 10 годині. Проте він передумав і вирішив зробити це до відкриття пленуму й передати текст на зберігання мені чи залишити в себе. Так все й було зроблено. Текст “Нарисів...” зберігався в мене допоки не відійшла хвиля політичної кампанії. Потім я повернув його у видавництво. Після цього в інституті теж вирішили видавати цю книжку, створивши нову редакційну колегію. Книжка¹⁷ з історії архітектури, образотворчого та декоративно-прикладного мистецтва України побачила світ 1966 року. Її об’єм складав 75 друк. ар. З-поміж редакторів видання значилося й моє ім’я.

Володимир Гнатович Заболотний після завершення праці над текстом одностомника

ПОСТАТІ. НАУКОВА СПАДЩИНА. АРХІВ. СПОГАДИ

розгорнув роботу на основі опублікованих у минулому програм над багатотомною “Історією українського мистецтва”¹⁸. У зв’язку з цим розширилось коло співробітників відділу. До його штату було залучено ряд археологів, авторів з інших інституцій, зокрема з Інституту мистецтвознавства, фольклору та етнографії АН УРСР – В. Афанасьєва, Л. Міляєву та ін. Структуру багатотомника затвердили на спеціалізованій конференції, а надруковані на ротопринті томи передали на обговорення фахівцям.

При Заболотному до нашого відділу на роботу було залучено доктора мистецтвознавства, шевченкознавця Якова Павловича Затенацького. До цього обов’язки керівника сектора історії українського мистецтва тимчасово покладалися на мене. Тепер цю посаду обійняв Яків Павлович. Я вважав, що ці зміни відбулись обґрунтовано, тим паче, що він був доктором наук і міг стати головним редактором двох томів з історії українського мистецтва ХІХ ст. Працю було вирішено видавати в шести томах, але в складі семи книг. Однак несподівано виникла загроза скорочення шеститомника до двох томів. Затенацький, як керівник сектора, зібрав одного разу нас і повідомив, що директор інституту отримав з ЦК партії від завідуючого ідеологічним відділом Кондуфора вказівку, що наше видання необхідно скоротити до двох томів і додав, що в адміністрації інституту йому повідомили, що треба бути задоволеними, якщо вдасться видати хоча б у такому обсязі. Я. Затенацький у відділі був людиною новою і не уявляв у повному обсязі, скільки відбулося експедицій, наукових поїздок, архівних досліджень, щоб підготувати шість томів, скільки зусиль довелося прикласти співробітникам. Повідомлення його особливо бентежило мене, оскільки в п’яти книгах шеститомника повинні були бути надруковані підготовлені мною статті. Тому не дивно, що я обурився з цього приводу і вирішив не виконувати вказівку без спроби супротиву. Затенацький відповів, що ми не можемо йти проти волі керівництва інституту та директивних органів. Виходячи з досвіду минулих років, я попросив його порадитися з В. Касіяном, одним із редакторів праці та депутатом Верховної Ради.

За домовленістю ми зустрілися з Василем Іллічем у його кабінеті. Розуміючи важливість ситуації, В. Касіян вирішив звернутися до секретаря ЦК по ідеології Скаби і тут же зателефонував до нього. Той погодився на зустріч разом з усіма відповідальними в інституті за це видання. До нього прийшли, як я пам’ятаю, віце-президент Академії будівництва та архітектури Єлізаров, директор інституту Головка, керівники секторів і, звичайно, Касіян. Я був присутній при цій зустрічі, оскільки повинен був показати хоча б один том підготовлених матеріалів. Скаба сказав, що пропозиція скоротити об’єм праці виникла тоді, коли директор Головка не міг твердо відповісти, чи вистачить добре розробленого матеріалу для підготовки шести томів. “Мене – сказав Скаба – ця невпевненість директора дивує. Здавалося, що тільки з декоративно-прикладного мистецтва матеріалу повинно вистачити не лише для шести, але й для десяти томів.” У результаті цієї наради було збережено шеститомну структуру праці, а також передано справу її видання “Українській Радянській Енциклопедії” на чолі з М. Бажаном.

Готуючи шеститомник, я поступився окремими своїми розділами, за порадою керівника сектору і Бажана, авторам, які, як я розумів, володіють більшим матеріалом, ніж я. Вірі Свенціцькій було запропоновано розділ “Іконопис ХІV – першої половини ХVІ століття”; Григорію Логвину – “Настінний живопис дерев’яних храмів та кам’яних споруд ХVІ–ХVІІ століть”, розділом про портрети кінця ХVІІ–ХVІІІ століть Платону Білецькому, який був включений до числа головних редакторів (захистив докторську дисертацію і опублікував книгу з українського портрета).

Усі шість томів у семи книгах опублікували впродовж 1966–1970 років. Виданню було присуджено Шевченківську премію.

По завершенні роботи над підготовкою праці директор Головка почав швидко згортати всю роботу над історією українського мистецтва, як таку, що не відповідає профілю Інституту теорії та історії архітектури. Було ліквідовано наш сектор вивчення історії українського мистецтва, а його співробітників звільнено або переведено на пенсію¹⁹. У 1970 році я також був змушений піти на

НАТАЛЯ СТУДЕНЕЦЬ. ПРОЕКТ: ІСТОРІЯ УКРАЇНСЬКОГО МИСТЕЦТВА

пенсію, щоправда, впродовж ряду наступних років мене заохочували на тимчасову роботу на декілька місяців... Згадали про мене 2002 року, викликали в Науково-дослідний інститут теорії та історії архітектури і містобудування, присвоїли на Вченій раді звання почесного доктора та опублікували збірник моїх праць – “Этюды по теории и истории архитектуры и искусства”.

Переглядаючи написане мною в минулому, я виділив дві провідні лінії своєї наукової діяльності. Перша, основна лінія, присвячена історії давнього українського мистецтва, започаткована мною виданням у 1956 році програми з історії українського мистецтва. “Нариси з історії українського мистецтва” містять статті з живопису, графіки та скульптури другої половини XVII–XVIII ст., а шеститомне видання “Історія українського мистецтва” – статті: “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). Багато часу і зусиль було витрачено на підготовку книги “Троїцька надбрамна церква Києво-Печерської лаври”. Ця лінія в моїй науковій творчості була завершена підготовкою і виданням праці “Мистецтво давньої України” (К., 2002). Це було не лише узагальнення того матеріалу, який мені довелося зібрати, але й бажання з методологічного погляду зробити акценти, висвітлюючи історію українського мистецтва.

Друга лінія стосується питань теорії мистецтва та естетики. Це насамперед вступні статті, коментарі, примітки до праць корифеїв естетичної думки – Г. Лессінга, У. Хогарта, М. Чернишевського, Й. Вінкельмана. Питання теорії, філософії мистецтва знайшли відображення в моїй книзі “Искусство Древнего мира. Исследование форм пространственно-временной разработки образа” (К., 1996). Щоб видати цю працю своїм коштом, мені довелося поміняти власну квартиру на менш привабливу. Особливе значення для мене має книжка “Філософські етюди” (К., 2007) – заключний акорд моїх роздумів про світ, в якому ми живемо, і про рушійні сили нашої творчої діяльності.

¹Уманцев Федір Самійлович (10 січня 1914 р., с. Удачна Донецької обл.), мистецтвознавець, кандидат мистецтвознавства, почесний доктор Науково-дослідного інституту теорії та історії архітектури і містобудування (далі НДІТІАМ). Закінчив Київський державний університет ім. Т. Шевченка (1941). Працював у Київському музеї західного та східного мистецтва (1946–1953), з 1953 р. – в Інституті монументального живопису та скульптури Академії Архітектури УРСР, з 1957 по 1970 рік – у відділі українського мистецтва Інституту історії та теорії архітектури (тепер НДІТІАМ). Автор праць: *Лессінг Г. Лаокоон* / Вст. стаття та коментарі. – К., 1968; *Хогарт У. Про красу: Збірник* / Упоряд. вст. стаття та прим. – К., 1970; *Чернишевський М. Естетичні відношення мистецтва до дійсності* / Упоряд. вст. стаття та прим. – К., 1970; *Троїцька надбрамна церква Києво-Печерської лаври*. – К., 1970; *Искусство древнего мира: Исследование форм пространственно-временной разработки образа*. – К., 1996; *Мистецтво Давньої України*. – К., 2000; *Философские этюды*. – К., 2007 та інших. Дж.: *Климчук Л. “Майбутнє – це те, заради чого ми прийшли у цей світ”* // Народна армія. – 2000. – 31 березня. – С. 8; *Пучков А. О Федоре Самойловиче Уманцеве и его трудах* // *Уманцев Ф. Этюды по теории и истории архитектуры и искусства*. – К., 2002; *Климчук Л. Мажорний живопис ікон* // Народна армія. – 2003. – 5 листоп. – С. 7.

²Академію архітектури УРСР було створено на базі Української філії Академії архітектури СРСР у 1945 р. До першого її складу увійшло 7 дійсних членів та 18 членів-кореспондентів. Президентом Академії став Володимир Гнатович Заболотний. Діяльність Академії зосередилась у восьми інститутах, розподілених по трьох відділеннях: архітектури; монументального живопису й скульптури; художньої промисловості й будівельних наук. Організація в системі Академії архітектури відділення монументального живопису й скульптури не мала аналогів у СРСР (див.: Постанова Ради Народних Комісарів і Центрального комітету КП(б)У № 960 про організацію Академії архітектури УРСР // *Вісник Академії архітектури УРСР*. – 1946. – № 1. – С. 7–9; *Заболотний В. Завдання Академії архітектури УРСР в 1946–1950 рр.* // *Вісник Академії архітектури УРСР*. – 1946. – № 1. – С. 11–15).

³Заболотний Володимир Гнатович (31 липня / 13 серпня 1898, с. Карань, тепер Трубайлівка Київської обл. – 3 липня 1962, Київ), архітектор. Закінчив Київський художній інститут (1928). Викладав у Київському художньому та інженерно-будівельному інститутах (1928–1941). У 1940–1941 роках був головним архітектором Києва. Президент Академії архітектури УРСР з 1945 по 1956 рік. Автор понад 40 проектів житлових та громадських споруд. Дж.: *Грачова Л. Архітектор Володимир Гнатович Заболотний*. – К., 1967; *Мистецтво України: Біографічний довідник*. – К., 1997. – С. 246; *Архітектор В. А. Заболотний: Біобібліографічний портрет (1898–1962)* / Упоряд. О. Б. Шинкаренко. – К., 1998.

ПОСТАТІ. НАУКОВА СПАДЩИНА. АРХІВ. СПОГАДИ

⁴Цапенко Михайло Павлович (6 листопада 1907, с. Біляки, тепер Полтавської обл. – 1977, Київ), мистецтвознавець, доктор мистецтвознавства (з 1963 р.). Закінчив Московський архітектурний інститут. Працював директором Музею архітектури АА УРСР. З 1951 по 1958 рік очолював Інститут історії та теорії архітектури АА УРСР. Автор праць з історії та теорії вітчизняної й зарубіжної архітектури: Будапешт. Очерк. – М., 1958; Архитектура Левобережной Украины XVII– XVIII веков. – М., 1967; По западным землям Курским и Белгородским. – М., 1976. Дж.: Словник художників України. – К., 1973. – С. 244–245.

⁵Манучарова Ніна Давидівна (9 жовтня 1900, Смоленськ), архітектор, мистецтвознавець, кандидат архітектури (з 1954 р.). Закінчила Київський художній інститут (1930). Архітектором почала працювати в Харкові, з 1934 р. – у Києві. Автор цивільних та громадських споруд. Обіймала посаду директора Інституту художньої промисловості Академії архітектури УРСР. Автор праць з історії та теорії архітектури, декоративно-вжиткового мистецтва: Художня промисловість України. – К., 1949; Декоративно-прикладне мистецтво Української РСР. – К., 1952; Художня промисловість УРСР. Серія “Українське народне декоративне мистецтво”. Вип. 5. – К., 1953; Українське народне декоративне мистецтво: Декоративні тканини. – К., 1956 (у співавторстві); Українські народні вишивки. – К., 1959; Українське народне декоративне мистецтво: Різьба та розпис. – К., 1962 (у співавторстві); Художнє вирішення інтер’єру школи. – К., 1967; Цвет стен в квартире. – К., 1969; Меблировка и эстетическое оформление гостиниц / Учеб. пособие. – К., 1973; Интерьер жилища. – К., 1975 та ін. Редагування: книжки *Колоса С., Хургіна М.* Декоративні тканини. – К., 1949; збірників “Архітектурно-будівельна кераміка” (К., 1951); “Вопросы интерьера” (К., 1959); “Вопросы архитектуры интерьера” (К., 1960); шести випусків серії “Українське народне декоративне мистецтво” (К., 1952–1956). Дж.: *Зоря Е., Машков И.* Молодые архитекторы Украины // Архитектура СССР. – 1939. – № 7. – С. 30–32; Словник художників України. – К., 1973. – С. 143–144.

⁶Мизін Олександр Васильович (11/ 23 липня 1900, Харків – 26 липня 1984, Москва) – живописець, член-кореспондент АМ УРСР. Закінчив Київський художній інститут (1928), де навчався в М. Бойчука. Викладав у Московському художньому інституті (1962–1981). Працював у галузі монументального живопису. Дж.: Мистецтво України: Біографічний довідник. – К., 1997. – С. 410.

⁷З перших років існування в Інституті історії та теорії архітектури нагромаджувався значний фактичний матеріал. Поряд із цим важливим спрямуванням діяльності установи стала підготовка та видання монографій, публікації статей. З 1946 р. співробітники Інституту розпочали роботу над основною плановою темою “Історія архітектури України”, а також над “Нарисами історії архітектури УРСР” (у 2-х томах), “Коротким курсом історії архітектури України”

(див.: *Дахно В.* До 50-ліття державного науково-дослідного інституту історії та теорії архітектури і містобудування // Теорія та історія архітектури. – К., 1995. – С. 5–25).

⁸В Інституті художньої промисловості першочергове значення надавалось вивченню історії та теорії декоративно-вжиткового мистецтва, чим займалися співробітники окремого сектору. Так, у 1948–1950 роках планова тема цього сектору – “Прикладне та декоративне мистецтво в архітектурі України”, основна мета якої – аналіз характерних для різних епох прийомів художнього оздоблення архітектури. Поряд із цим досліджувались різні види народної творчості. До початку роботи над проектом історії українського мистецтва в інституті було опубліковано праці Н. Манучарової, С. Колоса і М. Хургіна, п’ять випусків серії “Українське народне декоративне мистецтво” (до 1956 р. було видано ще два випуски цієї серії) (див.: Інститут рукопису Центральної наукової бібліотеки імені В. Вернадського, ф. 70, № 197, арк. 1–4; *Афанасьєв В.* О некоторых достижениях советского украинского искусствознания // Материалы научной конференции, посвященной 40-летию советского искусствознания. – М., 1958. – С. 145–151).

⁹Комплект програм (російською мовою), опублікованих на правах рукопису Академією архітектури УРСР, складається із шести випусків: 1. Древнейшее искусство на территории Украины; 2. История украинской архитектуры; 3. История украинской живописи; 4. История украинской графики; 5. История украинской скульптуры; 6. История украинского декоративно-прикладного искусства. Перший, третій, четвертий та п’ятий випуски видано під грифом Інституту монументального мистецтва і скульптури; другий – Інституту історії та теорії архітектури; шостий – Інституту художньої промисловості. До редакційної комісії цих програм увійшли: В. Заболотний (голова); Е. Катонін (заступник голови); Л. Калинченко; В. Касіян; А. Мизін; Н. Манучарова; Ю. Нельговський; М. Цапенко.

Кожна програма побудована як розширений тезисний план-проспект, доповнена ілюстративним рядом (чорно-білими фото найвидатніших пам’яток). Автори дотримувались, цілком логічно, хронологічного принципу побудови програм, прагнути уніфікувати всі випуски, які за структурою містять по десять розділів (окрім першого та останнього випусків). Попередню хронологічну схему було запропоновано Інститутом історії та теорії архітектури АА УРСР. У програмах кожний вид мистецтва розглядається від часів Київської Русі до післявоєнного періоду радянської доби (див.: Програма Истории украинского искусства: В 6 вып. – К., 1956).

¹⁰У 1962 році відділ складався з трьох секторів – історії радянського мистецтва, історії мистецтва періоду феодалізму та групи редакційно-графічної підготовки. У 1966 р. над виданням “Історії українського мистецтва” працювали співробітники двох секторів: історії українського радянського

НАТАЛЯ СТУДЕНЕЦЬ. ПРОЕКТ: ІСТОРІЯ УКРАЇНСЬКОГО МИСТЕЦТВА

мистецтва та мистецтва дожовтневого періоду (див.: Додаток 4, архів Ф. С. Уманцева).

¹¹Касіян Василь Ілліч (1 січня 1896, с. Микулинці, тепер Івано-Франківської обл. – 28 червня 1976, Київ), графік, народний художник СРСР (з 1944 р.), дійсний член АМ СРСР (з 1947 р.), АА УРСР (з 1950 р.), лауреат Державної премії ім. Т. Шевченка (1964), лауреат Державної премії України (1971). Закінчив Празьку академію образотворчого мистецтва (1920–1926), вчився в М. Швабінського. З 1944 р. – завідувач кафедри графічних мистецтв КХІ, директор Інституту мистецтвознавства, фольклору та етнографії АН УРСР. Працював у різних галузях графічного мистецтва. Дж.: Шпаков А. Василь Ільич Касіян. – К., 1960; Василь Ілліч Касіян. Ранні та вибрані твори / Каталог виставки. – К., 1972; Словник художників України. – К., 1973. – С. 98–99; Василь Касіян 1896–1976. Спогади про художника. – К., 1986. У “Нарисах...” В. Касіян виступає членом редакційної колегії, а також автором розділів про радянське мистецтво періоду громадянської війни та 1920–1930-х років.

