



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

---

# RESEARCHES

## of the Fine Arts

Number 4 (32)

Architecture.  
Fine and Decorative Arts

Publishing Rylsky Institute

KYIV 2010

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

---

# СПУДІЇ

## МИСТЕЦТВОЗНАВЧІ

Число 4 (32)

Архітектура. Образотворче та  
декоративно-вжиткове мистецтво

Видавництво ІМФЕ

КИЇВ 2010

### Редакційна колегія:

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

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

**Студії мистецтвознавчі: Архітектура. Образотворче та декоративно-вжиткове мистецтво.** Чис. 4 (32) / [Голов. ред. Г. Скрипник]; НАНУ, ІМФЕ ім. М. Т. Рильського. – К., 2010. – 158 с.

**ISSN 1728–6875**

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

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

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

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

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

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

Рекомендовано до друку вченою радою Інституту мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М. Т. Рильського НАН України (протокол № 10 від 16.11.2010 р.)

# Зміст

## Contents

---

### КОНТЕКСТ

#### Context

- Усенко Павло. Потоцькі, без яких не було б «Софіївки»**  
*Usenko Pavlo. Potocki, Without Whom There Would Be No Sofiyivka* ..... **7**

### ІСТОРИЯ

#### History

- Забашта Ростислав. До зводу середньовічної язичницької скульптури Білорусі: Слонімський ідол.**  
*Zabashta Rostyslav. On the Issue of the Medieval Pagan Sculpture of Bielorussia: The Slonim Idol* ..... **33**
- Коренюк Юрій, Світлична Ніна. Фрагменти фресок XI століття Спасо-Преображенського собору в Чернігові**  
*Koreniuk Yuriy, Svitlychna Nina. Fragments of the XI<sup>th</sup> Century Murals of Chernihiv Spaso-Preobrazhenskyi Cathedral* ..... **55**
- Міляєва Лада. Розписи восьмигранника і бані нави церкви Святого Георгія (Юра) в Дрогобичі**  
*Miliaieva Lada. Paintings of the Drohobych St. George (Yura) Church Nave Octagon and Dome* ..... **72**
- Бурковська Любов. Волинська ікона «Преображення Господнє» середини XVII століття зі збірки Національного музею народної архітектури та побуту України в контексті розвитку іконографії сюжету**  
*Burkovska Liubov. About the Volyn Mid-Seventeenth Century Icon «Transfiguration of Christ» of the Collection of National Museum of Folk Architecture and Life of Ukraine in the Context of the Theme Iconography* ..... **102**
- Папета Сергій. Митрофан Зинов'єв**  
*Papeta Serhii. Mytrophan Zynoviev* ..... **112**
- Андріяшко Василь. Гобелен київських художників 1950–1970-х років**  
*Andriyashko Vasyl. Tapestries of the Kyiv Artists of the 1950<sup>S</sup>–1970<sup>S</sup>* ..... **129**

### АРХІВ

#### Archives

- Білокінь Сергій. Одна з тек мого архіву: Лев Ґец**  
*Bilokin Serhii. One of My Archive Folders: Lev Gets* ..... **141**

## **ПОСТАТІ**

### *Prominent Figures*

- Вахніна Леся. До 80-річного ювілею професора Єжи Ковальчика*  
*Vahnina Lesia. Commemorating the 80<sup>th</sup> Anniversary of Professor Jerzy Kowalczyk* . . . . . **151**

## **ХРОНІКА**

### *Current Events*

- Мищенко Ірина. Перша українська триєнале абстрактного мистецтва «АРТ-АКТ»*  
*Mishchenko Iryna. The First Ukrainian Abstract Art Triennale «Art-Akt»* . . . . . **153**

## **РЕЦЕНЗІЇ ТА ОГЛЯДИ**

### *Reviews and Critics*

- Кондратюк Аліна. Огляд: Сорочинський іконостас : альбом / Інна Дорофієнко, Людмила Міляєва, Ольга Рутковська. – К.: Родовід, 2010. – 168 с.: іл. – Текст укр. та англ. мовами*  
*Kondratiuk Alina. Critics: Sorochynskyi Iconostasis: Album / Inna Dorofiyenko, Liudmyla Miliiaeva, Olha Rutkovska. – K.: [Rodovid], 2010. – 168 pp. : il. (in Ukrainian and English)* . . . . . **155**

## **ПРО АВТОРІВ**

### *Information About Authors*

**157**

# Контекст

## Context

УДК 929Потоцькі+712.31(477.46)“17”

### ПОТОЦЬКІ, БЕЗ ЯКИХ НЕ БУЛО Б «СОФІЇВКИ»

Павло Усенко

*На тлі польсько-українсько-російських колізій останньої чверті XVIII ст. висвітлено питання, пов'язані зі знаменними віхами долі Софії та Станіслава Потоцьких – дивовижної красуні та володаря незлічених статків. Дорогоцінним спадком цього подружжя залишився заповітний феномен уфундуваної ним понад двісті років тому уманської «Софіївки».*

*Ключові слова:* історія, фольклор, Україна, Річ Посполита, Російська імперія, парк, сад.

*Issues related to the significant milestones of the life paths of Sofia and Stanislaw Potocki, the amazing beauty and the holder of a glut of wealth, against the backdrop of the Polish-Ukrainian-Russian conflicts of the last quarter of the XVIII<sup>th</sup> century are highlighted in this article. A phenomenon of the “Sofiyivka”, a park founded by the couple over two hundred years ago, has remained as their precious heritage.*

*Keywords:* history, folklore, Ukraine, Rzecz Pospolita, Russian Empire, park, garden.