¹²Юрченко Петро Григорович (22 серпня 1900, с. Медведин, тепер Іванківського р-ну Київської обл. – 23 червня 1972, Київ), архітектор, мистецтвознавець, кандидат архітектури (з 1941 р.). Закінчив Київський художній інститут (1928), викладав у ньому. Автор праць: Народне житло України. – К., 1941; Дерев’яна архітектура України. – К., 1970 та ін. П. Юрченко був другом В. Заболотного ще зі студентських років. Утім, В. Заболотний не міг захистити його від звинувачень: Петро Григорович у роки Вітчизняної війни залишався в окупованому німцями Києві. Лише після смерті Сталіна Юрченко зміг повернутись до Інституту історії та теорії архітектури.

¹³У 1954–1955 роках в архітектурі відбуваються радикальні стилістичні зміни, що пов’язано із впровадженням у будівництво індустріалізації.

¹⁴Сакральне мистецтво в епоху тоталітарної доби було на маргінесі досліджень українського мистецтвознавства.

¹⁵Уманцев Ф. Троїцька надбрамна церква Києво-Печерської лаври. – К., 1970.

¹⁶Звернення від 13 листопада 1962 р. підписали М. Рильський, В. Касіян, Є. Катонін, О. Пащенко, О. Касименко, О. Шовкуненко, П. Тичина, М. Бажан (див.: додатки 1 та 2, архів Ф. С. Уманцева).

¹⁷Нариси історії українського мистецтва. – К., 1966. Том складається з шести глав, доповнений солідним науковим апаратом: покажчиками імен майстрів і діячів мистецтва, пам’яток мистецтва; бібліографією; переліком ілюстрацій та умовними позначеннями. Структура праці об’єднує різні види мистецтва відповідно до певних історичних періодів. Значну увагу, звичайно, було приділено мистецтву соціалістичного реалізму, що тлумачився як передове соціально-культурне явище.

¹⁸У газеті “Правда України” від 18 січня 1962 р. в невеликій статті під авторством В. Заболотного повідомлялось про підготовку та реалізацію проекту “Історія українського мистецтва”. Ішлося про різні

етапи роботи над цим проектом, залучення вчених наукових установ Києва, Львова, Харкова. Зазначалося також про рішення президій Академії наук УРСР та Академії будівництва і архітектури УРСР взяти спільну участь у створенні багатотомної праці. На час публікації цього повідомлення було підготовлено текст та ілюстративний ряд до 1-го тому, опрацьовувались тексти до 2-го та 3-го томів (див.: *Заболотний В. Історія українського мистецтва // Правда України. – 1962. – 18 янв. – С. 3).*

¹⁹Див.: Додаток 3, архів Ф. С. Уманцева.

Додаток 1

Секретареві ЦК КП УКРАЇНИ

тов. СКАБІ А. Д.

ПЕРШОМУ ЗАСТУПНИКУ ГОЛОВИ РАДИ

МІНІСТРІВ УРСР

тов. СЕНІНУ І. С.

Нам став відомий прикрий факт, який не може не схвилювати кожну людину, не байдужу до питань розвитку української радянської культури.

Згідно рішень відповідних організацій і за Вашою підтримкою Видавництво образотворчого мистецтва та музичної літератури УРСР повинно було вже в цьому році передати у виробництво однотомну працю “Історія українського мистецтва” / нариси / з тим, щоб найближчим часом вона вийшла в світ.

Видавництво після 4-х років роботи закінчило підготовчу роботу і повинно передати тексти до набору, а біля 70 % ілюстративного матеріалу вже передало до поліграфічного виробництва.

Але, як нам відомо, Видавництво одержало вказівку від Головополіграфвидаву УРСР припинити роботу над виданням однотомника, оскільки планується з наступного року почати роботу над виданням шеститомної “Історії українського мистецтва”.

Важко повірити, що в наш час, виходячи з таких міркувань, позбавлених серйозних підстав, можна віддати під ніж готову роботу, яка створювалась на протязі багатьох років цілим колективом фахівців з участю багатьох рецензентів і консультантів і на яку вже багато років чекає наша громадськість.

Помилковість висунутого мотиву очевидна, але ми все ж вважаємо необхідним висловити з приводу цього свої міркування.

1. Видання однотомника не лише не заперечує доцільність підготовки шеститомни-

ПОСТАТІ. НАУКОВА СПАДЩИНА. АРХІВ. СПОГАДИ

ка, а є необхідною передумовою для створення останнього. Тому в плані підготовки багатотомника було спеціально передбачено видання одностомника. Його вихід в світ навіть в 1968 році буде мати важливе значення для громадського обговорення найбільш важливих проблем розвитку мистецтва українського періоду і їх глибокого висвітлення у шеститомнику.

2. Безпідставним є твердження про те, що видання одностомника / тираж 5–10 тис. прим./ може пошкодити реалізації шеститомника / тираж 10 тис. прим./. Кожне з цих видань має інший характер викладу матеріалу і, цілком зрозуміло, розраховане на рівне коло читачів. Про доцільність навіть одночасного видання багатотомників і одностомників свідчить досвід РРФСР. Дякуючи новим умовам, що створились для розвитку національної культури після XX з'їзду партії, у РРФСР поруч з 12-томною історією російського мистецтва видаються і одностомні праці. / Примірний список вже виданих таких праць додаємо /.

3. Все це примушує нас вважати ненормальним той факт, що єдина книга, підготовлена на Україні за всі роки радянської влади, перед її друком опинилась під загрозою знищення. Навіть незалежно від того, яке значення ця книга може мати для підготовки багатотомника, вона принесе велику користь для різних кіл нашої інтелігенції, для викладачів учбових закладів, студентської молоді і більш широких кіл населення.

4. На підготовку одностомника, що проводилась Академією будівництва і архітектури УРСР під керівництвом академіка В. Г. Заболотного та Видавництвом образотворчого мистецтва і музичної літератури УРСР на протязі 6-ти років витрачено не лише зусилля багатьох фахівців, але й величезні кошти. Цілком зрозуміло, що саме видання одностомника дозволить повернути державі значні фінансові кошти, що вже витрачені. Навіть якщо б ми на хвилинку погодились з тим, що видання одностомника затягне реалізацію шеститомника, то в цьому випадку фінансові збитки були б значно меншими, ніж ті, що виникнуть, якщо одностомник не буде видано. Ще більші "збитки" понесе / при нашій бідності на таку літературу / наша культура.

Ми не можемо повірити, щоб це могло трапитись в наш час, коли після поновлень ленінських норм життя виникли умови для розвитку нашої культури. Тому просимо Вас взяти заходів для усунення перепон з тим, щоб одностомна праця "Історія українського мистецтва /нариси/" в найближчий час вийшла в світ.

13 листопада 1962 р.

Директор Інституту мистецтвознавства, фольклора і етнографії АН УРСР, поет-академік М. Т. Рильський

Голова Спілки Художників України, Дійсний член Акад. Худ. СРСР, Народ. Худож. СРСР, професор Є. І. Касіян

Дійсний член Академії буд-ва і архітектури УРСР, доктор архіт., професор Є. І. Катонін

Директор Київського Художнього інституту, Член-Кореспондент Академії Художеств СРСР, Народний художник УРСР, професор О. С. Пащенко

Директор Інституту історії АН УРСР, доктор історичних наук, професор О. К. Касименко

Народний художник СРСР, професор О. О. Шовкуненко

Поет-академік П. Г. Тичина

Поет-академік М. П. Бажан

Додаток 2

Одностомник "История украинского искусства" ни в какой мере не дублирует шеститомную "Историю украинского искусства", так как он имеет иной профиль и рассчитан на совсем иной круг читателей. Этим одностомником будут пользоваться все, кто захочет получить общее представление о ходе развития украинской художественной культуры. Велико его значение и как учебника для специальных вузов. Наконец, подобного рода книги призваны нести культуру в широкие массы и укреплять здоровые патриотические чувства.

В силу изложенных выше соображений, считаю крайне важным незамедлительный выход в свет доведенного до стадии полиграфии одностомника.

Член-корреспондент Академии наук СССР, зав. кафедрой истории зарубежного искусства Московского Гос. Университета В. ЛАЗАРЕВ

19.XI. 62 г.

Додаток 3

ЗАСТУПНИКУ ГОЛОВИ РАДИ МІНІСТРІВ УРСР ПЕТРУ ТИМОФІЙОВИЧУ ТРОНЬКО

Науково-дослідний інститут теорії, історії та перспективних проблем радянської архітектури в м. Києві завершує зараз роботу над колективним трудом "Історія українського мистецтва" в 6-ти томах, що приурочені до 50-ліття Жовтневої революції. Нещодавно з друку вийшов 1-й том, а до дня Великого ювілею виходять 2-й, 5-й та 6-й томи. В червні 1967 р. зданий до друку 4-й том.

Фундаментальна праця, яка узагальнює багатовіковий розвиток мистецтва українського народу, виходить вперше; вона ознайомить радянських громадян та науковців інших країн з художніми скарбами нашого народу.

Поряд з 6-томним виданням були підготовлені й надруковані у 1966 р. одною книгою "Нариси з історії українського мистецтва" / понад 50 друк. арк./.

Усвідомлення виконаного почесного обов'язка до майбутнього ювілею, на жаль, затмарюється у авторів цих праць з історії українського мистецтва, відчуттям гіркоти: дирекція КиївНДІТІ попередила, що сектор історії українського радянського мистецтва існуватиме лише до 1 січня 1967 року, а сектор історії українського мистецтва дожовтневого періоду буде ліквідовано у липні 1967 року в зв'язку з завершенням основної роботи над шеститомником. / Декого з наукових співробітників вже попередили про необхідність терміново підшукати собі роботу /.

Такий фінал успішного завершення багаторічного ювілею видання є абсолютно неочікуваним і парадоксальним. Ми впевнені, що рішення про ліквідацію секторів і звільнення співробітників є необгрунтоване і недоцільне з державної точки зору. До того ж крім нашої організації, в інших наукових установах України немає секторів, діяльність яких була безпосередньо присвячена вивченню дореволюційного професійного та народного мистецтва.

Наукові працівники секторів історії радянського і дорадянського мистецтва провели великі дослідження в архівах, музеях та бібліотеках, внаслідок чого був зібраний важливий фактологічний матеріал з історії

українського мистецтва, а також в галузі естетики українських міст, сіл, синтеза архітектури та образотворчого мистецтва, монументальної скульптури та живопису.

Співробітники секторів історії українського мистецтва опублікували за досить короткий час десятки книг і статей, які є першопублікаціями.

Виходячи з цього, просимо зберегти в складі КиївНДІТІ ці два сектори з тим, щоб вони могли зосередити в подальшому свою увагу на розробці художніх проблем радянської архітектури та монументально-декоративного мистецтва, відповідно до вимог сучасної практики забудови міст і сіл України, а також на популяризацію мистецької спадщини.

В свій час ці два сектори були створені в системі колишньої Академії будівництва і архітектури УРСР за рахунок штатних одиниць, призначених для розробки шеститомної "Історії українського мистецтва", яка провадилась на підставі рішення ЦК КПУ та Ради Міністрів УРСР / Постанова Ради Міністрів УРСР від 16.X.1962 р. за № 1320 /.

В тому разі, якщо два зазначених сектори не зможуть бути використаними в системі Держбуду СРСР, просимо передати їх до складу відповідного науково-дослідного закладу.

До цього додається список особового складу обох секторів.

Додаток 4

СКЛАД НАУКОВИХ СПІВРОБІТНИКІВ СЕКТОРІВ ІСТОРІЇ УКРАЇНСЬКОГО МИСТЕЦТВА, ЯКІ БРАЛИ УЧАСТЬ У ПІДГОТОВЦІ ДО ВИДАННЯ "ІСТОРІЇ УКРАЇНСЬКОГО МИСТЕЦТВА" СЕКТОР ІСТОРІЇ УКРАЇНСЬКОГО РАДЯНСЬКОГО МИСТЕЦТВА

1. Ігнаткін Іван Олександрович – керівник сектора, кандидат архітектури

2. Попова Лідія Іванівна – ст. наук. співробітник, кандидат мистецтвознавства

3. Лобановський Борис Борисович – ст. наук. співробітник

4. Артемов Анатолій Олександрович – виконуючий обов'язки ст. наук. співробітника

5. Велігоцька Ніна Тихонівна – м. наук. співробітник

ПОСТАТІ. НАУКОВА СПАДЩИНА. АРХІВ. СПОГАДИ

6. Виноградова Зінаїда Тихонівна – м. наук. співробітник

7. Мальнева Лариса Миколаївна – технік-лаборант

*СЕКТОР ІСТОРІЇ УКРАЇНСЬКОГО МИСТЕЦТВА
ДОЖОВТНЕВОГО ПЕРІОДУ*

1. Затенацький Яків Павлович – керівник сектору, доктор мистецтвознавства

2. Цибенко Павло Андрійович – ст. наук. співробітник, канд. мистецтвознавства

3. В'юник Андрій Олексійович – вик. обов'язки ст. наук. співробітника

4. Кохан Світлана Володимирівна – м. наук. співробітник

5. Мусієнко Пантелеймон Никифорович – головний художник

6. Уманцев Федір Самійлович – головний мистецтвознавець

7. Московченко Варвара Миколаївна – ст. мистецтвознавець

8. Богданович Галина Анатоліївна – старший художник

SUMMARY

More than a similar project. Within the time that has passed we can notice the ancient methodology which has been much changed lately, facts which need to be precised and completed and the whole conception which has to be revised. But it is impossible to deny the fact this fundamental work has become a study book for several generations of Ukrainian scientists. The point of creation of new history, revision of the national art heritage within the nowadays realities is very actual.

Therefore we have to take into account the experience of scientists of the 60s, these ones who took part in this great project. Among them is a noted scientist doctor Fedir Umantsev.

The publication of omnibus and later six volumes was preceded by considerable pre-

paring work: program elaboration, collecting of archive and literary materials. The realization of the whole project was not easy. We must notice that the analysed History of the Ukrainian Art bring back in the scientific context many works of national scientists of 1900–1920. After a total “oblivion” this edition gives back (not with some caution) the names and the works of O. Novytsky, K. Shyrotsky, D. Shcherbakivsky, F. Ernst, F. Shmit, V. Ganmeister and others. Despite some political and empire ideology treatment of history as a genesis of the socialistic art, the edition paid a great bit of attention to the Hetmanshchyna (the 17th and the 18th centuries). This period is poorly investigated. It is quite clear that the project of creation of History of Art of the 60s proved the renewing of historical memory and national consciousness.



Головний редактор журналу «Етнолог»: Л. Мельник (ліворуч) –
 П. Мельник, П. Мельник; праворуч – П. Мельник, П. Мельник, П. Мельник



Головний редактор журналу «Етнолог».
 Мельник П. Мельник,
 Мельник – П. Мельник,
 Мельник, П. Мельник,
 Мельник – П. Мельник.
 1953 р. (ліворуч П. Мельник)

РИСИ ДЕСТРУКЦІЇ В СУЧАСНІЙ ЗАБУДОВІ. КИЇВ, ДАУН-ТАУН

Максим Гончаренко

Розвиток міст пов'язаний не тільки з розширенням їх території, заміною старих споруд на нові, але й із масштабними реконструкціями та перебудовами. Це, мабуть, закономірний процес містобудівного розвитку, властивий різним епохам. Зокрема, у другій половині XIX ст. здебільшого хаотичне планування Парижа було радикально змінено за ініціативи барона Османа, поліцейського префекта міста: в тодішній хаотичній забудові влаштували систему широких вулиць та бульварів, що створила передумови для стрімкого містобудівного, економічного та культурного розвитку міста. Створена містобудівна планувальна структура оптимізувала й прискорила розвиток Парижа¹. Пізніше Де Голь заборонив будувати вище за сусідні будинки, як виявилось – вчасно. Тим самим було збережено історичний центр міста для нащадків. У Москві стару забудову на початку XIX ст. знищила історично відома велика пожежа, звільнивши простір для широких архітектурних задумів. Можливо, саме з тих пір усталився такий радикальний містобудівний підхід, і вже на пострадянському просторі розвиток історичних районів міст набув сили катастрофи.

У Києві кінця XX – початку XXI ст., порівняно до попередніх історичних періодів, містобудівний процес став будівельною лихоманкою, підґрунтя якої не слід шукати лише в професійних архітектурно-містобудівних ідеях – надто багато в історичному центрі міста виникає архітектурних витворів, що руйнують його вивірений століттями простір. Ясність, довершеність і логіка форм та композиції тепер часто підмінюються економічною ефективністю та маніпулюванням формами, що може здатися оригінальним на перший і доволі неухважний погляд. Досить подивитися на новий майдан Неза-

лежності або пройтися центральними вулицями – Володимирською, Жилианською, Сагайдачного, Грушевського тощо. Спостерігаючи з лівого берега Дніпра правий, бачимо новітні висотні будинки, які вже стають для дніпрових горбів звичним і агресивним тлом. Вони підносяться над київськими горами та монастирями й докорінно переінакшують своїми масами масштабне співвідношення рукотворного й природного ландшафту, що свого часу надавало цьому пейзажу величності. Середовище Києва, його характерний архітектурний та ландшафтний простір радикально змінюється або й руйнується від появи в ньому титанічних за розмірами новобудов, не співмірних з історичною забудовою та об'ємно-просторовою структурою міста. Особливість і окраса Києва – панорамні фронти та перспективи вулиць на тлі природних та рукотворних ландшафтів, які склалися повільно в часі впродовж щонайменше тисячоліття. Нині їх візуальне сприйняття поступово перекривається новітніми спорудами, що особливо відчутно в історичному центрі. На зелені куточки міста, які дозволяли називати Київ “містом в саду”, “полюють” забудовники, знищуючи одну з унікальних рис його просторової структури, його індивідуальної неповторності. Загальним враженням від споглядання багатьох новобудов найчастіше є відчуття комерційності їх архітектури та бажання будь-що перевершити сусідні будинки. Мимоволі виникає думка, що основою містобудівних процесів тепер значною мірою стали прибутковість як економічний чинник та бруталність як естетичний, витіснивши такі поняття, як дух місця, містобудівна традиція, містобудівна доцільність.

3. Гідіон узагальнив існуючі у XX ст. підходи до архітектурної спадщини як два

ПОЗИЦІЯ

принципові напрями. Перший, коли архітектура спадщина розглядається як корисний каталог, з якого можна запозичувати форми. Другий – трансформація архітектурної спадщини, “злиття” різних форм, існування в одному творі форм минулого, сучасного й майбутнього². Зазначені підходи можна перенести й на ставлення до ландшафтної спадщини. З розвитком цих двох напрямів на основі їх взаємодоповнення може утворитися новий – як втілення концепції “спадковості місця”, що може спрямувати розвиток поселень³. Створення парків, садів, скверів та інших локальних композицій можна трактувати як “перетікання” природного середовища в антропогенне, що передбачає збереження ландшафту та екосистем і має на меті створення комфортного й водночас екологічного середовища. Другий підхід видається прогресивнішим, однак він ще не став основою архітектурної діяльності. Третій підхід, що побутує в Києві ХХІ ст. щодо архітектурної й природної спадщини, полягає в їх ігноруванні. Утім, історичний центр не перестає існувати як центр міста, попри всі зміни, що можуть повністю витіснити історію та екологію, сучасна архітектура в майбутньому також стане історією і складатиме новий центр міста, новітній *down town* (даун-таун).

Створений працею багатьох поколінь архітекторів, скульпторів, художників своєрідний шарм міста за незначний час можна цілковито зруйнувати. Для цього достатньо побудувати на схилах Дніпра та в давніх урочищах “елітні” котеджі та житлові будинки, звести в історичних кварталах титанічні новобудови та поставити муляжі⁴ храмів на місці колись зруйнованих прототипів. Саме таким чином сьогодні знищується традиційний характер міського середовища Києва, перспективи його вулиць і панорами, зокрема берегів Дніпра⁵, обмінюється на особисті примхи те, що належить усім громадянам, що тішить око киян та приїжджих, те, за чим їдуть туристи, те, що, зрештою, дісталось нам у спадок від попередніх поколінь і повинно бути передане нами прийдешнім. Безумовно, така містобудівна діяльність може бути схожа на патріотизм, успішний бізнес та інші чесноти. Як розташування, скажімо,

житлового комплексу в Маріїнському парку, коли ігноруються містобудівні, пам’яткоохоронні та прородоохоронні принципи, порушується основний документ містобудівного розвитку Києва – Генеральний план розвитку Києва до 2020 р., яким не передбачена нова забудова на цій території і, врешті, не береться до уваги думка київської громади. Відсутність відкритості такого важливого (з погляду містобудування) наміру, проектування без проведення відкритого конкурсу проектів та обговорення їх є цілковито деструктивним. Він змушує замислитися над тим, що у відомій нам історії людства не знайти подібних прикладів бруталного ставлення щодо рідного міста, навіть у класичних “деспотіях” давнього світу, якщо не брати до уваги руйнацію війнами. Так само й плановане будівництво Десятинної церкви в уже радикально зміненому містобудівному середовищі, що трактується як її відновлення, і будівництво циклопічної споруди на Європейській площі, ще одної – на Софійській площі, приватна забудова Феофанії та Пирогова – окрас і перлин нашого міста, інших міських та приміських урочищ, лісів, пагорбів тощо, є ознакою сучасних пріоритетів у містобудуванні і спрямування культурних та суспільних процесів.

Але як подолати авторитаризм, принаймні в містобудуванні, даючи простір принципово іншим архітектурним підходам, де головною метою буде поліпшення якостей, гуманізація міського середовища й збереження духу історичного міста?

Принагідно варто згадати, що в елліністичній Греції будівництво великих об’єктів було справою загальнонародною, позаяк витрачались кошти міської громади, і всі громадяни могли й вважали за честь брати участь в обговоренні конкурсних пропозицій. Не завжди втілювався найдешевший проект. Так, будівництво Афінського акрополя (друга половина V ст. до н. е.) стало прикладом марнотратства в давній Греції та в подальшій античній і середньовічній історії. Проте, коли народні збори Афін вислухали звіт про використані кошти (це була обов’язкова процедура) й висловили невдоволення великими витратами, правитель Афін Перікл запропонував покрити перевитрати із влас-

МАКСИМ ГОНЧАРЕНКО. РИСИ ДЕСТРУКЦІЇ В СУЧАСНІЙ ЗАБУДОВІ...

них коштів, але й присвяту на стіні Акрополя написати особисто від свого імені. Тоді гордість афінян, яку можна трактувати як усвідомлену відповідальність за майбутнє свого міста і як бажання брати участь у його розвитку, взяла верх над економністю, і заради присвяти Акрополя всім його мешканцям збори ухвалили покрити витрати коштом громади.

У сучасній Україні імена донаторів споруд зазвичай не згадують, можливо, через те, що результат більше схожий на предмет сорому, а не гордості, особливо тоді, коли посеред цінної історичної забудови чи ландшафту, (або на їх місці) створюється значно меншої цінності з усіх поглядів (окрім вартості) будівля, яка часто руйнує масштаб середовища, пропорційну й ритмічну структури історичного оточення. Серед таких прикладів – збудований на початку 2000-х офісний будинок по вул. Саксаганського, 119–121 з несподіваним поєднанням архітектурних деталей і не властивими для середовища вулиці ритмом та масштабною, споруда фітнес-центру на Софійській площі, що побудована з порушенням Закону про охорону культурної спадщини – в зоні охорони пам'ятки всесвітньої спадщини ЮНЕСКО; житлові висотки в районі вул. Ю. Коцюбинського, Старонаводницької, горезвісний будинок на вул. Грушевського, 9, зведений там, де цього не повинно було бути, попри всі законодавчі заборони та протести громадськості, тощо. Останній руйнує величний масштаб правого берега, нівелюючи цілісність його архітектурно-природного ансамблю⁶, а при сприйнятті з південного боку “сідає” на Лавру, вже не кажучи про абсолютне знищення ділянки цінного ландшафту й тотальні деструктивні зміни гідрології прилеглих територій.

Один із наступних актів архітектурно-будівельного варварства запланований на вулиці Протасів Яр, у величній долині між Байковою та Батієвою горами, якою пролягає вулиця. Багато киян знає це місце з високими пагорбами обабіч, на яких свого часу навіть зробили гірськолижний спуск з підйомником, а з їх вершин відкривається ефектна панорама центру міста. Тут багато слідів археологічних розкопок, і, ймовірно,

невивчених археологічних пам'яток. Існує думка, що назва “Батієва гора”, яку можна побачити на мапах XIX ст., є похідною від “батьків гора” – гора з похованнями “батьків”, тобто старійшин, та й Батий у XIII ст. на ній не стояв, як тепер відомо. На жаль, ця історична територія з живописним природним ландшафтом активно забудовується в районі вулиць Механізаторів та Соллом'янської, сама ж долина вздовж вулиці Протасів Яр планується під висотну забудову.

Вельми ризиковані плани й щодо соцістечка в Дарниці. У намірах забудовників – знести 2–3-поверхові цегляні будинки й побудувати на їх місці висотні житлові комплекси. Оригінальна маломасштабна історична забудова цього мікрорайону має особливий колорит, можливо, унікальний, принаймні для Києва. Збудований у 1948–1950-х роках як житло для працівників розташованих поруч заводів, він має коротку, проте цікаву історію. За спогадами місцевих жителів, у середині 1940-х років ця місцевість була вкрита великими піщаними пагорбами та сосновим рідколіссям, через неї проходила брукована дорога на Бровари. Перші споруди будували полонені німецькі солдати та офіцери, що утримувались у таборі, який був розташований приблизно на місці автостанції. Це стало підґрунтям для виникнення міфу про те, що вся забудова соцістечка – “німецькі будинки”. Насправді німці збудували лише кілька будівель з доволі бідним декором, але цікавим об'ємно-просторовим вирішенням. Полонених до 1950 р. вивезли, а будівництво найцікавіших житлових будинків здійснювалось силами контрактних працівників з різних куточків Радянського Союзу. Колорит соцістечка створений насамперед незвичним масштабом житлових будинків. Вони більші, ніж котедж, але менші від типових пізніших “хрущовок”. Відповідно і простір дворів має розміри, що не збігаються зі стереотипним сприйняттям середовища сучасного Києва – садибної забудови, периметральних кварталів чи районів багатоквартирних “коробок”. Подібну масштабність інколи мають райони околиць історичних європейських міст. В Україні на неї можна натрапити у Львові, Чернівцях, Івано-Франківську та інших істо-

ПОЗИЦІЯ

ричних містах. Варто також згадати про доволі своєрідний ліпний декор будинків соцмістечка в Дарниці, аналогів якому в Києві небагато. У чомусь він співзвучний бароковому характеру ліпнини на фасадах корпусу Лісотехнічного факультету колишньої Сільськогосподарської академії в Голосієві (нині агрохім. ін-т), збудованого в 1925–1927 роках за проектом київського архітектора Д. Дяченка, що став знаковим твором української архітектури того періоду. Нині – це пам'ятка архітектури⁷. І цим соцмістечко також цікаве як об'єкт, в естетичному образі якого віддалено інтерпретується барокова тема. Історико-містобудівне обґрунтування змін на означеній території визначає найприйнятнішим їх напрямом створення дипломатичного або студентського містечка за умови заміни малоцінних елементів та збереження традиційного характеру містобудівного середовища.

Звісно, всі історичні споруди Києва зберегти назавжди неможливо, але було б доцільно транслювати традиційний характер міського середовища, дотримуватись законмірностей та логіки його змін від центру до околиць, у районах історичного планування та своєрідного ландшафту, тому що саме такий підхід передбачено як українським, так і міжнародним пам'яткоохоронним законодавством⁸.

У соцмістечку споруджено дрібніші за масштабом будівлі, ніж у Старій Дарниці, що логічно при віддаленні від центру. Це добре помітно при пересуванні по Броварському проспекту чи по лінії метро. Збудова тут складається з мікроансамблів, які своєю чергою складаються з кількох будинків, розташованих анфіладно, з алеєю по осі. Відповідно в основі планувальної структури лежить подрібнене плетиво доріжок та проїздів, внаслідок чого квартали мають відносно невеликі розміри. Первинний ландшафт на території кварталів під час будівництва було знівельовано, збереглися лише його вузька ділянка обабіч лінії метро. Доцільно було б зберегти своєрідне середовище так званого Соцмістечка, наповнивши його новим функціональним змістом, наприклад, розмістити тут дипломатичні представництва чи віддати його під корпуси навчаль-

них закладів. Тут можна розмістити без шкоди існуючій цінній забудові кілька корпусів під офіси, конференц-зали чи аудиторії.

Поряд із проблемами розвитку великих історичних територій для Києва актуальним є збереження окремих садиб та будівель, інших локальних об'єктів. Скажімо, будинок 20/21 на вул. Софіївській. Збудований він у 1869–1870 роках за проектом архітектора О. Шиле – нововиявлена пам'ятка архітектури (наказ по Комітету від 16.05.1994 № 10). Занесений до Зводу пам'яток, розташований у межах охоронної зони ансамблю споруд Софійського собору, затверджених наказом Міністра культури і туризму від 23.12.2005 № 1076⁹. Цей будинок має значну історичну та архітектурну цінність, він відіграє надзвичайно важливу роль у формуванні містобудівного середовища ансамблю Софійської площі. Масштаб будинку та стриманий декор його фасадів репрезентують житлову архітектуру Києва другої половини XIX ст., прикладів якої не так багато залишилось у місті, а на Софійській площі це єдина автентична споруда. Варто звернути увагу й на те, що площа утворена історичними будівлями, які неначе розгортають послідовні епохи: XVII, XVIII, XIX, XX ст. Утім, XIX ст. представляє лише зазначений будинок, без якого цей історичний ряд буде не повний і надто розбавлений новітньою забудовою. Композиційна експресивність Софійської площі створена не лише її формою та наявністю висотної домінанти (дзвіниця Софійського монастиря). Одним із основних чинників, що формують своєрідний величний і водночас динамічний образ площі, є контраст висоти споруд; найменший будинок 20/21 розташований поблизу найвищої споруди – дзвіниці. Він сприймається як архітектурне тло і водночас виконує роль масштабного ключа до всієї композиції. Також слід зазначити, що дзвіниця формує перспективу вулиці Софіївської, причому композиційна довершеність її візуального сприйняття твориться, зокрема, тим, що над згаданим двоповерховим об'ємом будинку 20/21 існує вільний простір. Тому, зважаючи на статус Софії Київської, її містобудівне та державне значення як символу історичної спадковості та державної

МАКСИМ ГОНЧАРЕНКО. РИСИ ДЕСТРУКЦІЇ В СУЧАСНІЙ ЗАБУДОВІ...

єдності, а також зважаючи на особливий режим території охоронної зони цієї пам'ятки, будинок 20/21 по вул. Софіївській як важливий елемент оточення Софії повинен бути збережений в існуючому вигляді, і в майбутньому неприпустимо підвищувати поверховість забудови на цій ділянці.

До прикладів руйнації традиційного характеру конкретного містобудівного середовища Києва треба зарахувати такий витвір новітньої архітектури, як будинок готелю на вул. Сагайдачного, (№ 5?). Окрім уже традиційного для новітнього будівництва в Києві перевищення допустимої висоти, яка визначена чинними містобудівними регламентаціями та пам'яткоохоронним законодавством для всіх районів міста, новобудова вражає своєю стилістикою та об'ємно-просторовим ладом. У вирішенні фасадів використано деталі класичних стилів, зокрема класицизму, ампіру, модерну, що загалом створює відчутне перенасичення візуального образу. Викликають сумнів незвичні пропорції накладеного на фасади ордеру (іонічні колони помітно витягнені по вертикалі, що підкреслюється еліпсоподібною формою волют). Авторське трактування (або деформація) ордеру, безумовно, має право на існування, але в цьому випадку формальне розтягування по вертикалі дуже близько межує з брутальним та легковажним маніпулюванням цією архітектурною формою, яку можна вважати однією з вершин естетики архітектури. До того ж архітектура готелю не підтримує традиційного характеру архітектурно-містобудівної композиції початку вулиці Сагайдачного, якому властиве зменшення розмірів будівель та поступове "перетікання" забудови в живописний ландшафт Володимирського узвозу. Зазначені риси цього фрагмента містобудівного середовища підкреслила новозведена на Поштової площі, раніше від будівництва готелю, церква Різдва Христового (1810–1814 рр., арх. А. Меленський) у класицистичних формах, максимально наближених до того оригіналу, який було знищено в 1930-х роках. Церква свого часу домінувала в забудові й "починала" Поділ. З її відновленням Поштова площа та прилеглий простір вулиці Сагайдачного набули більшої

композиційної досконалості. Але масивна будівля готелю внесла дисонанс, перебираючи на себе увагу, територіальна близькість лаконічного образу храму лише зайвий раз підкреслила багатослівність архітектурного вирішення готелю, що межує з несмаком та неадекватністю до конкретного містобудівного середовища вулиці. Поява громіздкого об'єму готелю на початку вулиці Сагайдачного руйнує характер цього містобудівного вузла та його архітектурне середовище.

Тенденція заміни цінних елементів містобудівної тканини на нові, на жаль, характерна й для природної ландшафтної структури Києва. Відомо, що тканина розселення соціуму має чітку структуру зі своїми центрами – поселеннями, зв'язками між ними, транспортними потоками та іншими елементами. Вона певним чином – історично та економічно – пов'язана з геологічною та аграрною структурою, що є важливою й необхідною складовою містобудівного середовища¹⁰. Проте основний сучасний підхід значної частини проектувальників до природного ландшафту й аграрних територій загалом у межах міста – це перетворення його в площину, зручну для будівництва. При цьому зазвичай не потрібні гори, озера, струмки, ставки й невеликі ріки – їх легше знівелювати, засипати, сховати в трубу або колектор, ніж увести у просторову композицію міста, збагативши його індивідуалізований образ. Така доля в Либеді та її притоків (Клова, Совки, Скомороха¹¹ та ін.), у Почайни, частини озер в Осокорках тощо. Малі водойми є однією з найважливіших складових екосистеми, від якої залежить існування багатьох видів рослин, комах і тварин, наповнення великих рік та збагачення повітря. Тому їх збереження й культивування повинні стати превалюючими в містобудівних процесах.

Загальновідомо, що естетичний та рекреаційний (а ще й ресурсний) потенціал нашої землі належить усім громадянам спільноти, й такі цінні території, як акваторія Дніпра, парки й лісопарки, мають бути відкритими для всіх. Наприклад, в Італії прибережна 100-метрова смуга моря є недоторканною для приватних забудовників. Там берег моря загальнодоступний, з цього

ПОЗИЦІЯ

погляду в Києві та приміській зоні велика кількість найцінніших ландшафтних територій фактично не належать громадськості і є не доступними. Видові фронти берегів Дніпра, острови в місті та приміській зоні, навіть заповідні ліси й території монастирів (Феофанія, Конча-Заспа) жваво забудовуються котеджами та багатоквартирними будинками. Знакові для міста об'єкти, такі, як пагорби Глибочиці, зносяться заради комерційних новобудов, Замкова гора планується під забудову на кшталт казино, Труханів та Жуків острови – під розважальні та житлові об'єкти тощо. Безумовно, все – усупереч чинному законодавству.