На зсуві XVIII ст. феєрично спурхнув нездоланий рух Старого та Нового світів до цивілізованого ладу, хоча від дипломатичних демаршів і ворохобних акцій фронтально потерпали й окремі люди, й цілі громади. Клекітно вирувала буремна ера в тужавій мантиї абсолютизму та парламентаризму, пасивності й радикалізму, меркантилізму й альтруїзму, вітрогонства та обскурантизму, анархії та сервілізму, педантизму та гедонізму, бруталності й сентиментальності, клерикалізму й атеїзму, лібералізму та кумівства, критицизму і містики, фанатизму та раціоналізму, егоїзму й егалітаризму, емансипацій та езекуцій, філантропії та мізантропії, респектабельності та зубожіння, ригоризму й маніжності, азарту й забобонності, здирництва й меценатства, марнот і скнарості, аскетизму та фривольності.

Бистринь-доба спонтанно склubiла неординарні постаті Робесп'єра і Ротшільда, Робертсона і Макферсона, Лафатера і Лафайета, Вашингтона і Песталоцці, Суворова і Бонапарта, Дантона і Дальтона, Мальгуса і Марата, Блумфільда і Блуменбаха, Гайдна і Моцарта, Ганемана і Геттона, Канта і Каліостро, Камбасереса і Кампоманеса, Дюмур'є та Месмера, Сковороди та Ушакова, Войновича й Чепіги, Головачевського та Гамільтон, Фултона і Нельсона, Дашкової та Дюбаррі, Жанліс і

Жемчугової, Сталь і Залізняк, Сташиця й Нарушевича, Значко-Яворського й Трощинського, Ангеловича й Гарасевича, Корде та Кондорсе, Кулона і Кулібіна, Палласа і Лапласа, Ламарка і Лежандра, Лагранжа і Лавуазьє, Завадовського та Озерецьковського, Державіна й Досифеї, Жеребцової й Загрязької, Гете і Шіллера, Гердера і Шльоцера, Сміта й Оуена, Кауниця і Кауфман, Гудона і Бельмана, Бентама і Бенвенуті, Вольти і Гальвані, Гойї та Гольдоні, Гоцці та Бонштеттена, Бомарше і Блейка, Болотова і Болтіна, Баженова і Радищева, Рокотова і Старова, Бьорнса і Бьорка, Клопштока і Румянцева, Круза й Мюнхгаузена, Талейрана і Шнеєрсона, Шатобріана і Шерідана, Казінці та Казота, Казанови та Карамзіна, Воклена та Водника, Весселе та Веделя, Кваренгі та Камерона, Козельського й Амбодика, Кониського та Красіцького, Мерліні та Глоби, Калнишевського та Казоні, Бетховена й Бортнянського, Міклера й Гершеля, Палицина й Чацького, Вибіцького та Ясинського, Кілінського та Коллонтая, Габлиця та Нассау-Зігена, Багратіона і Гурамішвілі, Шубина і Фонвізіна, Палена і Пальменбах, Міхельсона й Резанова, Шишкова й Шешковського, Фіхте і Франкліна, Боделока й Джефферсона, Шеллінга та Шеліхова, Саят-Нови і Сен-Жуста, Руски й Антропова,

## КОНТЕКСТ

Канови та Дазенкура, Мотоорі й Утамаро, Тірагентиса і Булгариса, Рейнольдса і Рейнольдса, Туссена і Тугута, Гульда й Дево-лана, Дезе та Дезо, Демулена й ду Бокажи, де Гуж і Деламба, Де-Рібаса і де Сада...

У діапазоні динамічної епохи споруджувалися революційні барикади і розверзалися пащі казино, звивалися в небо аеростати Монгольф'є та водневі кулі Шарля, вводилася метрична система одиниць і приточувалися лямки-підтяжки. Виплодилися вибухова «пекельна машина» й «говардів порох», засновували токарно-гвинторізні (з супортом) і механічні ткацькі верстати, варварськи заблимає гільютина. Вщухали лагідні трелі пасторалей, дамські фасони засукали рукави, тендітні істоти потроху відкараскувалися од цупких корсетів і спідничних обручів, сильна стать – од перук і марудного пудрення волосся. Волстонкрафт (у заміжжі – Годвін) осмислила сміливу ідею паритетності й незалежності жіноцтва, Гутс-Мутс методологізував фізичне виховання учнів заради їхнього здоров'я й загорівся доконечністю комплексних спортивних турнірів на зразок олімпійських, Бальма та Паккар видерлися на Монблан, Філідор уточнив теорію шахів, Уатт винайшов паровий двигун, а Дженнер – вакцинацію.

Непересічно з антироялістських ристалищ випручалися на свободу північноамериканські Сполучені Штати і заарканеним ізолювався під маньчжурським тиском неосаяжний Китай, із ганебним етноцидом аборигенів невпинно освоювалася заокеанськими каторжанами Австралія й нахабною британською колонізацією заповнявся обшир Індостану. О тій переламній порі пажерлива мегаметрополія Романових під чорним пір'ям символічного двоязикового птаха з вищиреними дзьобами розмахнулася склювати та проковтнути Таврію й ущерть уярмити українських гречкосіїв од цього регіону до Сіверського Дінця і Придесення.

Пасмо тогочасної вітчизняної сивизни – кудлатий жмут незгод і криз. Поколоті й висмоктана перманентними герцями Україна-Русь рабськи скніла розтерзаною на клапті квадригою колючих берл – віденського, петербурзького, стамбульського, варшавського, причім останнє, за ухвале-

ним навесні 1791 року статутним кодексом структурно врегульоване, плачевно збудило рвучкі замаху на себе як із австрійського боку – кесаря Священної Римської імперії германської нації Франца II, так і з північнонімецького – орударя Пруссії Фрідріха-Вільгельма II, а найдошкульніша контроверза того штибу струсонула від невситимої Катерини II, чиї цупкі пазурі загребує шу-гали від Кавказу та закаспійських пустель до Скандинавії, від Аляски й Курильських островів – до Середземномор'я. Її пронозливий радник гофмейстер Олександр Безбородько після знищення Запорозької Січі й поглинення експансіоністською озією Кубані та Криму спритно переконав у доцільності вклинення вектора ласих приплюсувань углиб Європи, порекомендував «Північній Мінерві» крутою траєкторією пригасити визрілі за західним пругом кардинальні реформи, форсувати тактику гвалтовних експансіоністських експедицій – практичного втамування фанатичної жаги безупинних зазіхань на прилеглі простори.

### Пароксизм повняви

«Кресами» (займищами Речі Посполитої, розташованими впритул до Малоросії та Новоросії) у паніці перед грядущими соціальними трансформаціями сполошилися закоснілі «малькотенти» («скиглії»): норовливі аристократи, очолені статечним користувачем герба Пилява (Пілява) й володарем розлогої смуги латифундій майже на двох мільйонах гектарів (3 000 000 моргів) із огромом селян і прибутковими мільйонами злотих графом Щенним-Станіславом-Юзефом-Матіяшем (Феліксом, Станіславом-Феліксом, Станіславом-Щенним) Потоцьким,<sup>1</sup> праправнуком Станіслава «Ревери» – великого коронного гетьмана від 1654 року, витязя виснажливих битв проти козацько-московських угруповань під Охматовом (1655) і Чудновом (1660).

На справдження прозорої етимології імені (як «Щенний», так і «Фелікс» у перекладі – «Щасний», «Щасниця», «Щасливець») став ротмістром зовсім рано, дванадцятилітнім. У шістнадцять встиг обійняти белзьке староство. Але в юності цього дуку потрясла трагедія: 1770 року навесні супостати-мучителі замордували його кохану

ПАВЛО УСЕНКО. ПОТОЦЬКІ, БЕЗ ЯКИХ НЕ БУЛО Б «СОФІЇВКИ»

пару Гертруду з Коморовських. Він скидався на меланхоліка, вів щоденник, римував та музичив, що не заважало раз по раз вижинати бучні чини великого коронного хорунжого, региментаря – командувача Української дивізії, генерала артилерії (фельдцейхмейстера). Протягом 1774–1775 років удостоєний орденів святого Станіслава й Білого орла, а 1782 року – двох престижних у Російській імперії орденів Андрія Первозваного й Олександра Невського<sup>2</sup>.

Засідати в сенаті дозволяв рудиментарний титул «руського воєводи» (себто «червоноруського», «червенського») – атавізм, 1772 року девальвований окупацією Габсбургами питимого йому Прикарапаття, де прадід, великий коронний гетьман Фелікс-Казимир Потоцький, наприкінці XVII ст. розбудував Христинопіль, або Кристинопіль – Червоноград. Мав законспірований ступінь grosмейстера (великого магістра) польського масонства. Апартаменти резиденції в Тульчині на Брацлавщині змурував фешенебельною домівкою класичного стилю з барочним інтер'єром, 1782 року пихато висікши на помпезному фасаді демагогічне гасло «Щоб завжди був обійстям вільних і порядних»<sup>3</sup>.

1784 року іменитий граф укомплектував для Речі Посполитої гарматний підрозділ із кінським запрягом та піший полк, зобов'язавшись штатно їх екіпірувати. Видавався, нівроку, не з лякливих. Попри ризики (під Васильковом його жажливо пограбували розбійники) учащав за кордон, упадаючи перед сторчовим кумиром – царицею. Відвідавши цю наймогутнішу сусідку в Києві 1787 року, вгатив понад 100 000 червінців, коли при ньому, гоноровому подорожникові, запобігливо челядникували більше двохсот підніжків-шляхтичів. Допевне, справа не пахла підлабузництвом або корупцією, проте, не виключено, міркував, що прихильна властителька могла й віддячити за акцентовано демонстровану для неї учту.

Патріархально пантруючи десятки тисяч підданців, він, на відміну від сонму паразитуючих феодалів, нікого надто не експлуатував, щедро жертвував на храми,

виплевав оркестр українських інструменталістів, нумізматичну колекцію, коштовну збірку картин і солідну бібліотеку сливе з 17 тисяч томів, підкріплював громадське порядкування, апробовував агрономічні та зоотехнічні новації, сприяв вотчинній промисловості й фабричному підприємництву, панщину помірно лімітував для кожного кріпака – глави сімейства чи одинака в хаті – лише днем на місяць і ще щороку залучав на 12 днів шарварку та максимум на стільки ж – косити та жнивувати.

Запросив до свого «Подільського Версаля» давню Катеринину креатуру – короля Станіслава-Августа Понятовського й на честь того візиту 1787 року перевів тульчинців під асесорську юрисдикцію. За його потурання представницький Брацлавський з'їзд у Вінниці фрондерськи інструктував депутатів, обраних на екстратерміновий Великий сейм до Варшави, неодмінно вступувати пільги поспільству. Заслонював віруючих різних релігійних конфесій<sup>4</sup>.