Можливо, зафіксоване на папері й вивчене Містобудівною радою при КМДА правове підґрунтя для розташування готелю в ландшафтній охоронній зоні на схилах Дніпра за адресою Володимирський узвіз, № 6. Але з погляду збереження зелених зон та історичного ландшафту, панорамних та видових фронтів це не відповідає міжнародному пам'яткоохоронному законодавству та здоровому глузду. Утім, подібні процеси відбуваються не тільки в Києві. Це типова ситуація для Криму¹² та інших регіонів з багатою культурною та природною спадщиною.

Спостерігаємо містобудівний абсурд: лише фантастично низька або дуже специфічна освіченість інвесторів та забудовників створює замовлення на, по-суті, деструктивне будівництво, яке фактично знищує атрактивну та екологічну складові міста, створює попит на дороге житло в його центрі, що внаслідок цього має перспективу густо забудованої, загазованої, позбавленої ознак благоустрою та екології високоурбанізованої структури, або на природних заповідних територіях, які автоматично втрачають свою цінність при появі на них житлової забудови та парканів, що фіксують межі приватизованих ділянок.

На жаль, фіксуємо, що професійна культура частини проектантів, які беруть участь в забудові Києва, діяльність котрих знищує елементи історичної цінності та привабливості міста заради нової забудови та особистих амбіцій, позбавлена необхідної моральної складової й філософського осмислення. Слід зазначити, що частина новобудов

міста має таку естетичну та архітектурну цінність, яку за складністю включення в містобудівне та природне середовище можна назвати високопрофесійною роботою, решту – лише містобудівним сміттям, що захаращує унікальний просторово-архітектурний ландшафт міста. Прикладом делікатності поєднання новобудови з історичним середовищем можуть слугувати: будинок № 22 на вул. Ярославів Вал, реконструйований квартал біля Бессарабського ринку тощо. Утім, подібні об'єкти через вмонтованість їх в історичне середовище не так помітні на тлі подій тотальної¹³ руйнації традиційного характеру центру Києва, скажімо, як один з проектів новобудови у вигляді гігантського жовто-блакитного прапора на місці сучасного готелю "Україна" на вул. Інститутській, 4. Подібна брутальність використання національної символіки нагадує давню процедуру обміну приїжджими комерсантами скляного намиста й дзеркалець на найдорожче, що є в аборигенів. Отримаємо ще один приклад державного символу – тепер вражаючих розмірів (велике дзеркальце – найкраще дзеркальце) – в обмін на подальше погіршення якості простору головної площі міста й ще одне деструктивне доповнення до багатьох панорам міста. Причому готель і приміщення для передачі в оренду чи продаж, попри надзвичайну прибутковість, – не найкраще змістове наповнення для будівлі у вигляді державного символу. До честі архітекторів готелю Україна (колишня назва "Москва")¹⁴, варто вказати, що будівля готелю гармонійно вписана в ансамбль Хрещатика й площі Калініна (тепер – майдан Незалежності) і є важливою композиційною складовою, незавершеною через "боротьбу з надмірностями в архітектурі". На нашу думку, доцільно зберегти ансамблеву забудову Хрещатика й майдану Незалежності 1950-х років в історичному вигляді як об'єкт, що достойний статусу пам'ятки містобудування¹⁵ (зокрема, будинок готелю "Україна"). Потрібно залишити головну вулицю міста такою, як її бачили вже три покоління киян.

Варто зауважити, що причиною згаданих руйнівних містобудівних процесів є не тільки

МАКСИМ ГОНЧАРЕНКО. РИСИ ДЕСТРУКЦІЇ В СУЧАСНІЙ ЗАБУДОВІ...

комерційне натхнення окремих особистостей від бізнесу чи архітектури, але й існуючий спосіб буття українського міста як суспільного організму. Він характерний повільним процесом самознищення, створенням негуманного, неекологічного і, як наслідок – непродуктивного середовища, що особливо виразно відчувається в історичних центрах, де міська культура вже має тривалий час розвитку, відображений у просторі. Цьому є серед інших одне невтішне пояснення – міська влада здебільшого існує з податків на ті види бізнесу, які отримують прибуток за рахунок здоров'я населення (знищення інфраструктури рекреації) або за рахунок комерційного використання середовища (більше корисних площ на квадратний метр землі), зокрема, з орендаторів та за рахунок продажу землі – ресурсу не безкінечного. Так, за інформацією мас-медіа, літній мораторій 2005 р. на відведення землі в Києві катастрофічно зменшив надходження в міський бюджет. Якщо надходження з продажу землі є основою міського бюджету, стає зрозумілою мотивація “освоєння” скверів, парків, будь-якого вільного шматочка землі в центрі міста, бруталних надбудов історичних будинків чи їх повна заміна новими – це дає фінансовий прибуток для міста. Таким чином, адміністративно-фінансова структура Києва значною мірою базується на продажу його землі інвесторам, особливо найціннішої землі центру (дорожче коштує), а отже, знищення культурного, естетичного й рекреаційного потенціалу міста фактично закладене в основу існування міської влади. Боротьба громадськості за збереження скверів, парків, водойм, пам'яток історії та культури продовжуватиметься до тих пір, поки не буде чого зберігати, або ж поки не відбудуться зміни способу існування міста, зокрема джерел його прибутків.

Пропонується такий погляд на шляхи подальшого розвитку історичного міського середовища Києва, погляд на проблему в локальному (містобудівному) та глобальному (ноосферичному) ракурсах.

Містобудівний ракурс. Розвиток міста потребує комплексних підходів та рішень щодо функціонального зонування, викорис-

тання територій малоцінних та втрачених споруд, а також вільних від забудови. Кожна окрема ділянка в місті має свою матеріальну, художню та культурну цінність – залежно від її розташування в міській структурі, існуючої на ній забудови, навколишнього середовища та інших чинників. Проте, з комерційного погляду, незабудована ділянка мало чого варта, адже прибутку не приносить. Саме таким підходом можна пояснити наростаюче системне ущільнення забудови Києва. Але проблеми соціального, екологічного та естетичного характеру, що виникають як наслідок цього процесу, свідчать про його хибне спрямування. Зникнення зелених зон, скверів, дитячих майданчиків і навіть дворових клумб призводить до втрати комфортності та ергономічності середовища, ігнорування або й “витискання” з нього житлової функції. Яскравим прикладом є центральні райони Києва. У них важко знайти місце для відпочинку чи прогулянки, окрім закладів розваг та харчування, двори стали місцем парковок, господарської діяльності і часто закриті для перехожих.

Віддавна у структурі Києва домінувала житлова забудова, але значна частина житлових територій міста за більш як 10 років стрімкого розвитку підприємництва в Україні змінила житлову функцію на офісну та торговельну. Унаслідок цього територія центру Києва переважно має вигляд суцільного торговельного району (схожа на той же ринок, скажімо “Троєщина”, тільки з вітринами, тротуарами і проїжджою частиною). Вулиця Хрещатик і центральні площі набули домінуючих ознак торговельного центру в наземному і підземному рівнях, поглинувши насамперед центральні книжкові магазини – “Мистецтво”, “Ноти”, магазин-виставку “Український фарфор і фаянс” та ін. Очевидно, й не потребує наукових обґрунтувань те, що центральна вулиця міста і країни певною мірою є символом і повинна мати ідеальний вигляд утіленої суспільної мети.

Попри неоднозначність ситуації, варто зауважити, що місто все-таки повинно мати рекреаційний благоустрій, а також певне співвідношення присутності різних функцій та елементів міської структури з домінуючим культурним спрямуванням.

ПОЗИЦІЯ

Ноосферичний ракурс. Особливістю нашої епохи стало масове споживання продуктів промисловості та сільського господарства як суспільством, так і окремою особою. Можливо, сучасні супер- та гіпермаркети – це наша візитна картка в майбутній історії, символ цивілізації, яка буквально з’їдає свою біосферу. Людство, за підрахунками провідних біологів, щорічно споживає до 40 відсотків біомаси планети, надзвичайними темпами хімічні ресурси її кори переробляються на сміття. З ростом населення та споживання товарів названа цифра може збільшитись до 60 відсотків у кілька найближчих десятиліть, і це буде межею відтворення біосфери. У так званих “розвинених країнах” стало нормою надмірне споживання товарів – раз на п’ять років міняти автомобіль, раз на три – меблі та обладнання, раз на півроку – гардероб. Уже не кажучи про кулінарію, що спонукає обивателя до переїдання, зловживань “модними” швидкими напоями та наїдками. Таким чином, поступово біологічна (як і хімічна) маса планети переробляється на сміття та, пробачте, фекалії. Той світ, який розвивався та еволюціонував мільйони століть, сучасне людство може буквально з’їсти за кілька найближчих десятиліть, якщо його апетити не зменшаться.

Щось подібне відбувається і з розвитком міст, зокрема Києва. Забудовується все, що можливо, зриваються гори, засипаються водойми, зникають останні клаптики зелені, і особливо гостро ці процеси відчуються в історичному центрі. Результат може бути той самий – міста поступово перетворюються на купи сміття, адже стають дедалі менш придатними для життя людей через погіршення естетики та екології. Відомо, що людині для життя треба небагато їжі, одягу та інших благ. Прикладом може бути аскетизм багатьох відомих людей та окремих спільнот, яким властива заразом висока моральність та самодисципліна. Урешті, людство може змінити спосіб свого існування на більш економний та моральний. Але як зупинити процес поступового “проїдання” біосфери, її руйнування, змінити так званий споживацький світогляд? На початку ХХ ст. В. Вернадський визначив людство як най-

потужнішу геологічну силу, яка змінює біосферу планети¹⁶. Утім, на загал низьке самосвідомлення людства призводить до руйнівного характеру його діяльності, наслідком чого є екологічні зміни, масова загибель багатьох живих істот і, взагалі, ризик глобальної кризи. Очевидно, що коригуванню підлягають не так технології, як масова свідомість та масовий світогляд, що формують завищені особисті потреби і створюють соціальне замовлення на зростання виробництва. Навіть за сучасних технологій людство могло б існувати заощадливіше, але чому людина не може обмежити себе в задоволенні надмірного споживання товарів та нагромадження майна? Однозначну відповідь дати важко, проте значну частину штучно створених споживацьких потреб формують комерційні міфи на кшталт “отримай більше”, “нове – краще”, “чим більше – тим дешевше” тощо.

Певною мірою подібне відбувається й у сфері архітектури та будівництва, свідченням чого є деградація міського середовища, переповерховненого наслідками будівельної комерції.

Напрями реалізації. Проблема гармонізації містобудівних процесів полягає в ціннісних орієнтирах, визначенні того, що є найвищим досягненням, а також мотивацією й метою розвитку міста (селища, ріки, лісу та інших територій) чи змін структури окремих ділянок його тканини. Сучасні оцінки території міста за категоріями (зони регулювання забудови, охоронні зони, заповідники та ін.)¹⁷ передбачають існування відповідних режимів використання для кожної з них та збереження цінних архітектурних об’єктів і характеру забудови. Проте, певна статичність такої позиції робить її малоефективною в час бурхливого містобудівного розвитку.

Однак необхідно розглядати місто не лише як цілісний об’єкт, що має культурну, рекреаційну, промислову та іншу цінність, але і як динамічну систему, де кожний будинок, сквер, клумба тощо є його невід’ємною частиною. Головною метою в цьому випадку є гармонійність поєднання антропогенного та природного середовища¹⁸, що цілком залежить від культури (в широкому значенні) людської діяльності.

МАКСИМ ГОНЧАРЕНКО. РИСИ ДЕСТРУКЦІЇ В СУЧАСНІЙ ЗАБУДОВІ...

Отже, має бути визначене **поняття культурної цінності** середовища, яке включатиме в себе, зокрема, культуру простору рукотворного середовища (міру його протиставлення природі людини, суспільства та біосфери, ступінь його інформативності, довершеність форм, кольорів, ліній) – у деталях та в цілому, а також **поняття рекреаційної цінності**, в яке вкладається сенс придатності міського середовища для здорового та екологічного способу життя кожної людини та суспільства загалом. Поняття рекреаційної цінності входить у поняття культурної цінності, однак тут воно виокремлене, оскільки потребує особливої уваги.

З такого погляду забудова будь-якої вільної ділянки розглядатиметься в сукупності завдань підвищення комплексної (з урахуванням екологічних, ергономічних, культурних, планувальних, естетичних, економічних та інших чинників) цінності міської структури чи будь-яких позаміських територій.

Зазначені тенденції деградації міської тканини Києва можна розглядати як явище, пов'язане з різкими змінами структури суспільства та розселення. Думка античних філософів про руйнування й хаос не тільки як розпад, але і як можливість створення нового, дозволяє припустити, що негативні наслідки цих процесів таки формують нове суспільне завдання – змінити напрям містобудівного розвитку та його ціннісних орієнтирів.

Н. В. Проблема розвитку міст, ставлення до природного середовища існує з давніх давен. У кінці VIII – на початку IX ст. письменник і цензор таньського Китаю Лю Цзунюань (Цзи-Хоу) писав: “Зло, спричинене людиною... безмежне. Людина розорює рівнини та поля, підкопує гори, вирубує ліси, бурить скважини, джерела перетворює в колодязі, викопує могили, наповнюючи їх мерцями, довбає землю, щоб зробити вигрібну яму чи відхоже місце, зводить стіни й укріплення, міста й села, тераси й павільйони, сторожові вежі й галереї. Вона змінює течію рік, прориває арики й канали, рви й канави, ставки й водойми. З дерева робить факели лише для того, щоб спалити їх... Людина порушує цілісність Землі, Неба і всього створеного...”¹⁹.

¹ Бунин А. История градостроительного искусства. – М., 1953. – Т. 1. – С. 457.

² Гидион З. Время, пространство, архитектура. – М., 1984. – С. 16.

³ Линч К. Совершенная форма в градостроительстве / Пер. з англ. В. Л. Глазычева под ред. А. В. Иконникова. – М., 1986. – С. 203.

⁴ Проблема “архітектурних муляжів” існує здавна. Чи є потреба називати нову будову в сучасних матеріалах, але наближену до об'ємно-просторового вирішення її прототипу на якийсь історичний час муляжем, копією чи відбудовою? Можливо, відповідніше називати це будівництвом в історичних формах, таким чином фіксуючи, що течія/стиль історизму в архітектурі знову є актуальною. У цій проблемі важливо звернути увагу на збереження історичного й культурного контексту міста, сформованого впродовж певного часу. Прикладом уваги до цього аспекту може стати історія зі спробою здійснити в 1986 р. в Лондоні, в зоні впливу собору Св. Павла, будівництво висотного адміністративного будинку за нездійсненням, але затвердженням свого часу до будівництва проектом Міс ван дер Роє. Унаслідок дебатів у британських владних та професійних архітектурних колах, незважаючи на всевітнєвідоме ім'я автора проекту і підтримку проекту визначними архітекторами й наявність вагомого інвестора, будівництво відхилили саме з огляду на зміни, що відбулися за ці 20 років у ставленні до архітектурної спадщини, до збереження традиційного архітектурного середовища міського центру.

⁵ Акваторія Дніпра за всіма ознаками, зокрема збереженістю об'єктів природної, історичної, археологічної, архітектурної спадщини заслуговує на статус комплексної пам'ятки культурної спадщини.

⁶ Кухаренко Р. Архітектурно-ландшафтний ансамбль правого берега Дніпра як пам'яткоохоронний об'єкт // Культурна спадщина Києва: дослідження та охорона історичного середовища. Науково-інформаційний збірник. – К., 2003. – С. 31–36.

⁷ Вул. Героїв Оборони, 17. Інститут агрохімічний (навч. корп. № 2) 1931 р. Рішення київського міськвиконкому від 18.11.1986 № 1107, кат. охор.: місцева. Охорон. № 264/4.

⁸ Закон України від 8 червня 2000 року № 1805-III “Про охорону культурної спадщини” зі змінами й доповненнями, внесеними Земельним кодексом України від 25 жовтня 2001 року N 2768-III; Закон України “Про ратифікацію Європейської ландшафтної конвенції” (підписаний від імені України 17 червня 2004 р. в Стразбурзі); Конвенція про охорону архітектурної спадщини Європи (ухвалена в Гранаді 3 жовтня 1985 р.); Європейська хартія архітектурної спадщини (ухвалена Комітетом Міністрів Ради Європи 26 вересня 1975 р.) та ін.

⁹ Згідно з Розпорядженням Київської міськдержадміністрації від 17.05.2002 р. № 979 “Про внесення змін та доповнень до рішення виконкому Київської міської Ради народних депутатів від 16.07.79 № 920 “Про уточнення меж історико-культурних заповід-

ПОЗИЦІЯ

ників і зон охорони пам'яток історії та культури в м. Києві”, у межах історико-культурних заповідників і зон охорони пам'яток історії та культури на території м. Києва, створення об'єктів архітектури в межах охоронної зони ансамблю споруд Софійського собору повинно передбачати збереження історичної планувальної структури, цінного природного ландшафту, оглядових місць, звідки проглядаються пам'ятки та їх комплекси, тяглість в архітектурно-містобудівному розвитку населеного місця, а також враховувати особливості історичного середовища тощо. (Додаток 2, п. п. 7.1, 7.2).

¹⁰Черкес Б. Город и аграрная среда. – Ленинград, 1991. – С. 137.

¹¹Під час реконструкції вулиці В'ячеслава Чорновола було можливе виведення цієї лівої притоки Либеді на поверхню, що, зокрема, було однією з рекомендацій історико-містобудівного обґрунтування ділянки проектування багатопверхового будинку № 25.

¹²У серпні 2006 р. поблизу території парків Нижня Ореанда та Лівадія стався обвал гірської дороги через будівництво тут житлових будинків.

¹³Тотальність руйнації традиційного характеру історичного середовища в даному аспекті – у впливі локальних деструктивних містобудівних змін на великій території. Так, будинок № 9 на вул. Грушевського сам по собі далеко не найбільший, але візуально впливає на величезну територію з багаторівневою

культурною цінністю (природний та історичний ландшафт, міфопоетичність території, архітектурні пам'ятки тощо), а також психологічно – на велику кількість людей.