«Він оберігав ліси, саджав і зрощував мільйони італійських тополь, нині майже вирублених. Він уперше в Україні засновував англійські парки та розводив фрукти, сам обізнаний із садівництвом. Щодо рільництва, то він засівав не знані доти у краї сорти пшениці, жита й вівса, споруджував гарні фільварки, влаштовуючи при кожному з них фруктові сади під назиранням садівників, і стежив, аби його осавули та управителі не гнобили люд», – рельєфно фіксував хроніст Антін Роберт Феліціан Хжонцевський (Хшонцевський, Хржонцевський, Хршонцевський, Хржонцовський). Не випадково, епатажний господар слідом за батьком, київським воєводою Франциском-Салезієм Потоцьким, опікувався комерцією із запорожцями – за тісної участі єврейського кагалу в Умані з рабином Марком Лазаревичем (Рапопортом).

Можна порівняти ці спостереження із відомостями про те, що, хоч од 1765 року в Росії засідало спеціалізоване Вільне економічне товариство, Катерина II персонально інтенсифікувала сільськогосподарську освіту. Тож на просторах неозорої країни стимулювала пришельців-колоністів, а

## КОНТЕКСТ

слобожанське містечко Ромни обзавелося конторою для роздачі насіння тютюну й ознайомлення з поранням плантацій нікотинної сировини та з картоплярством<sup>5</sup>.

На сторінках капітальної монографії «Останні роки Речі Посполитої» доскіпливий Микола Костомаров наголосив, що Щенський «відіграє дуже важливу роль у тодішній історії», та в аспекті притаманних екставагантному сюзеренові позитивних і негативних рис конкретизував: «Доступний своїм підвладним, унятливий до їхніх потреб, він не збирався просвіщати селян, але не перешкоджав їм благоденствувати в отій сфері, в якій вони існували; його села сяяли білими хатами посеред розкішних садів, оточені численністю скирт хліба, стогів сіна, волів, овець, бджіл тощо. В нього не чулося про злидні: його селяни не відали європейського одягу, проте їм вистачало виробів домашньої мануфактури, бо жінки, не обтяжені працею на пана, могли прясти, ткати та шити для себе й своїх родин. Усюди були заможність і затишок, всюди жили по-старосвітському».

Співзвучні конклюдії іншого корифея – Олександрі Єфименко: «Чи не єдиним винятком із середовища українського дворянства був Щенський Потоцький: він скасував у своїх маєтках єврейські оренди, бажаючи зменшити серед підданців пияцтво. Проте цим не обмежилася його турбота про народ: він зменшив панщину й потім зовсім скасував її, замінивши дуже легким чиншем; налагоджував адміністрацію, просту й зручну для контролю над нагінками на підданців з боку панських офіціалістів. Безперечно, з усього того навряд впливала орендна ідилія, змальована Хжонцевським, котрий запевняє, що підданці Потоцького самі рвалися до праці, а дівчата платили наглядачам, аби ті виганяли їх на панщину. Проте традиція про зичливість магната до підданих досі живе в середовищі місцевого населення. На матеріальному добробуті не зупинявся Потоцький, принаймні в ідеалах і планах: він гадав, що добробут викликає потяг до освіти, а освіта неминуче призведе до спольщення»<sup>6</sup>.

Коли ж 1788 року його забалотували поміж кандидатів на сеймове президентуван-

ня у столиці, колоритний товстосум різко сахнувся кардинальних пертурбацій, голововно – зманіфестованих 3 травня 1791 року норм, які задля оперативної корекції суспільних відносин легально потрясли окляклий псевдодемократичний режим. Апелював до приятелів із вельможних палат над холодною Невою, розкольницьки нацьковуючи їхню безугавну рать на рідну країну. Приндився медоточивою брехнею облесливої петербурзької владициці (за пушкінським дотепом – «Тартюфа у спідниці й короні»), під'юджуваний її манірною риторикою: «На Вас, не на когось я покладаю сподівання порятунку Польщі». Наковтавшись кулуарного фіміаму, охоче інсценував у власному містечкові Торговиця прокламування реакційної конфедерації проти Станіслава-Августа, бо той конституційно солідаризувався із декретованими канонами<sup>7</sup>.

Рафінований сеньйор Потоцький – адепт плутократичної тенденції архаїчного консервування «вічного безкоролів'я» Речі Посполитої, спираючись на жаскі багнетні вістря жовнірів-«москалів» і липкі контакти з доккружжям їхньої промітної потентантки, жадібно пнувся до ряхтливо усвідомленої автономності простору, що з посіпаками значною мірою підім'яв. Гіпотетично вичленену провінцію (за пропагованою ним тезою – «Східну Польщу») моделював рівноправною ланкою троїстої федерації: з дуалістичної сув'язі Великопольщі й Великого князівства Литовського вирізвився б український інгредієнт, де домінував його клан, – неподалік, як наївно мізкував, дружньої Російської імперії.