¹⁴Готель “Москва”, 1962 р., архітектори: А. Добровольський, Б. Приймак, В. Созанський, А. Мілецький, А. Косенко; інженери: О. Печенов, Л. Линович.

¹⁵Кілессо С. Конкурс на проект повоєнної відбудови Хрещатика – пошуки національної своєрідності // Архітектурна спадщина України. – К., 1995. – Вип. 2. – С. 161–184.

¹⁶Вернадський В. Наукова думка як планетне явище // Хроніка 2000: Український культурологічний альманах. – К., 2004. – Вип. 57–58. – С. 11.

¹⁷Розпорядження КМДА № 979 від 15.05.2002 “Про внесення змін та доповнень до рішення Виконкому Київської міської Ради народних депутатів від 16.07.79 № 920 “Про уточнення меж історико-культурних заповідників і зон охорони пам'яток історії та культури в м. Києві”.

¹⁸До антропогенного середовища належать будь-які рукотворні форми. До природного – автентичний (чи відновлений) ландшафт, природна біологічна тканина (флора, фауна, комахи тощо), суспільство й окрема людина.

¹⁹Лю Цзунь-юань. Рассуждение о Небе / Хань Юй и Лю Цзунь-юань. – Избранное. Пер. с кит. И. Соколовой. – М., 1979. – С. 144.

SUMMARY

Special treats of the building processes in Kyiv at the beginning of the 21-st century within the city's construction and ecological problems are analysed here.

Some examples of change of valuable architectural and landscape compositional elements for banal urban structures are presented.

The author considers as a main reason of this phenomenon the lack of education and

“consume” standpoint of some actual citizens including the treatment of investor's and construct's subjects. Conceptual view in order to find optimum ways of construction activity is proposed. It stands on the notion of total city constructing system based on the understand of cultural specialty of the territory and its value, where the main preferable ideas are ecology and health of the anthropological environment.



Панорама м. Львова, район Галицького. Вид з вулиці Галицької на схід. На задньому плані видно багатоповерхові будівлі на пагорбі.



Будівництво багатоповерхової будівлі на пагорбі. На передньому плані видно автомобілі та дерева.



Класична будівля з вежею. Фото зроблено в районі Галицького, вулиця Галицька, 22.



Вулиця Галицька, район Галицького. На задньому плані видно церкву.



Руйнування будівель в районі Галицького. Фото зроблено в 2006 році.



Будівництво на пагорбі. На задньому плані видно лісовий масив.

Дискусія

ПРОБЛЕМИ ІНТЕРПРЕТАЦІЇ ОДНІЄЇ КАМ'ЯНОЇ АРХІТЕКТУРНОЇ ДЕТАЛІ З КИЇВСЬКИХ ЗНАХІДОК (нотатки на берегах монографії Є. Архипової)

Юрій Дыба

У 2005 р. вийшла друком монографія Єлизавети Архипової, присвячена дослідженню київського різьбленого каменя кінця X – першої половини XIII ст.¹ Особливий інтерес у нас викликала невелика частина тексту згаданої праці (с. 19–20), де мовиться про знахідки на місці чи не найстарішого мурованого об'єкта (X ст.), який дослідники зазвичай ототожнюють з палацом княгині Ольги “в граді”. Такий інтерес викликаний насамперед науковим зацікавленням пам'ятками ротондового типу, до якого, за останніми дослідженнями В. Харламова 1981–1982 років, належить і будівля “в граді”². Цій архітектурній пам'ятці мною присвячено окрему статтю, що побачила світ 1998 р. на сторінках Записок Наукового товариства імені Шевченка³. Покликаючись на зазначену публікацію, Є. Архипова в своїй роботі зробила лаконічне і водночас доволі категоричне застереження, яким заперечує мою атрибуцію шиферної ступінчатої деталі, виявленої в розкопі означеної споруди, а заразом і всю об'ємно-просторову реконструкцію та історико-культурну інтерпретацію цього архітектурного об'єкта. Зацитуємо цей критичний фрагмент тексту, включно з описом самої деталі: *“Половина шиферной капители имеет простой ступенчатый профиль [№ 9; рис. 3*]. Ее размеры 57 x 34 x 17,5 см. Отверстие для штыря крепления на ее площадке смещено к профилированному краю. Судя по его расположению, капитель оформляла небольшой выступ, скорее всего пилястр. Довольно грубая обработка и простой профиль, а также условия находки детали [Толочко, 1976: 28] не исключают вероятности ее применения как базы. Ю. Дыба, неверно определил размер детали по фотографии, интерпретирует ее как базу под деревянную колонну [Дыба, 1998: 530; рис. 6], однако*

реальные размеры и пропорции детали опровергают построения автора”⁴.

Маючи можливість дослідити деталь в натурі, Є. Архипова наводить її фактичні розміри й уточнює, що форма отвору для шипа є овальною. Критичні зауваження дослідниці щодо наведених у згаданій статті числових значень, є слушними. Дійсно, не будучи певним у достовірності вимірів, отриманих за світлинами “Звіту” В. Харламова⁵, я вказав їх приблизно. Можливо, аби убезпечитися від критичних закидів, на цьому необхідно було наголосити в тексті. Проте максимально точну інформацію щодо розмірів деталі прискіпливий читач у разі потреби може отримати з детальних проприсів (іл. 1), виконаних мною за фотографіями В. Харламова. Цьому сприяє й масштабна лінійка (з поділком в 1 см), розміщена під зображенням деталі в плані.

До речі, принагідно варто відзначити, що рисунок цієї ж деталі, вміщений у монографії самої дослідниці (іл. 2), є доволі схематичним і містить певні натяжки. Так, внутрішні лінії, які позначають верхні уступи деталі, доведено впритул до обманного краю, без позначення лінії сколу, яка насправді доходить до отвору від шипа (цю межу сколу добре видно на фото зі “Звіту” археологічних досліджень 1981–1982 рр. (іл. 3: а, б)). Натомість зображення Є. Архипової слугує візуальним підтвердженням тези дослідниці, що отвір для кріплення шипа зміщено до профільованого краю. Такий спосіб зображення ненав'язливо підштовхує читача до думки, що профільованою була лише одна з довгих сторін. І на цій підставі далі робиться висновок, що шиферна деталь, дотуляючись необробленим краєм до стіни, завершувала виступ пілястри. Зрештою, якщо навіть відкинути ці зауваження, то існування

ДИСКУСІЯ

пілястри в інтер'єрі зовсім не заперечує наявності колон, а радше – навпаки.

Думка щодо можливого використання шиферної деталі як бази вперше фігурує саме в моїй статті, критикованій Є. Архиповою. Однак у тексті її монографії аналогічне зауваження не цілком коректно передує поклику на працю свого опонента. Принаймні в роботі П. Толочка, на яку при цьому покликається дослідниця, немає логічного аргументу, який би доводив використання цієї деталі як бази. У фрагменті названого тексту дослідника, присвяченому аналізованій знахідці, читаємо: *“В последнем раскопе показался фундамент большой капители X в. из красноватого шифера. Рядом с ним находился развал камней, тонкой плинфы, известкового раствора с примесью мелкотолченой цемьянки, черепицы”*⁶. Згаданий тут *“фундамент большой капители”* [підкреслення наше. – Ю. Д.] є, очевидно, поліграфічним курйозом, обійденим увагою редактора. В інших публікаціях П. Толочка ця згадка відсутня. В оригіналі, найімовірніше, мало би бути *“фрагмент большой капители”*.

Заразом на тій самій сторінці в цитованому тексті П. Толочка є доволі багато свідчень щодо значної ролі дерев'яних елементів у конструктивній схемі споруди. Доказом цього є *“толстый слой пожарища”*, в якому було виявлено *“длинные железные костыли, обугленные балки, доски, керамику”* тощо⁷. Це й закономірно, адже значний діаметр будівлі неодмінно вимагав проміжних конструктивних опор, звідси й наше логічне припущення щодо кільця дерев'яних опор в її середині, які спиралися на кам'яні бази. Між іншим, штир кріплення необхідний саме у відірваній від стіни конструкції опори, що складалася з фрагментів, виконаних із різного матеріалу. Якби шиферний елемент мав слугувати базою пристінної мурованої пілястри, то потреби в такому шипі не було б жодної, адже статичність цегляної кладки невеликого виступу пілястри забезпечувалася розчином та конструктивною перев'язкою з кладкою стіни. Отже, не було необхідності додатково фіксувати шипом невеликий блок бази, роль якого в основі пілястри була б у такому випадку виключно декоративною.

Викладене вище підважує фактичну базу критичних зауважень Є. Архипової. Однак прикінцевий висновок дослідниці просто дивує своєю безапеляційністю. Твердження, що *“реальные размеры и пропорции детали опровергают построения автора”* вимагає додаткового логічного обґрунтування. Позаяк опонентка не обтяжила себе поясненнями, про які саме *“построения”* мовиться, спробую дошукатися причин такої категоричної негації на мою адресу в змісті своєї-таки статті.

Реконструкція споруди, що опублікована в Записках НТШ, спирається на планувально-композиційний аналіз. Пропоновану методику можна було б назвати й *“графічними побудовами”*. Важко віритись в те, що саме їх Є. Архипова вважала згаданими *“построениями автора”*, адже жодний зі вказаних у статті промірів шиферної деталі не слугував (sic!) для розбудови планувальної схеми споруди. Ця схема спиралася лише на проміри збережених (нерухомих!) фундаментних залишків та визначення логіки їх розташування і спрямування. Тому реальні розміри, а пропорції й поготів (?), триступінчастого шиферного фрагмента аж ніяк не можуть *“опровергать построения автора”*, бо вони просто не бралися до уваги в графічних побудовах. Наш виклад прийомів архітектурно-композиційного аналізу київської споруди є доволі розлогим, у статті йому відведено чимало місця. Переконалий, що від нього не можна просто відмахнутися, тим паче з продемонстрованою легковажністю.

Зрештою, до критикованих *“построений”* можна було б віднести й історико-архітектурну складову з моєї статті. Проте між логікою саме такого викладу та промірами шиферної деталі немає будь-якого, навіть примарного зв'язку. Утім, історико-архітектурна атрибуція пам'ятки стала, гадається, пошукуваним *“каменем спотикання”*. На це припущення навертає замовчування головної думки моєї публікації, згідно з якою виявлена споруда могла бути храмом-ротондою. Очевидно, Є. Архиповій ближче традиційне, звичне ототожнення споруди з палацом княгині Ольги *“в граді”*, відоме за першими публікаціями. У цьому зв'язку досить дивним виглядає покликання авторки

ЮРІЙ ДИБА. ПРОБЛЕМИ ІНТЕРПРЕТАЦІЇ...

на думку Ю. Асеева, який вважав, що визнання означеної споруди ротондою “аж ніяк не дає підстави вважати її за терем”⁸. Однак зауважимо, що Є. Архипова дещо пом’якшує категоричний характер цитованого висновку, перекладаючи слова “аж ніяк не дає” як “еще не дает”. Ця дрібна неточність тим часом достатньо увиразнює цілковите неприйняття дослідницею іншої думки (так і не озвученої відверто в монографії), що виявлена споруда могла також бути храмом. Нагадаю тут хоча б позицію М. Богданова, згідно з якою появу ротондового храму Х ст. в Києві слід пов’язувати з post-великоморавськими впливами⁹.

Отже, аргументи, викладені в публікації про храм-ротонду Х ст. в Києві, зіштовхнулися, гадаю, не з їх невідповідністю реальним розмірам і пропорціям аналізованої шиферної деталі, а з певною упередженістю шанованого критика. Дозволю собі тезово повторити основні “построения”, з якими не змогла погодитися Є. Архипова.

Наш планувально-композиційний аналіз споруди базувався на виконаній В. Харламовим інструментальній зйомці плану фундаментних залишків (іл. 4: а). Саме ця фіксація виконаної за результатами повторного дослідження пам’ятки дала можливість простежити логіку планувального укладу пам’ятки:

- насамперед було відзначено, що т. зв. “контрфорси” спрямовувалися не на композиційний центр ротонди “01”, а на позначку “02”, що розміщена на половині її зовнішнього радіуса (іл. 4: б);

- відстань від позначки “02” до внутрішнього та зовнішнього краю виступу, розміщеного на фундаментному фрагменті “Д”, збігається з внутрішнім та зовнішнім радіусами основного масиву ротонди, окреслюючи ще одне, зовнішнє (південно-західне), півколо ротонди (іл. 4: в);

- фундаментні фрагменти “Г” та “Д” (помилково названі контрфорсами) є залишками переділок, які з’єднували основний округлий мур ротонди з півкруглою зовнішньою стіною ротонди;

- стінки-переділки ззовні обводу стіни завершувалися виступами-пілястрами;

- кам’яні фрагменти, розташовані поза

обводом споруди з північно-східного боку, вписуються в трапецієподібну нішу, середні осі бічних стінок якої спрямовуються на “02” через позначки, що фіксують 1/10 частину периметра кола ротонди;

- позаяк значний радіус ротонди не дозволяв перекрити об’єм споруди без проміжних опор і зважаючи на значний масив вугілля та залишків дерев’яних конструкцій, десять опор з дерева було розташовано на кам’яних базах, по колу, радіус якого дорівнював половині зовнішнього радіуса ротонди (іл. 4: г);

- планувальна структура споруди будується на основі модуля, величина якого відповідає товщині стіни ротонди.

Архітектурна інтерпретація пам’ятки базується на визначенні будівельної міри та дослідженні аналогів її відтвореного планувального укладу:

- найвідповіднішою для ротонди мірою є стопа (фут), що дорівнює 34 см, розмір якої впливає з промірів товщини стіни (5 стіп = 170 см) та зовнішнього радіуса ротонди (50 стіп = 17 м) (іл. 5: а);

- вирахована величина будівельної міри відповідає каролінзькій стопі (34 см) – мірній одиниці західного походження;

- відтворений планувальний уклад ротонди (іл. 5: б) сумірний зі зразками ранньосередньовічної сакральної архітектури ротондового типу;

- найближчими планувальними відповідниками до київської ротонди є західні пам’ятки post-каролінзького типу (оттонської доби), наприклад – ротонда св. Петра в Старому Расі поблизу Нового Пазара в сербській області Рашка (іл. 6), взоровані на палацову ротонду Карла Великого в Аахені (кінець VIII – початок IX ст.) (іл. 7: а-є);

- близькі планувальні типи храмів-ротонд з внутрішнім кільцем опор відомі й на території України-Русі: Олешків Снятинського р-ну Івано-Франківської обл., Михайлівська ротонда у Володимирі, Миколаївська ротонда в Перемишлі;

- трапецієподібні апсиди відомі в ротонді в Черняхівцях під Збаражем та дерев’яному храмі з Буківної на Дністрі.

Архітектурна інтерпретація київської ротондової будівлі, датованої Х ст., узгоджу-

ДИСКУСІЯ

ється з подіями, пов'язаними з періодом княгині Ольги:

– німецькі джерела повідомляють, що в 961–962 р. у Києві на запрошення княгині Ольги перебував присланий Оттоном I і висвячений для Русі єпископ Адальберт;

– місія Адальберта завершилася невдало і його втечу пояснюють язичницькою реакцією, що спалахнула на Русі за князя Святослава;

– ці події відобразилися у відповіді князя Володимира “німцям від Риму” з літописного епізоду “вибору віри”;

– київську ротонду X ст. збудовано із застосуванням каролінзької стопи та взоруючись на Аахенський палацовий храм (чи його імітації оттонівської доби), вірогідно, саме в час перебування Адальберта;

– збудований Адальбертом храм логічно було присвятити, як і Аахенський прототип, Пресвятій Богородиці, й, очевидно, про цей богородичний храм, якому княгиня Ольга перед смертю передала село Будятине, згадується в Ніконовському та Архангелогородському літописах;

– допускаємо, що згадана дарча засвідчує піклування княгині про майбутнє місце свого останнього спочинку;

– наголос митрополита Іларіона (у “Слові про Закон і Благодать”) на тому факті, що храм Богородиці Десятинної зведено на “правовірній основі”, може опосередковано свідчити про зведення його попередника – богородичного храму-ротонди – на іншій, наприклад “напіввірній” основі, адже до напіввірних народів (на відміну від православних) зараховували, зокрема, німців;

– об'ємна композиція київської ротонди (іл. 8), що графічно відтворена за аахенським прототипом, дуже близька до храму Миколаївського Єрданського монастиря, зображеного на плані Ушакова 1695 р. (іл. 9).

Насамкінець відзначу таке. Не погоджуючись з голосливим ігноруванням моїх “побудов” Є. Архиповою, я все-таки вдячний їй за те, що вона підштовхнула мене до поновного перегляду змісту власної праці.

Головною мотивацією теперішньої публікації було не стільки намагання відповісти опонентці, яка, врешті-решт, не є спеціалістом у галузі архітектури, як бажання розширити фахову читацьку аудиторію, яку не ознайомили зі змістом критикованих положень моєї роботи. Перекоаний, що аргументована, відкрита й професійна дискусія принесе значно більше користі. Не маю якихось інших причин для відповіді Є. Архиповій, тим паче, що її історико-мистецтвознавча праця, яка додала мені натхнення, є вагомим вкладом у вивчення української мистецької спадщини княжої доби (незалежно від конфесійної приналежності її творців!), а згадані попереду неточності графічного відтворення аналізованої архітектурної деталі не применшують присутньо її наукової вартості.

¹ Архипова Е. Резной камень в архитектуре древнего Киева (конец X – первая половина XIII вв.). – К., 2005.

² Харламов В. Исследования дворцовой постройки на Старокиевской горе // Археологические открытия 1981 года. – М., 1983. – С. 327–328; Його ж. Исследования каменной монументальной архитектуры Киева X–XIII вв. // Археологические исследования Киева 1978–1983 гг. – К., 1985. – С. 106–110.

³ Дйба Ю. Ротонда 961–962 років у межах найдавнішого городища на Старокиївській горі // Записки Наукового товариства імені Шевченка. – Л., 1998. – Т. ССXXXV: Праці археологічної Комісії. – С. 524–558.

* Зазначені позиції вказують нумерацію деталей та рисунків у монографії Є. Архипової.

⁴ Архипова Е. Зазнач. праця. – С. 19.

⁵ Харламов В. Исследования каменной монументальной постройки X в. // Отчет начальника архитектурно-археологического отряда Киевской археологической экспедиции Харламова Виктора Александровича о проведенных в 1981–1982 гг. раскопках т. н. “Дворца княгини Ольги”. – Науковий архів ІА НАН України. – 1981–1982/34”в”, – од. зб. 21013, 21014. – С. 1–7.

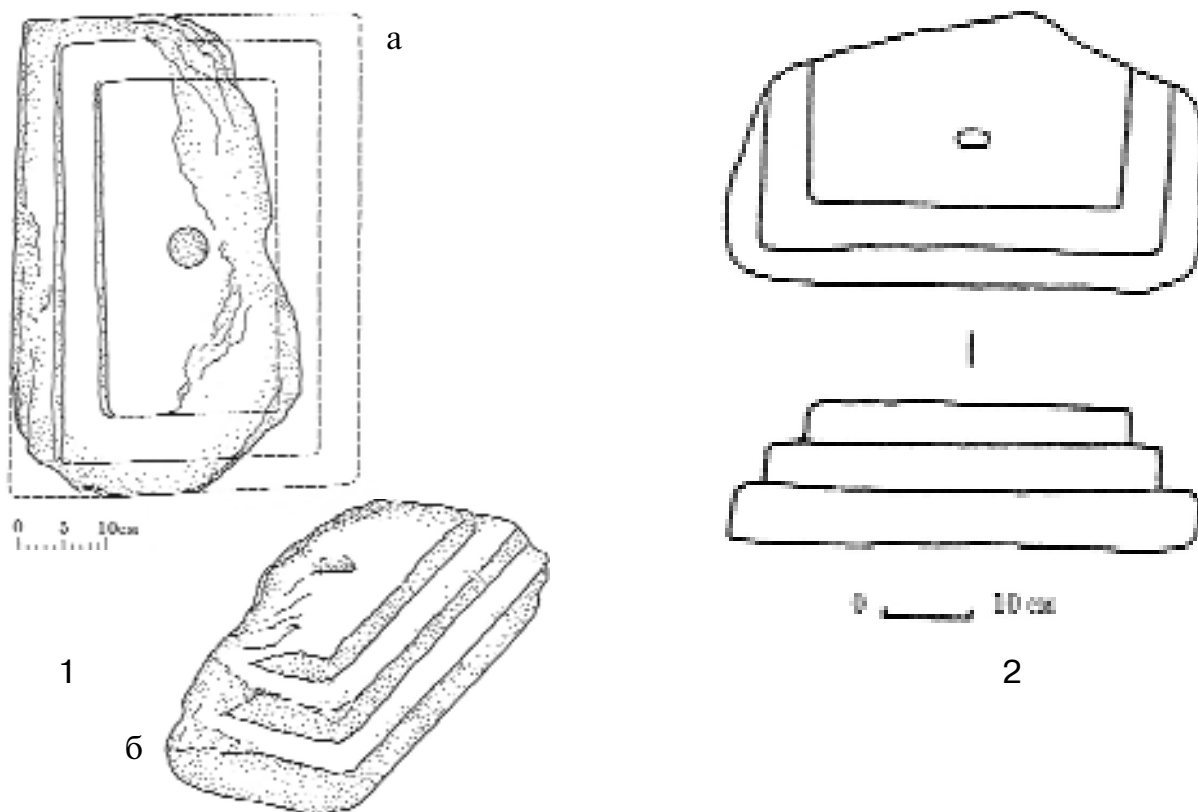
⁶ Толочко П. Древний Киев. – К., 1976. – С. 28.

⁷ Там само.

⁸ Асеев Ю. До питання про стильову періодизацію архітектури Київської Русі // Старожитності Русі-України. – К., 1994. – С. 90–91.

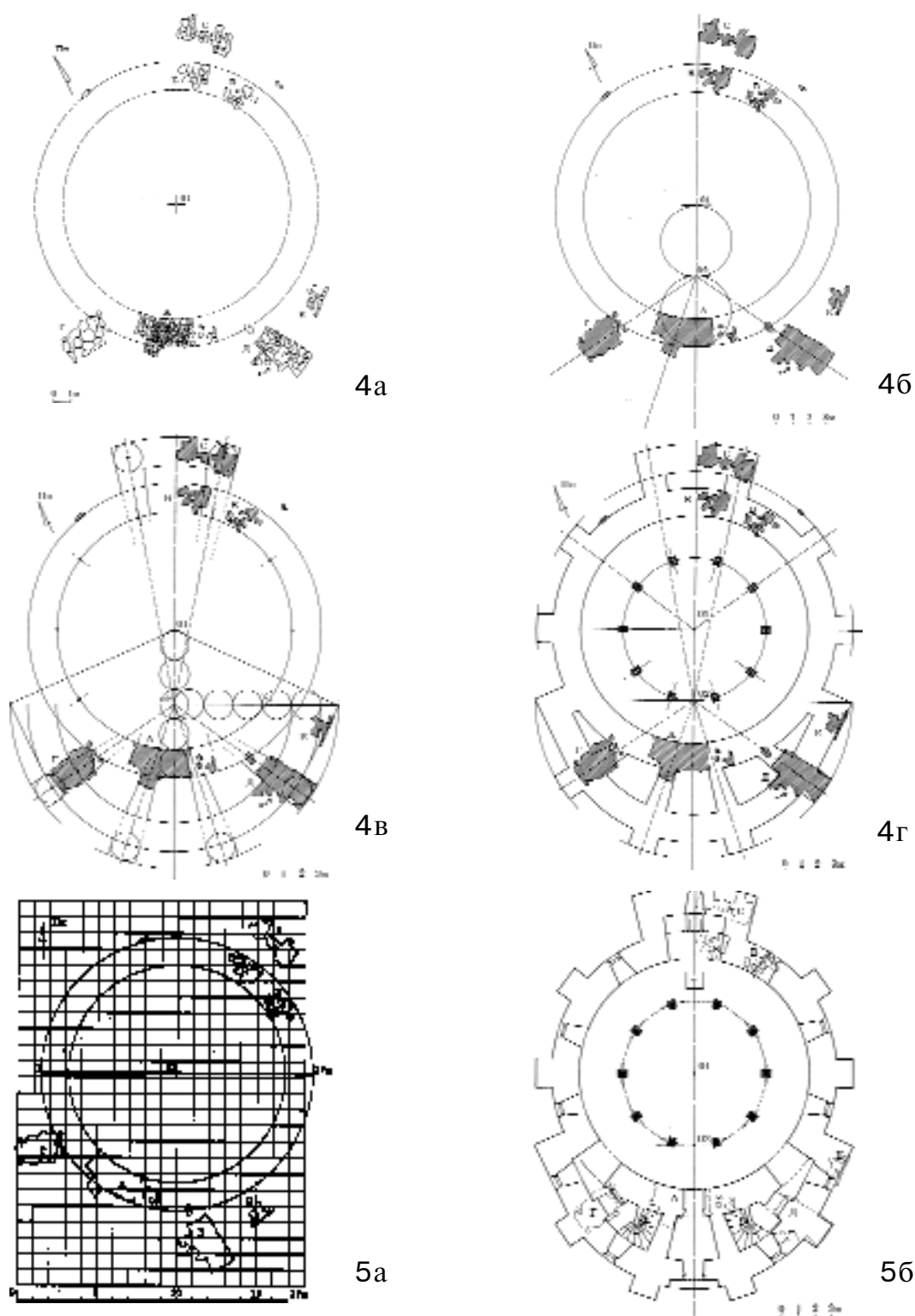
⁹ Богданов М. До питання ідентифікації найдавнішої кам'яної пам'ятки на Старокиївській горі // Патріярхат. – Нью-Йорк; Філадельфія, 1993. – № 1. – С. 11–14; № 2. – С. 25–29.

ЮРІЙ ДИБА. ПРОБЛЕМИ ІНТЕРПРЕТАЦІЇ...



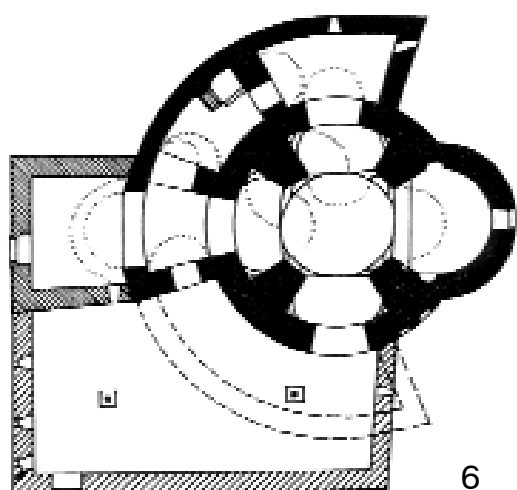
Іл. 1: а, б. Шиферна деталь з ротонди Х ст. “в граді”.
(прорис автора за світлинами зі “Звіту” В. Харламова)
Іл. 2. Шиферна деталь із ротонди Х ст. “в граді”. (за Є. Архиповою)
Іл. 3: а, б. Шиферна деталь із ротонди Х ст. “в граді”. Світлини зі “Звіту” В. Харламова

ДИСКУСІЯ

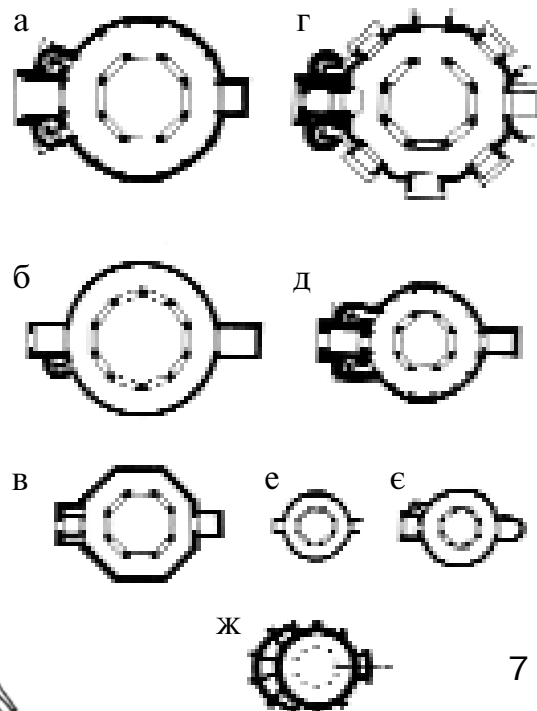


Іл. 4. Київська ротонда Х ст. "в градї": а) план фундаментних залишків ротонди (за В. Харламовим); б) визначення точки спрямування серединних осей "контрфорсів" ротонди; в) визначення контуру півкола зовнішньої стїни та трапецієподібної ніші з протилежного боку; г) графічна реконструкція плану фундаментів ротонди з внутрішнім кільцем дерев'яних опор на шиферних триступінчастих базах

Іл. 5. Київська ротонда Х ст. "в градї": а) визначення діаметру ротонди за допомогою модульної сітки з розміром клітини (1 x 1) м; б) реконструкція плану храму-ротонди



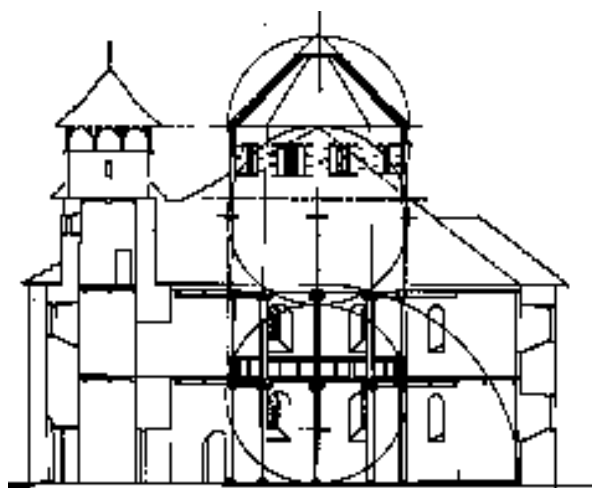
6



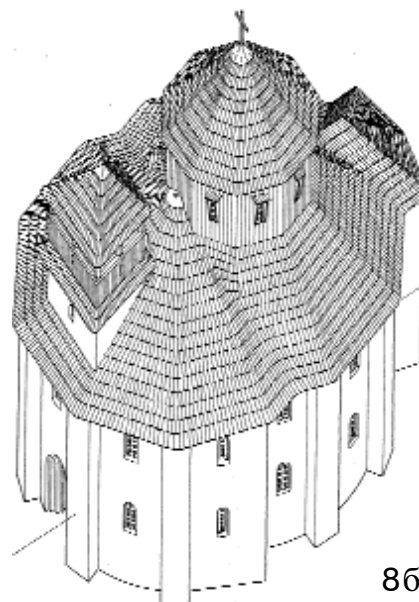
7



9



8а



8б

Іл. 6. План ротонди в Старому Расі, Сербія (за В. Моле)

Іл. 7. Палацова ротонда в Аахені та її архітектурні імітації: а) Аахен; б) Гронінген; в) Оттмаршейм; г) Льеж; д) Брюгге; е) Німвеген; є) Мюізен (за В. Герверс-Мольнар); ж) Київ

Іл. 8. Графічна реконструкія загального вигляду київського храму-ротонди X ст. за аахенським прототипом: а) повздовжній перетин; б) загальний вигляд

Іл. 9. Зображення Миколаївського Єрданського монастиря на плані Ушакова 1695 р. (за Г. Алфьоровою та В. Харламовим)

SUMMARY

The author analyses critic notes in the Archkipova's monograph dealing with his interpretation of Kyiv building which dates the 10th century. He gives arguments and proves the identity of this monument with a round temple erected in Kyiv during the staying in Rus with a missionary aim of the Latin bishop Adalbert and suggests once more that it follows the architectural structure of the palace church of Charles the Great in Aachen.

The architectural interpretation of the monument is based on the constructing measure's definition and on the study of the analogical foundations: 1) the most suitable measure for rotunda is foot that corresponds to 34 sm, its measure comes from the measure of wall's thickness (5 feet = 170 sm) found from the exterior radius of rotunda (50 feet = 17 m); 2) the found building measure corresponds to Caroline foot (34 sm), a measure unit which came from West; 3) the reconstructed rotunda project corresponds to the patterns of the early medieval sacral architecture in form of rotunda; 4) the most close in project to the Kyiv rotunda are the western monuments of the post Caroline period. As an example we can notice St Peter rotunda in Stary Rasa in Serbia (end of the 8 century); 5) some of similar temple-rotunda are known in Ukraine

as well: in Oleshkiv (Ivano-Frankivska region), in Volodymyr, in Peremyshl, Chernyhivtsy near Zbaraj and wooden temple in Bukivna.

The architectural interpretation of Kyiv rotunda structure of 10th century corresponds to the events linked with princess Olga time: 1) as it is known from the German sources in 961–962 the bishop Adalbert was in Kyiv invited by Olga; 2) his mission failed, the main reason a pagan reaction during the time of Cviatoslav; 3) these events are reflected in prince Volodymyr answer "to Germans from Rome" from the chronic; 4) Kyiv rotunda was constructed with using of the Caroline foot during Adalbert stay in Kyiv; 5) it logical to suppose that this temple was dedicated to the Holy Mary, as the temple in Aachen end it is mentioned in Nicon Chronicle as the temple to which Olga gave the village Budiytyno; 6) we suggest that Olga was meaning at the time her burial place; 7) The fact that Metropolitan Illarion in his "Verb about Law and Grace" accented the on the fact that the Holy Lady temple Dessiatynna) was erected on the "Orthodox base" can testify that the precedent church was erected on the "half-Orthodox" base; 8) the whole composition of Kyiv rotunda restored after Aachen prototype is similar with Nikolaivsky monastery that can be seen on the Ushakov's plan.

“МАМАЇ” ВОЛОДИМИРА НАКОНЕЧНОГО

Олена Годенко-Наконечна

Упродовж 3–26 листопада 2006 р. в Національному художньому музеї України було розміщено персональну виставку дніпропетровського скульптора Володимира Наконечного, на якій було представлено 31 скульптурний твір. Створено ці твори мистцем за останні 15 років.

Серцевиною виставки став проект з інтригуючою назвою “7514”, що розташувався в окремій залі. Як було зазначено куратором виставки *, “7514 – це рік, у якому ми живемо згідно з давнім українським календарем”.

Для В. Наконечного завжди було важливим досягнення національно-культурного часопростору в його плінності та цілісності, вихід на концентрований символ – багато-значний, глибинний, який би уособлював правічний український дух. Чи є в Україні сталий етносимвол, архаїчний канон, що зберігає пам’ять поколінь? Як художніми засобами висловити сутність української ментальності, дуальність якої розділена межею християнізації? Розмірковуючи над тим, що змінюється все, але незмінним залишається дух предків, скульптор вийшов на образ, що стоїть біля витоків української та, можливо, й усієї індоєвропейської культури, – образ першопредка Мамає.

Мамай – чоловіче віддзеркалення матері, берегині; воїн, батько роду. Степові, курганні статуї в народі називалися Мамаєми. Відомий нам запорізький Козак Мамай – це доволі пізній і канонізований образ. Насправді він прийшов до нас із історичної далечини, з архаїчної давнини і літ йому багато тисяч. Це він зберігає дерево Роду. Страж і охоронець, Спаситель і мандрівний самотній лицар. Він вічний. Таким уявляє його автор проекту. На думку скульптора, дохристиянська традиція не перервалася у новому православному, зокрема козаць-

кому середовищі, не повинна вона перерватися й нині.