У нього, ймовірно, вистачало снаги перевтілитися в елекційного лідера-консула чи якимось трибом осідлати причавлений втручанням Катерини II варшавський трон, про що перед самодержицею супутньо здатна була поклопотати друга половина Щенного від 1774 року – сласна Юзефа (Юзефина, Йосифина, Іозефина, Жозефина) Амалія (Амелія), дочка краківського каштеляна Єжі Мнішка, вертка інтриганка з малярським хистом, котрій і собі, мабуть, кортіло проскочити «в дамки»: насамперед унадилася сателіткою до придворного охвістя в Санкт-

ПАВЛО УСЕНКО. ПОТОЦЬКІ, БЕЗ ЯКИХ НЕ БУЛО Б «СОФІЇВКИ»

Петербурзі. Вочевидь, у моторній статс-дамі тривожно дрімали бундючні гени її роду, з котрого 1606 року загониста козир-дівка Маріанна (Марина) Мнішек укрилася під багрянницею помазаниці, коли побралась із Димитрієм I («Лжедмитрієм») – на інавгурації в Москві, у кремлівському Успенському соборі<sup>8</sup>. Утім О.Єфименко, поблажливо атестувавши опозиційного ватажка, рішуче зрезюмувала: «Ніхто не докоряє тим, що він керувався у своїх діях мотивами особистих вигід: за іншої ситуації та іншого виявлення він міг би легко посісти місце в пантеоні самовідданих патріотів»<sup>9</sup>.

### Протестна підоплічка

Не бажаючи поступатися принципами, Потоцький затято побрів на манівці. В ажитації перетнув межу здорового глузду з оскарження неприйнятних тенденцій. Суплікою до російської властительки адресувався за рубіж із апологетичною «бісовою дюжиною» компаньйонів, які стайно вирискалися претендентами на вираження нагальних прагнень поляків:

«[...] Наскільки вистачить сил і засобів, громадянин не повинен гребувати нічим, аби відродити республіку. Тож, коли гнобительська партія заволоділа всіма повноваженнями республіки і для того, щоб упровадити та підтримати деспотизм, скористалась армією й державним скарбом, коли, одне слово, маючи в руках усі засоби гнітити, вона водночас забрала всі засоби оборони, і громадянин не може більше ні заявляти свої права та вольності, не вважаючись злочинцем, ні насмілитися підняти голову, не наразившись на небезпеку її позбутися, – тоді обов'язок кожного чесного громадянина шукати ззовні заступництва своїй вітчизні. Так, його обов'язок шукати зовні богів, сприятливих свободі, коли він бачить, що домашні пенати не за неї. Ці чужі боги стануть його богами, якщо їм удасться врятувати державу та громадянина.

Велика Катерино! Вподібнена божеству ще більшою волею чинити добро, ніж безмежною владою, яка в тебе є, ти єдина можеш бути цим божеством, сприятливим для польської свободи.

Повелителька половини світу, велика розумом і справами, ти приписала зако-

ни всім твоїм ворогам. Здивована Європа змовкла перед тобою, й у тебе немає більше ні ворогів, ні суперників. Польська нація, з'єднана в одну загальну конфедерацію, звертається до тебе, як до божества, зичливого для її свободи, й кличе тебе собі на допомогу. Ти призначена для цього величчю твоєї душі, й дружба, завжди виказувана тобою польській республіці та закріплена вчистими угодами, дає тобі права здійснити велику справу. Всі уповають на тебе й чекають усього тільки від тебе єдиної. Справді, велика государине, ти, котра заповонила всесвіт славою твого імені та твоїх перемог і величчю душі ще більше, ніж страхом завоювань, котра стала захисницею народів і царів, чи можеш ти відмовитися простягнути твою великодушну руку пригніченій нації, якої ти була завше союзницею? Чому польський король, на прохання якого ти стільки разів посилала війська твої до Польщі, має виявитися цього разу щасливішим за нас? Скільки тисяч і тисяч громадян, уповаючи лише на тебе й борючись проти деспотизму, не можуть скинути накладені на них кайдани без твоєї всесильної допомоги? Ні, велика государине, ми насмілюємось уповати на все, бо ми тебе знаємо. Завше нарівно велика, ти можеш лишень іще підвестися, схилившись на блага пригнобленої нації.

Велика Государине! Скільки народів, які живуть під охороною твого скіпетра, вдячні тобі за своє щастя! Зроби, щоби поляки, твої сусіди та союзники, завдячували тобі своєю свободою. Зроби так, щоб ім'я твоє, уславлене в найвіддаленішому потомстві, назавжди збудило в серцях поляків почуття найглибшої вдячності.

Вашої імператорської величності найпокірніші слуги:

Станіслав Фелікс Потоцький, генерал артилерії й маршалок коронної конфедерації, Франциск-Ксаверій Браницький, великий гетьман, Северин Ржевуський, коронний польний гетьман, Антоній Станіслав князь Святополк-Четвертинський, каштелян перемишльський, С[имеон] Косаковський, генерал-лейтенант, Георг граф Віельгорський, староста в Литві,

## КОНТЕКСТ

Адам Нал[енч] Мощинський, брацлавський хорунжий,  
Антоній Злотницький, червоноградський хорунжий,  
Ян Заремба Сухоржевський,  
Ян Загурський Подеравци Володимирський,  
Ян Швейковський, воєвода подільський,  
Михайло Ґодземба Кобилецький, полковник,  
Фридрих Йосиф Пулгозиць Вольський,  
Дизма Боньча Томаш[евський], секретар коронної конфедерації<sup>10</sup>.