Про Мамає, про Козака Мамає, написано багато, проте й досі його образ до кінця не розгаданий. Він – ніхто, і він – усе: тотем, богатир-першопредок, вояк-жрець, (б)рахман, волхв, киян, кобзар, характерник, козак-запорожець. Це все – його імена. Чи не тому всі бронзові твори проекту (не враховуючи пластикової інсталяції “49 Мамаїв”) не мають назв; кожна – просто пронумерована “композиція”). Нумерація серії – неначе привід для її продовження, що відповідає задуму автора. Для нього ця серія не має закінчення, як немає меж існування образу Мамає.

Проект “7514” складається з дванадцяти творів серії “Мамай”: одинадцять бронзових композицій та одна скульптурна інсталяція (матеріал – акрил, смоли). На Сході побутує ідея “тисячі Буд” як безмежності його втілень. Українці ж століттями вшановували свого “лицаря Правди”, свого духовного обереза. Знаємо передусім мальованих Козаків – чи не в кожній староукраїнській хаті висіли народні картини “Козак Мамай”. Почавши серію “Мамай”, Володимир Наконечний ніби говорить нам, що на часі відродження й множення скульптурних Мамаїв: малих і великих, твердокам’яних і пластичних, традиційних і сучасних.

Тема Мамає у творчості В. Наконечного не нова. Ще напередодні проголошення Незалежності, коли він працював над пам’ятником видатному історикові Дмитру Яворницькому для Дніпропетровська (як переможець конкурсу на кращий монумент ученому й першому директору Дніпропетровського історичного музею, що носить його ім’я), зародилися мотиви “Кобзар на коні” (1987), “Великий Мамай” (1990) тощо.

Ще один образ Мамає під небесним

ХРОНІКА

покровом Богоматері-Берегині (цей мотив став основою “Композиції II” експонованого в музеї проекту) з’явився у процесі роботи над ескізом монумента для київського майдану Незалежності під час конкурсу до 10-ї річниці незалежності України. Тоді, у 2000 році, скульптор чітко усвідомив, що Мамай символізує саме Україну, все те, що є корінним, національним та водночас тим, що пов’язує країну з усім світом і навіть Космосом. Це витвір українського генія, викристалізована віками дума народу про свою сутність. Нічого подібного скульптор не бачив у інших слов’ян та інших народів. На думку художника, цей національний персонаж єднає прадавню історію України з новим, козацьким, часом і новітнім, сучасним, етапом та спрямовує свою ходу в майбутнє. Козак Мамай несе божественне начало, знак вічності та безсмертя, героїчне та жертвне. Не можна сприймати його поверхово лише як символ козацтва, бо він утілює образ усього народу, уособлює народну велич і пісню, життєдайну силу, міць духу, незламність волі, зосередженість на своїй долі.

Для В. Наконечного принципово бути українським національним художником, а не художником Всесвіту, бути зрозумілим пересічній українській людині, яка відгукується на архетипові знаки-символи, бо зберігає їх в генетичній пам’яті. Мамай для українця має виступати в ролі “подразнювача”, що пробуджує самосвідомість. (Митцеві цікаво було спостерігати позитивну реакцію простих глядачів на його роботи під час їх створення та ознайомлюватись з відгуками відвідувачів виставки в НХМУ, серед яких були щирі висловлювання на кшталт: “Воістину справжнє мистецтво здатне підіймати національний дух до, здавалося б, недосяжних вершин. Гордимось, що живемо у країні з такою глибокою історією...”).

Саме в канонічному зображенні сидячої постаті співця-лірника-кобзаря прочитується національний ментальний тип українця. Мамай у пошуках істини й краси заглиблений у себе, у явний світ природи та потойбічний світ таємних знань. Проте колись він, напевно, був героєм-вершником. Тож його втіленням може бути й вождь, як у “Компо-

зиції I”, образ якого навіяний відомими арійськими прототипами – “Керносівським ідолом” (з колекції Дніпропетровського історичного музею) та “конеголовим скіпетром” з курганів на Дніпропетровщині та Одещині. Реалістичним віддзеркаленням такого, вирішеного узагальнено й умовно, героя та втіленням надзвичайних здібностей воїна-характерника став інший – чотирирукий ідеальний лицар з “Композиції IX”. На відміну від обох так званих “курганний” Мамай (“Композиція VI”, власність НХМУ) – позачасовий, недосяжний, у позі медитації, наче обвітрений, серед поля – виглядає вічним охоронцем спокою тих, хто спочив.

Виставка В. Наконечного в Києві – перша його персональна, й одразу в престижному музеї. Крім того, що скульптор тим самим відзначив свій 50-річний ювілей, він своїми творами представив регіон, де живе. (Недарма його проект пройшов за підтримки Дніпропетровської облдержадміністрації, про що свідчили вихідні дані поліграфічної продукції до виставки).

В. Наконечний, уродженець Вінницької області, відкрив на Дніпровських землях нові для себе враження. Тут знайдено цікаві археологічні артефакти від часів кам’яної доби до часів Скіфії (чого варті вже згадуваний ідол з Керносівки або золота пектораль з Товстої могили); на місці передмістя Ігрени (козацької Огрині) знайдено залишки давньоруського міста, яке так і не відродилося після татаро-монгольської навали, а чого варта козацька старовина: шість із восьми Запорозьких Січей були розташовані на території області. Неможливо не поринути в цю історичну глибочину митцеві, який опинився тут у зрілому віці – після закінчення навчання в Києві (три роки в Республіканській художній школі ім. Т.Г. Шевченка та шість у Київському державному художньому інституті на скульптурному факультеті).

Саме тоді, на початку свого мистецького шляху, В. Наконечний замислився, яка вона – українська скульптура; чи склалася її доля та особливий, національний за духом і формою, почерк: від часів “глиняного Трипілля”, скіфського золота, дохристиянських кам’яних та дерев’яних стел – арійських, скіфських, половецьких – до християнського та

ОЛЕНА ГОДЕНКО-НАКОНЕЧНА. "МАМАЇ" ВОЛОДИМИРА НАКОНЕЧНОГО

народного різьбярства й до сучасної пластики. У цьому поступу пластичного мистецтва є своя логіка, свої характерні особливості, з якими не може не рахуватися сучасний майстер.

Попри археологічні асоціації, на виставці В. Наконечного нема відчуття простої історичної реконструкції. Автор, який давно визначився у своїх уподобаннях, відштовхуючись від міфопоетики української минувшини та традицій національної пластики, прямує своїм неповторним шляхом. З одного боку, він прагне художніми методами кодувати інформацію, використовуючи символічну мову, співзвучну образам праукраїнської старовини, а в інших випадках – створювати правдоподібні, достовірні персонажі з тонко проробленими деталями антуражу: кобзою або люлькою, шаблею чи луком зі стрілами. (Такими конкретними та портретними є, зокрема, Мамаї з "Композиції VII" та "Композиції VIII"). Але щоразу скульптор піднімається над реальністю, буденністю до знакового звучання, у цьому йому допомагають прийоми народнопісенної поетизації, особливо в "Композиції X", де Мамає супроводжує казковий кінь, а над ними височить куляста крона казкового дерева.

Деякі Мамаї Володимира Наконечного статичні, узагальнено-монументальні, силуетні, з "розмитими" рисами обличчя, в застиглій позі "по-східному" (такий, з "Композиції III", потрапив на плакат та запрошення), інші – активні, рухливі, проте у стані зупиненої дії, у дусі традицій народної картини. Наприклад, у "Композиції XI" ідея пробудження – Пробудження до духовного життя – вирішена як перемога над світом зла й наживи, уособлених чортом, що скорчився під ногами Мамає, котрий, не виймаючи люльки з рота, стоячи на одній нозі, готується сісти в позу лотоса, проте налаштований перед тим викинути "зло" за хвіст.

Інтуїтивно відчуваючи спорідненість образу Мамає зі східними канонами, скульптор наче зондує ідею сплетіння української та давньосхідної культури: його Мамаї – ніби українські Будди, а чотирирукий лицар – немовби танцюючий Шіва. Тим часом автор не впевнений, що корені українського образу саме на Сході, вони можуть бути і в

давньоєвропейській та слов'янській міфології: це кельтський Кернунн, пов'язаний і з вітчизняним Велесом, найзначніший та найзагадковіший персонаж давнини. Канонічне зображення цього міфологічного архетипу в позі лотоса можна побачити від Атлантики до Тихого та Індійського океанів. Ще в старій Європі символіку постави божественного персонажа на одній нозі (як у композиції "Пробудження") прочитували як здібність перебувати у двох світах – видимому та потаємному. Відомо, що таку здібність мали козаки-характерники.

У просторі музейної зали вільно й статечно розташувались, наче в позачасовій тиші, ці кумири, полірована бронза яких виблискувала тональними відтінками: золотом в сяючій фігурі "Композиції V", матовим і теплим світом у "курганному" Мамаї, синявою кулі-дерева із золотими гронами калини в "Композиції X".

Музейну експозицію проекту "7514" було доповнено трьома великими вертикалями монохромних фотопанно степової України (фотохудожника Олексі Шпака): прозорі тони весняного пробудження змінювалися відтінками стиглого літа й переходили до настрою осіннього заходу сонця. Таким чином створювалась атмосфера первинності природи, віковичності історичних образів.

У другій залі демонструвались скульптурні твори різних років, проте об'єднанні певним замислом. При поверхневому огляді експозиції можна було просто говорити про історичну та міфологічну тему у творчості художника. Діапазон авторських вирішень простягався від знаковості та символічності в одних творах до поетичного реалізму з елементами стилістики, притаманній народному мистецтву, в інших.

Поруч із конкретними й точними портретами (наприклад, у диптихах "Анна Ярославна та король Генріх I Капетінг"**, "І. Мазепа та Карл XII", у поліптиху "Гра. Гетьман Іван Мазепа та цар Петро I" йдеться передусім про рельєфи в дереві, мармурі, амальгаліті, що розташовані на стінах та у вітринах) за контрастом представлені величні бронзові композиції вигадливих форм, пов'язані з доісторичною міфологією. Це й істота індо-арійського сонячного божества

ХРОНІКА

“Пушана” – Пишного, покровителя добробуту, знавця щасливих доріг, провідника воєскреслих небіжчиків, який став прообразом грецького Пана, й шлюбна пара “Зевс та Європа” (їх відповідники в праукраїнському, індоєвропейському епосі – Дьяус, Батько-Небо, та Прітхіві, Мати-Земля); Троянська Елена, дочка Зевса, народжена Ледою з яйця (“Народження Елени”) та ін. Індоєвропейські праобрази, на думку автора, є й грецькими, й давньоукраїнськими. Їх знаковість та загадковість, абстрагованість від світу реальних істот, відхід від оповідальності в поєднанні з довершеністю наче реальних деталей роблять ці композиції одночасно архаїзованими та модерними.

Очевидно, що характер пластичного вирішення залежить від обраної теми. Так, мізинський меандр композиції “Родина”, де в геометризованих умовних формах прочитуються постаті батька, матері й дитини, переносить нас до сакрального світу мезолітичної первісності. Мармуровий овал з татуйованим жіночим торсом відсилає до часів Трипілля (“Трипільський торс”). А в композиції “Цвіт папороті” скульптор художніми методами кодує інформацію, використовуючи символічну мову, співзвучну образам архаїки.

Проте В. Наконечного приваблює не сама тема, а змістові ходи. Філософські концепції національного героя-вождя-Спасителя-пророка, балансування на межі життя і смерті, розгорнуті в серії “Мамай”, є наскрізним для всіх творів виставки. Правда, до переважно чоловічих “дійових осіб” першої зали додалися й жіночі – не лише репрезентативні, як Анна Ярославна, та поетичні, як “Лада”, але й драматичні і трагічні, як полонянки триптиха “Ясир” або Мотря Кочубеївна у великому дерев’яному рельєфі “Кохання гетьмана”. В основі більшості робіт – драматургія зіткнення або протистояння народження і смерті, творення і руйнації, чоловічого і жіночого, краси і злочину, людського і тваринного.

Відзначимо, що високий професіоналізм, ідейна насиченість, образність та національний колорит творів скульптора Володимира Наконечного, оригінальність пластики, особистісна манера відшліфованої форми, позбавленої будь-яких випадковостей, дозволяють говорити про виставку його творів як про подію в культурному житті країни.

* Автор-укладач набору листівок “Володимир Наконечний. Проект 7514” та куратор виставки В. Наконечного в НХМУ є й автором цієї статті.

** У співавторстві з В. Гончаровим.



□□□□□□□□ □□□□□□□□ □. □□□□□□□□□□



□□□□□□□□ V□
(□□□□□□ “□□□□□□”). 2006 □.
□□□□□□, 23 □17 □11



49 小佛
(小佛 “小佛”). 2006 年.
小佛, 小佛, 104 小佛



□□□□□□□□□□

(□□□□□ “□□□□□”). 2006 □. □□□□□□, 53 □20 □13



Мушкетер
(Мушкетер "Мушкетер"). 2006 г.
Бронза, 54 x 35 x 20



Мушкетер
(Мушкетер "Мушкетер"). 2006 г.
Бронза, 54 x 40 x 34



Мушкетер
(Мушкетер "Мушкетер"). 2006 г.
Бронза, 42 x 26 x 20



Мушкетер
(Мушкетер "Мушкетер"). 2006 г.
Бронза, 53 x 32 x 14

Рецензії



Д. Лідер. Театр для себе / Упоряд. О. Островерх. – К.: Факт, 2004. – 104 с., іл.

Творчість видатного українського сценографа, народного художника України, лауреата державної премії СРСР, лауреата Шевченківської премії, дійсного члена Академії мистецтв України, професора Національної академії образотворчого мистецтва та архітектури Д. Лідера неодноразово висвітлювалася в монографіях (серед яких найвідоміші дослідження Г. Коваленка (1980 р.) та В. Березкіна (1988 р.)), у багатьох статтях, в оглядах сценографічних сезонів. Кожна його нова вистава завжди привертала увагу художніх критиків, тому що ставала суттєвим артефактом сезону, вражала глибинністю підходів та незвичністю творчих виявів. Проте була у творчості Д. Лідера ще одна сторона, яка становила невід'ємну частину його складної творчої натури й

виявилася в низці статей, що з'являлися у пресі в останні роки життя художника. Ідеться про теоретично-філософську складову мистецької спадщини майстра, про притаманний йому постійний пошук сенсу життя та творчості, про бажання зрозуміти Всесвіт і людину в ньому.

Кожна вистава ставала для Д. Лідера ґрунтом для глибоких мистецьких роздумів. На будь-якому драматургічному матеріалі (Шекспір, Коломієць, Зарудний або Чехов) він вибудовував свою систему світобачення, закладав у сценографічні образи величезну енергію творчих взаємозв'язків. Ця робота не закінчувалася з виходом вистави. Власний театр Д. Лідера продовжував своє існування у свідомості художника, зростав зсередини, збагачувався новими роздумами, переходив на інший рівень буття або на новий рівень внутрішньої глибини. Художник створював театр для себе, бо відчував потребу відкривати і в собі, і в людях, які були поряд, найскладніші зв'язки. Він був не лише режисером і, звичайно, сценографом цього театру, він програвав його в собі і завжди лишався не менш здивованим глядачем.

Досліджувати та писати про ці більш тонкі речі надзвичайно складно, тому приємно, що над рецензованим виданням працювали талановиті люди (автор концепції та упорядник – мистецтвознавець О. Островерх, оформлення художника С. Маслобойщикова), яким вдалося створити своєрідний поліграфічний еквівалент, гідно представити філософський театр художника в усій його складності та багатовимірності. Основний зміст видання складають тексти, зібрані в різні роки або надиктовані митцем. Тексти-спогади, тексти-роздуми, тексти-рефлексії...

Відкриває збірник вступна промова режисера М. Резніковича. Презентуючи митця, він зазначає, що "Д. Лідер – ціла епоха в розвитку сценографії в Україні, справжній майстер образно-дієвої режисури сценографічного простору... У своїх просторових вирішеннях він поєднував предмет і мета-

РЕЦЕНЗІЇ

фору, театральну гру й життя, де форма дивовижної простоти завжди насичена глибоким філософським змістом...” (с. 5). Далі, після мистецтвознавчої презентації, говорить сам художник. В автобіографічному есе він згадує про свою молодість, про навчання в академії, про початок мистецької діяльності. Перегортаючи сторінки видання та роздивляючись архівні фотографії, читач неначе потрапляє на священну територію, деякі з шляхів якої вже давно відомі художникові, а деякі з них він проходить уперше, не залишаючи можливості дивувати себе і нас. Найцінніше в цій праці – думка та слово майстра, які реалізуються в монологах та промальовуються в ескізах. Малюнки, що супроводжують текстову частину, не просто ілюструють текст. Створені пензлем митця простори та персонажі відкривають творчу лабораторію художньої рефлексії Лідера. Персонажі художника ніби продовжують жити, любити, страждати, шукати істину, ставити запитання...

Читачеві й глядачеві дозволяється спостерігати та вслуховуватися в повільну канву роздумів, переходити з одного часу в інший, перетинати культурні та часові простори. Учитуючись в матеріал, відчуваєш себе співрозмовником талановитої людини, яка ділиться роздумами про надзвичайно цікаві речі про життя та долю, про драматургію та сценічний простір, про себе та про нас. Повільна розмова та ескізи-роздуми поряд. Якоїсь миті читач перетинає невидиму грань і опиняється в іншому вимірі, де філософськи поєднані тексти та малюнки

підштовхують до бажання творити, де читач відчуває себе мудрою обдарованою людиною, здатною шукати відповіді на складні запитання життя та творчості.