Спровокувавши навесні 1792 року не стільки громадянську чвару, скільки вторгнення до Речі Посполитої (з рейдом Україною чотирьох мобільних загонів російських військовиків), загорділий Потоцький притомом застовпив скандальний етап посольництва напасникам зведенням бундючної стели в Тульчині, куди по безпардонному нападкові агресорів негайно передислокував штаб-квартиру маріонеткових конфедератів. Але за екстремальних умов скоїлося не те, що він надживав як поводити, так би мовити, «п'ятої колони»: до галасливих задир, скупчених по її лавах, на вимогу маніпулюючої розгонистими процесами вінченосиці влітку капітуляційним піруетом поквапився польський король, одверто засмикавшись у передгроззі тотальної поразки від навальних інтервентів.

Дуті шанси Станіслава-Фелікса на успіх потанули, оскільки дилетантськи зметикував у завареній колотнечі не більше дебютного кроку – зовсім куцо для осягнення сенсу далекосяжних комбінацій, прихованих хитрими «лялькарями» під розв'язок утнутої ними п'єси. Спантеличений веремією, попри його жадання завихреною на пожежі розбрату, забарився второпати кепську суть чванькувато зіграної ролі некебетного полигача в кривавому лані, де врожай дивідендів колосився не для нього. Скидався на прудкого шахового шереговця з ризикованого гамбіту: навмання зімітувавши атаку чорно-білим полем, він був при глейкій стезі у ферзі принизливо знехтуваним компетентнішими стратегами змагань, чия консолідація під прапорами інвазії дедалі скріплювалася на кону звитяжної війни<sup>11</sup>.

Характерна пікіровка Потоцького з Тадеєм (Тадеушем) Косцюшком – уособлен-

ням опору іноземному нашестю, волонтером сепаратної боротьби за Сполучені Штати Північної Америки, одним із перших кавалерів уфундованого Станіславом-Августом Золотого хреста «*Virtuti militari*». По забороні цього ордена «торговичанами» авторитетний генерал Косцюшко, саме захворівши у Варшаві, на королівську пропозицію задекларував, що воєнну доблесть повсюди не ігнорують навіть вороги, і за тої нагоди Щенний пафосно виклав теоретичні резони – вельми тактовні з огляду на неспростовну ерудицію безкомпромісного достойника, кому взявся заперечити:

«Я мав честь отримати лист ясновельможного пана добродія, писаний 6 вересня з Варшави щодо військових хрестів, королем протизаконно присуджуваних нашому сумлінному і хороброму лицарству; воно, впевнений, завше з кожної okazji заслугувало найвищої відзнаки. Ясновельможному панові відверто кажу, бо серцем шаную Вас і ціную; тому радий запевнити Вас і Ваших колег по службі, наскільки я вмю цінувати їхню мужність і не менше їх цінує генеральна коронна конфедерація. Проте я говоритиму солдатам-полякам, шляхті вільній, республіканській. Польща – республіка, обирає собі короля, щоби був її главою, обирає магістратуру, щоби управляла, утримує військо для захисту свободи і держав, які має. Польський король обраний бути поважним главою Речі Посполитої; у нього є свої обов'язки, правами й актами обумовлені. Цілою окресленістю у складі шляхетської республіки постає. Король не має законодавства у своїх руках, установити не може. На підставі якого ж права він запровадив орден, республікою не знаний? Отже, не існує цей орден, а коли він не існує, то й мати його ніхто не може. Ті хіба лише можуть носити цей орден, котрі визнають за королем право встановлення і законодавства. А солдат Польщі повинен знати, що служить єдине республіці й що тільки вона може мати праводавство й установчу силу. Ми не відбираємо відтак у війська лицарських оздоб, які мати можна; але говоримо, що їх не було, бо те, що король встановив протиправно, є все пусте й нікчемне. Такого ґатунку війна для під-

тримки варшавської змови і монархізму в Польщі, тією владою нав'язаного, була війною проти Речі Посполитої. Мужність, виявлена цього разу військом, не підлягає нагороді; не варто зберігати й орден, незаконно королем запроваджений. Військо Речі Посполитої діями супроти чужоземного війська чинило зло Речі Посполитій, бо зарубіжне військо було союзним, не підкорення мало в замірі.

Хоробро бившись в Америці разом із допоміжним закордонним військом французів, ясновельможний пан не домогся б ордена Цинцината, якби в тому краї поборовав чужинців-французів. Хоча була велика різниця між законністю французької допомоги провінціям, юридично приналежним англійським володінням, та тієї, котру надала Велика Катерина союзній і приязній їй істинній Речі Посполитій, варшавською змовою поваленій торік.

Нерозумну цю війну може назвати святою й правовою лише той, хто пролиттям братньої крові мав на меті задовольнити затамовані амбіції. Тут йшлося не про самостійність республіки, збереження її земель, а лише про впровадження згубних для Речі Посполитої амбітних варшавських проектів, не сумісних ані зі спокоєм, ані з благополуччям республіки.

Ясновельможний пан достатньо обізнаний, аби розібратись у тому, про що пише, адже генеральна конфедерація ніяк не бажає навіть у помислах ображати своїх хоробрих братів, які перебувають на службі у війську; вона цінує їхню мужність і прагне прив'язати їхні серця до республіканського уряду. Особисто ясновельможного пана генеральна конфедерація теж без сумніву поважно цінує, знаючи Ваші чесноти та таланти й маючи на бці зміцнення республіки; коли щось учиняє, то вчиняє розважливо з огляду на виниклі з цього потреби публічного добра.

Щиро прошу вірити, що безпосередньо був би радий засвідчити, як високо продовжую шанувати ясновельможного пана. Залишаюся Вашим уклінним слугою Станіслав Щенський Потоцький, Г[енерал] А[ртилерії] К[оронної], Г[енеральний] М[аршалок] Г[енеральної] К[онфедерації]»<sup>12</sup>.