Книга театральна за своїм мисленням, за основами пропонованого макетування, за тим, як розміщено текстовий матеріал, як втілений він в ескізних розробках художника до “Короля Ліра” та інших робіт Лідера. Читачеві від самого початку ненав’язливо пропонують включитися в своєрідну творчу гру. Він отримує можливість розкріпачити власну свідомість, зазирнути за лаштунки театру митця, пройтися поряд з ним. З чимось ви не погоджуєтесь, щось здивувало чи щось сподобалося. Не зупиняйся, шановний читачу, йди далі, шукай відповіді на свої запитання. Ті самі підходи лежать і в основі педагогічної практики Д. Лідера – людини, яка зростила навколо себе багато талановитих людей. Він умів відкривати в людях, що знаходилися поруч з ним, усе найкраще, найталановитіше, учив їх думати й творити власне життя.

Авторам збірника вдалося узагальнити великий фактологічний матеріал, ввести в культурний обіг цікаві, а іноді й невідомі до цього факти, знайти свій підхід до осмислення та гідної презентації творчо-філософської лабораторії художника. Зостається лише подякувати авторам збірника за талановиту роботу, яка органічно увіллється у творчу спадщину митця, а читачів привітати з новим відкриттям Театру Лідера, який, безумовно, стане й театром для нас.

Ковальчук О.

Некролог



Яким Прохорович ЗАПАСКО

(28.08.1923, с. Розсішки Черкаської обл. – 1.11.2007, м. Львів)

Останній місяць цієї осені почався із сумної звістки – відійшов у вічність видатний український учений і педагог, організатор науки й мистецької освіти, доктор мистецтвознавства, професор, дійсний член Наукового товариства ім. Шевченка, академік Академії наук вищої школи України, лауреат премії ім. І. Франка Яким Прохорович Запаско. Не стало серед нас світлої людини, яскравої особистості, талановитого дослідника.

Уродженець с. Розсішки Христинівського р-ну на Черкащині, свій шлях у світ він

розпочав на фронтах Другої світової війни, захищаючи рідну землю від фашистських окупантів. Після демобілізації 1945 р. своє життя пов'язав зі Львовом. Тут він став студентом Українського поліграфічного інституту імені І. Федорова, після закінчення якого певний час працював художнім редактором Львівського книжково-журнального видавництва. Упродовж 1952–1958 років обіймав посади наукового співробітника, а згодом – завідувача відділу Львівського музею етнографії та художнього промислу Академії наук України. Після захисту канди-

НЕКРОЛОГ

датської дисертації на тему “Орнаментальне оформлення української рукописної книги” (1958) обійняв посаду ректора Львівського державного інституту прикладного та декоративного мистецтва (ЛДІПДМ). За роки керівництва цим вищим навчальним закладом (до 1971 р.) Я. Запаскові вдалося активізувати творче та наукове життя серед педагогів і студентів. Саме завдяки зусиллям ученого навчальний процес у вузі набув яскраво вираженого національного спрямування, підґрунтям для якого стало поглиблене вивчення та засвоєння кращих здобутків української традиційної культури. Ці ідеї Яким Прохорович Запаско продовжував розвивати й на посаді завідувача кафедри історії та теорії мистецтва ЛДІПДМ (від 1971 р.). Докторську дисертацію на тему “Мистецтво книги в Україні XVI–XVIII ст.” було захищено 1973 р.

У значному науковому доробку Я. Запаска – сотні публікацій на різні теми історії вітчизняної художньої культури. Широко визнаними у фахових колах є його авторські монографії: “Орнаментальне оформлення української рукописної книги” (1960), “Першодрукар Іван Федоров” (1964), “Мистецтво книги на Україні в XV–XVIII ст.” (1971), “Українське народне килимарство” (1973), “Мистецька спадщина Івана Федорова” (1974), “Пам’ятки книжкового мистецтва: Українська рукописна книга” (1995), а також каталоги стародруків, видані в Україні – “Пам’ятки книжкового мистецтва” (у співавторстві з Я. Ісаєвичем), видання про українську графіку XX ст. та ін. Яким Прохорович – автор розділів багатотомної “Історії українського мистецтва”, підручників, методичних посібників. Під його керівництвом та за безпосередньої участі було опубліковано ряд науковозначимих видань, зокрема перший в українському мистецтвознавстві енциклопедичний словник із декоративно-вжиткового мистецтва (2000). Кожне з досліджень Якіма Запаска позначене новизною поглядів на певний культурно-мистецький феномен і завжди сприймалося з підвищеним інтересом з боку наукової еліти в Україні та поза її межами.

Творча, педагогічна та організаційна діяльність Я. Запаска набрала нової динаміки в 1990-х роках, коли після десятиліть ідеологічного пресингу у сфері інтелектуального життя відкрилися нові можливості оцінювання фундаментальних явищ історії національного мистецтва. З перших днів відновлення Наукового товариства імені Шевченка у Львові він щиро запропонував свій багатий досвід для розбудови роботи в секції мистецтвознавства. Наступною ініціативою Якіма Прохоровича було відкриття при Львівській академії мистецтв Спеціалізованої ради із захисту докторських і кандидатських дисертацій, яку він очолював з 1994 р. Я. Запаско входив до складу Спеціалізованої ради із захисту докторських і кандидатських дисертацій при Інституті мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М. Рильського НАН України, очолював правління Львівської обласної організації Українського товариства охорони пам’яток історії та культури (1966–1976), входив до складу інших фахових рад, комісій.

Гіркота з приводу тяжкої втрати переповнює в ці дні серця учнів Якіма Прохоровича. Чимало вчених-мистецтвознавців, а також художників-практиків завдячують Якіму Прохоровичу своїм творчим становленням. Надовго в пам’яті лишаться лекції з історії українського мистецтва, неабияка ерудиція професора Запаска, досконале знання багатющого фактичного матеріалу з фаху, лишаться його настанови щодо тонкощів мистецтвознавчого тексту, не забудеться його відповідальне й трепетне ставлення до Слова.

Вищим покликанням для Якіма Запаска стала справа служіння рідному народові, любов до якого він проніс через усе своє життя. Саме цю любов та непохитну віру в щасливу долю України заповів академік Запаско нам, наступникам.

*Колективи
Львівської національної академії мистецтв
та ІМФЕ ім. М. Т. Рильського НАН України*

До відома авторів

З метою впорядкування та пришвидшення редакційних процесів просимо авторів неухильно дотримуватися таких правил комплектації та оформлення рукописів для "Студій..":

1. Текст рукопису належить подавати до редакції "Студій..." у вигляді електронного запису й роздруку на папері. Тексти на обох носіях мають бути неодмінно тотожними. Це стосується як змісту, так і оформлення (шрифт, формат, нумерації, система посилань тощо).

1.1. Магнітний носій із текстом рукопису – дискета формату 3,5" чи диск CD-R, CD-RW разом з ілюстраціями.

1.2. Папір із текстом рукопису формату А 4 (розмір 210 x 297 мм).

2. Вимоги до оформлення тексту рукопису.

2.1. Текст набирається в редакторі Microsoft Word 96.0 і вище.

2.2. Шрифт – Times New Roman, кегль – 14; **параметри оформлення сторінки**: верхній і нижній береги – 20 мм, лівий – 30 мм, правий – 15 мм; інтервал між рядками – 2.

2.3. Абзаци виставляються **автоматично**. Вигляд лапок – "...", вигляд апострофа – ' .

2.4. Посилання на джерела (бібліографія, архівні матеріали) та примітки об'єднуються в єдиний список, що виноситься в кінець основного тексту рукопису й має наскрізну порядкову нумерацію.

2.5. Позначення посилань і приміток як у тексті, так і у притекстовому списку – арабськими цифрами у **верхньому індексі** (напр.: ...індекс²).

2.6. Система виносок має бути створена **звичайним набором (не автоматично)** відповідно в редакторі Microsoft Word 96.0 і вище.

2.7. Відомості про літературне джерело, на яке робиться посилання в публікації, мають **строго відповідати** чинним нормативам бібліографічного опису (ГОСТ 7.1 – 84) **з дотриманням** відповідної системи розділових знаків і пропусків, а також нового вітчизняного стандарту скорочення слів, зокрема скорочення назв міст у бібліографічному описі (ДСТУ 3582 – 97). При цьому назва видавництва, загальна кількість сторінок книги чи публікації в періодичному виданні не зазначаються. При неодноразовій згадці одного й того ж джерела чи публікації згаданого вже попереду автора застосовується відповідна система скорочень. Прізвище /-а та ініціали автора / -ів виділяються курсивом. Напр.:

Жолтовський П. М. Український живопис XVII–XVIII ст. – К., 1978. – С. 136.

Жолтовський П. М. Український живопис... – С. 136, 263.

Там само. – С. 57.

Жолтовський П. М. Зазнач. праця. – С. 138.

Його ж. Малюнки Києво-лаврської іконописної майстерні: Альбом-каталог. – К., 1982. – С. 68, 69, 99–105.

Мистецтво України: Енциклопедія. – К., 1995. – Т. 1. – С. 287.

Висоцький С. О. Київська писемна школа X–XII ст. (До історії української писемності). – Львів, Київ, Нью-Йорк, 1998. – С. 100–120.

Дмитрій, патріарх (Ярема В.). Церковне будівництво Західної України. – Л., 1998. – С. 27. – Іл. 1–4, 6.

Гасанова Н. Український мистецтвознавець із світовим ім'ям // НТЕ. – 2002. – № 3. – С. 85–88.

Таким же чином описуються зарубіжні публікації, але без скорочень назв міст видання (за винятком назв: Москва – М.; Санкт-Петербург – С.Пб., згідно з ДСТУ 3582 – 97).

2.8. Описи архівних (вітчизняних і зарубіжних) матеріалів здійснюються за таким зразком:

Кравченко В. Г. Ламання скелі та виробництво хрестів з камню. – Наукові архівні фонди рукописів і фонозаписів ІМФЕ ім. М. Т. Рильського НАН України, ф. 15 – 3, од. зб. 227, арк. 7–7 зв., 10, 26 зв.

2.9. Додаткові авторські примітки позначаються символом *, створюються також **звичайним ручним набором (не автоматично)** в редакторі Microsoft Word 96.0 і його вищих версіях та розміщуються в кінці виносок.

2.10. Після списку посилань і приміток подається **резюме українською та англійською мовами** (кожне – близько 2300 знаків) під заголовком Резюме, Summary. Перекладу підлягає також прізвище, ім'я автора та назва публікації.

2.11. Текст рукопису подається із зазначенням дати його написання, домашньою адресою автора, номером контактного телефону, а роздрук (у кінці) завіряється його (автора) **особистим підписом**.

2.12. Текст рукопису на магнітному носії подається **без нумерації сторінок**; у роздруку сторінки нумеруються рукописом (олівцем чи ручкою).

2.13. Обсяг авторських рукописів: статті – до 24 друк.стор., повідомлень – до 15 друк.стор., рецензій тощо – до 5–7 друк.стор. (за умови обсягу тексту на сторінці – 2200–2300 знаків з проміжками).

3. До тексту рукопису додається (окремим файлом на електронному носії й роздруком на окремій сторінці) **довідка про автора(співавторів)**, що мусить містити (без скорочень): прізвище, ім'я, по-батькові, науковий ступінь та звання, посаду й місце основної роботи, а також окреслене коло наукових інтересів, названі головні напрямки наукових досліджень (обсяг 200–250 знаків).

4. Ілюстративний ряд до текстового матеріалу бажано подавати на магнітному/-их носії/-ях (дискетах формату 3,5" чи дисках CD-R, CD-RW) у вигляді файлів формату TIFF з відповідним роздруком на папері або у вигляді якісних світлин чи рисунків. При скануванні кожної ілюстрації та запису її на електронний носій розподільча здатність відтворення повинна бути **не менше 600 dpi**. Позаяк ілюстрації до статей і повідомлень макетуються на окремих аркушах при кінці текстового матеріалу, тому їх мусить бути не менше двох (з розрахунку – одна ілюстрація на одну сторінку). Водночас на одній сторінці може розміщуватись і більша кількість ілюстрацій. Мінімальна кількість аркушів під ілюстрації – 1 (2 сторінки), максимальна – 4 (8 сторінок).

5. Авторські рукописи **розглядаються й обговорюються** співробітниками відповідних відділів Інституту, після чого **рекомендуються** до друку відділами й затверджуються редакційною колегією "Студій.." та Вченою Радою Інституту.

6. Рукописи, оформлені без урахування вимог, що зазначені в пп. 1–4, не реєструватимуться й не залучатимуться до видання.

7. Авторські матеріали (рукописи, ілюстративний ряд, дискети і диски), що надійшли до редакції, авторам **не пересилаються**. При потребі їх можна отримати безпосередньо в самій редакції журналу протягом трьох місяців з моменту виходу у світ журналу.

Редакція "Студій..."

Про авторів

Амеліна Лариса Олександрівна – мистецтвознавець, завідувачка сектору документально-архівного фонду Національного художнього музею України. Вивчає вітчизняне образотворче мистецтво IX ст.

Архипова Єлизавета Іванівна – кандидат історичних наук, старший науковий співробітник Інституту археології НАН України. Сфера наукових інтересів – скульптура і декоративно-вжиткове мистецтво Київської Русі і Візантії.

Банцєкова Анна Євгеніївна – кандидат мистецтвознавства, завідувачка фонду графіки Львівської галереї мистецтв. Вивчає регіональне (львівське) мистецтво 1920–1930-х років.

Білокінь Сергій Іванович – доктор історичних наук, головний науковий співробітник Інституту історії України НАН України. Вивчає історію України XX ст.

Годенко-Наконечна Олена Петрівна – мистецтвознавець, старший викладач кафедри українознавства Дніпропетровського державного університету внутрішніх справ. Досліджує вітчизняне мистецтво давньої доби та сучасності.

Гончаренко Максим Едуардович – кандидат архітектури, науковий співробітник ІМФЕ ім. М.Т. Рильського НАНУ. Працює в царині теорії містобудування.

Діба Юрій Романович – кандидат архітектури, доцент кафедри реставрації та реконструкції архітектурних комплексів Інституту архітектури Національного університету “Львівська політехніка”. Займається вивченням церковної архітектури України княжої доби, досліджує витоки вітчизняної сакральної архітектури.

Ковальчук Олена Вадимівна – кандидат мистецтвознавства, старший науковий співробітник Інституту проблем сучасного мистецтва. Працює в галузі теорії сучасної сценографії.

Коренюк Юрій Олександрович – кандидат мистецтвознавства, доцент кафедри техніки та реставрації творів мистецтва Національної академії образотворчого мистецтва й архітектури. Займається копіюванням та дослідженням пам'яток середньовічного монументального живопису.

Міляєва Людмила Семенівна – доктор мистецтвознавства, професор, академік Академії мистецтв України. Працює в ділянці історії вітчизняного мистецтва.

Студенець Наталя Василівна – кандидат мистецтвознавства, науковий співробітник відділу образотворчого мистецтва ІМФЕ ім. М. Т. Рильського НАН України. Досліджує історію українського мистецтвознавства, народне та професійне декоративно-вжиткове мистецтво (художній текстиль, розпис).

Уманцев Федір Самійлович – кандидат мистецтвознавства, почесний доктор Науково-дослідного інституту теорії та історії архітектури і містобудування.

Ходак Ірина Олександрівна – співробітник відділу образотворчого мистецтва ІМФЕ ім. М. Т. Рильського НАН України. Сфера наукових інтересів – українське мистецтво XVII–XVIII ст., наукова діяльність Д. М. Щербаківського.

З технічних причин інформаційний текст на с. 3 обкладинки першого числа журналу за 2007 р. не було надруковано, за що редакція вибачається перед колегами й читачами. Названий текст відтворюємо нині:

Упорядкування, редагування та художнє оформлення: *Ростислав Забашта*
Комп'ютерна верстка: *Вадим Богуславець, Тарас Гудименко*
Літературне редагування й коректура: *Надія Ващенко, Олена Щербак*
Редагування англомовних текстів: *Володимир Крещенко*

Підписано до друку 08.03.07 р. Формат 60 x 84 / 8. Умов.-друк. арк. 23,48.

На обкладинці журналу:

Прикраса-розподільник кінської вузди. XII–X ст. до н. е. Білозерська культура (період пізньої бронзи). Оленячий ріг. Висота – 30 мм, довжина – 42 мм, товщина – 14 мм. Виявлена 1967 р. в культурному шарі давнього поселення поблизу с. Кірове (Ленінський р-н, АРК). Розкопки Керчинської експедиції ІА НАН України, керівник – О. Лєсков. Наукові фонди ІА НАН України, колекція 438, од. зб. 585.

Редакція вдячна дирекції та співробітникам Інституту археології НАН України, зосібна Н. Бурдо та В. Панковському, за допомогу в оформленні журналу

Упорядкування, редагування та художнє оформлення: *Ростислав Забашта*
Комп'ютерна верстка: *Любов Дегтяренко*
Літературне редагування і коректура: *Надія Ващенко*
Редагування англомовних текстів: *Надія Наумова*

Підписано до друку 23. 08. 07 р. Формат 60 x 84 / 8. Умов. друк. арк. 17,04.

Наклад 300 прим. Друкарня видавництва "Сталь".

Київ – 02660, просп. Визволителів, 1, тел.: 516-55-92, факс: 516-45-02

На обкладинці журналу:

Шпилька орнаментована. Срібло із золотою інкрустацією. XVI–XIII ст. до н. е. Довжина – 31,2 см, довжина ромбоподібної голівки – 12,2 см, ширина – 6,7 см. Виявлена 1912 р. біля с. Бородине (Акерманський р-н, Одеська обл.) у складі т. з. Бессарабського (Бородинського) скарбу. Збірка Державного історичного музею (Москва, РФ). (інв. № 54645)

Редакція вдячна доктору історичних наук Віталію Отроценку за допомогу в оформленні журналу