### Пірова перемога

Дисонансом до метаморфоз кульмінаційної стадії розтину Речі Посполитої лунала тріскуча схоластика палкого дискусанта! Сталося зовсім протилежне його логіці. Він зі своїми зашореними поплічниками не підозрював, чим загрожують чужинські устремління. Був дезінформованим. 25(14) вересня 1792 року йому, «головному начальникові артилерії та великому маршалу конфедерації», петербурзькою правителькою продиктовано мажорний рескрипт: «Я із задоволенням бачу наближення хвилини, коли ми скористаємося плодами наших обопільних турбот, тобто відродження колишньої свободи польської республіки й зміцнення її добробуту наперед до найвіддаленіших часів. Прохаючи вас бути перед головними конфедераційними штатами глашатаєм викликаних ними у мене почуттів і побажань, молю Бога, нехай боронить Він вас».

Миттєво зреагувавши, Потоцький 6 жовтня (25 вересня) кореспондував Катерині II «про спосіб правління у польській республіці», та його меморандум застряг на гальмах вербальної тяганини. «Я побачила в розвиткові ваших переконань і поглядів, спрямованих на благо вашої вітчизни, підтвердження зичливої думки, яку Я завжди мала про прямоту ваших намірів, про ваш патріотизм і ваші великі здібності. Продовжуйте виявляти всі ці якості й завершуйте працю, котра повинна зміцнити та забезпечити щастя та спокій республіці, якої ви є таким гідним громадянином, і будьте впевнені, що Я буду найдієвіше сприяти такій гідній меті», – у піднесеному тоні 27(16) жовтня обнадійливо злукавила дворушниця. Зате свого конфідента барона Карла Бюлера, через кого надсилався фарисейськи-патетичний відгук, підкилимно зобов'язала, «щоби гадки, висунуті графом Потоцьким в його прожекті майбутнього управління, залишалися відомими, по змозі, найменшому колу людей, аби не розпалити недоречно уяву, припускаючи, що деякі з цих гадок не надто відповідають усій сукупності проєктованого та поглядів, на засадах яких прожект має бути складено»<sup>13</sup>.

## КОНТЕКСТ

З місцевими альянтами витіснивши за Західний Буг польсько-українські регулярні загоони Тадея Косцюшка та королівського небожа князя Юзефа Понятовського (куди входили й козацькі полки «русинів»), ниці зайди, спонукані царициним фаворитом Платоном Зубовим, розперезано покремсали притоптану ними твердь. Ще не завершився 1792-й рік, а генерал-аншефу Михайлові Кречетникову було якнайсуворіше наказано, «не відкриваючи нікому справжніх намірів», запроторити російський кордон під Галичину та північніше поглинути серединну Білорусь із Мінськом і Пінськом. Виконавши завдання, 27(16) березня 1793 року цей «новоприєднаних областей Речі Посполитої польської до імперії Російської генерал-губернатор, начальник над усіма військами, які там перебувають і розміщуються у трьох малоросійських губерніях», оприлюднив Маніфест, що переділ здійснено «навічно».

Потоцький, прохацьки необачно «позаздривши» підлеглим Катерини, з примусу до них прилучився. Снів невідкладно висмоктати рясний зиск од грізної навали та прогавив її стрижневий нахил. Роковано окошилось: примітивно впився ейфорією бутафорського подіуму, отямився спекулятивно використаним, устрялим в оману. Зігнорованого «Щасливця» скував розпач. Близькі побоювались, аби він із горя не наклав на себе руки.

Стенувшись, бідкався, що «не чекає вже на порятунок батьківщини і що в нього лишився слабкий племін надії хіба на імператрицю». Мерщій зіперся на накопичені аванси, щоб навесні 1793 року з польсько-російським кортежем хутчіше помчати з уклінним реверансом до Зимового палацу превелебної воротійки. За переказами, на ритуальне запитання про самопочуття спроквола намагався поскаржитися: «Зі мною, Ваша Величносте, все гаразд, проте вітчизна моя...». Співбесідниця сердито гупнула по підлозі, спинивши млявий діалог. «Тут ваша вітчизна!» – нагримала у гніві. Скривджений Потоцький безсило позадукував до мовчки відкинутого звалища згарища афішованих, але, як з'ясувалося, не придатних для тріумфу лаврів. На без-

виході затнувся не просто під жіночим за-каблуком, а під чоботом завойовниці.

Його, стуманілого від ілюзій, гостро вжалила капосна блешня, отруйним вістрям занурена під каламуть дезорієнтованого панства. Не уник ущипливої кари за карколомний кульбіт із темпераментно обстоюваної ультрапатріотичної позиції, адже на публічній арені верескливо присягав: «Клянуся Богом, ніколи не служитиму чужим монархам; якщо зла недоля та вади Речі Посполитої занастять її, як буду таким безталанним, що разом із нею не поховають і мене, – майну з отчини й за морями, в другій півкулі, з моїми дев'ятьма дітьми дихатиму вільно. Розіб'ємо наші кайдани, забудемо незгоди, зненавидимо каверзи! Хай згине слід тих, хто гукав стороннє військо для пролиття крові співвітчизників і відчиняв забородам вхід до Речі Посполитої!».

В унісон цьому репетуванню, розсипавши облудні рулади «добробуту польської нації» та «давній свободі й незалежності», продувна бестія – узурпаторка престолу невдовзі рахубно позбулася фальшивої ширми республіканських симпатій<sup>14</sup>. Зневажила загнуданих нею недолугих тутешніх клеветів, превентивно ін'єкцією дурману попхнувши до «підігрітого» її «милістю» тванистого русла детонування анексії. 1791 року напучувала, «щоби самі вони розпочали утворенням партії достеменної та вагомої і, звернувшись до нас як поручительки колишньої їхньої вільної конституції, формально домагалися нашого заступництва й помочі». Себе не стримувала найменшими зобов'язаннями перед такими чоломбиськами. «Тепер беру Україну на заміну моїх збитків і втрати людей», – цинічно пожартувала в оточенні довіреників на початку 1793 року<sup>15</sup>.

Російсько-прусько-австрійська коаліція поетапно розчахнула почавлений суверенітет поліетнічної центральноєвропейської держави, розшматованої без озирання на зняковілих у ній паладинів. У середині 90-х років XVIII ст. Річ Посполиту було дощенту стерто на географічних картах, протоколь-но анульовано драконівськими щелепами троїстої групи деріїв-союзників, котрі скон-

ПАВЛО УСЕНКО. ПОТОЦЬКІ, БЕЗ ЯКИХ НЕ БУЛО Б «СОФІЇВКИ»

центровано натиснули на руйнівні жорна роз'ятрених загарбницьких апетитів. «Тепер я назавжди росіянин», – анемічно змирився ошуканий і ошелешений «торговичанин № 1» у лецатах безпрецедентних розборів<sup>16</sup>.

Лютою лайкою його нещадно вишпетив фольклор:

Ой ти, пане Потоцький, воєводський сину,  
Запродав єсь Польщу, Литву й Україну!  
Твоя гадка була корольом зістати,  
Пішовсь до цариці помочи прохати.  
Прийде тот час, прийде і тая година,  
Щезнеш, бісе проклятий, і твоя родина!

Ой ти, пане Потоцький,  
Воєводський сину,  
Запропастив Литву  
І всю Україну.  
Думка твоя була  
Королем зістати  
Та й пішов ти до цариці  
Помочи шукати...  
Прийде суд на тебе  
І страшна година –  
Візьмуть тебе за лоб,  
Як вражого сина.

А ти, графе, ти, Потоцький,  
Розпроклятий сину,  
Занапастив свою Польщу  
Та взяв Україну.  
Думав було, на Вкраїні  
Щоб королем стати,  
Пропадеш ти тепер сам  
Та ще й твоя мати!

Гей Потоцький, гей Потоцький,  
Гей ти, вражий сину,  
Занапастив Литву й Польщу,  
Ще й нашу Вкраїну.  
Гей Потоцький, гей Потоцький,  
Хотів крулем стати  
Та й поїхав до цариці  
Помочи шукати.

Граф Потоцький, гетьман польський,  
ти, превражий сину!  
Занапастив ти всю Польщу,  
ще й неньку Вкраїну<sup>17</sup>.

### Парка́ пара

Рідко кому випали дошкульні таврування з настільки пекучим лементом. Тим часом «матінка-государиня», брудними інспіраціями 1772 року стимулювавши вівісекцію потрощеної України, протягом наступної чверті століття мимохіть підштовхнула стрижневу напрямну латентної української

соборності, хоча, звісно, дбала за династичні преференції (нащадки концептуально спиралися на заповіданий нею курс – аж до такого поборника «єдиної і неділимої» Росії, як Микола II, а найрезультативніше зібрав західні землі Йосиф Сталін під середину ХХ ст.). У пісні «Наступала чорна хмара, настала ще й сива...» народні печальники тоскно зрефренували зойк-формулу накинutoї інкорпорації: «Була Польща, була Польща, да й стала Росія» (варіація: «Була Литва, була Польща, та й стала Росія»).

У пастці хитрих оборудок ослизнувся авантажний, але простакуватий багатий, натрапивши на гірке фіаско. Пофортунило в суто особистому: зігріла взаємністю жінка довершеної зовнішності та гіпнотичного шарму Софія (Зофья) Вітт (Віт, де Вітт, де Вітте). Примандрувала вона зі Стамбула (Константинополя), де, нібито, мала прізвище Челіче (Целіце) де Маврокордато (Мавродато) чи Клявоне (Глявоне, Главані).

За розпростореною версією, пращурами вважала ледь не візантійських василевсів, що не зовсім узгоджувалося зі скупими даними її темного походження: батько, розорений у малоазійській провінції Бурса (Бітинія, Віфінія) купець Костянтин, плебейськи попнувся в поліціанти, і по його згину напівсирота, з матір'ю Марією опустившись на турецьке «дно», 1777 року пішла підложницею до польського міністра-інтернунція при Оттоманській Порті Кароля (Карла) Бокампа (Боскампа-Ляскоронського), який і покликав її в Україну.

Іменувалася грекинею, одначе «греками» по Османській імперії позиціонувалися православні різних національностей, отож не виключено, ця «Прегарна Фанаріотка» могла бути «черкескою або грузинкою». Опанувала грецьку грамоту, згодом англійську та французьку, їй не бракувало начитаності та розсудливості. Схоже, саме вона нафантазувала череду перипетій, сюжетною канвою викладених геніальним росіянином Олександром Пушкіним у щемливій трагедії «Бахчисарайський фонтан».

Звання королеви краси носила б гідно без жодних знижок і містифікацій: найчіткіша печать виняткової зваби відбилася на витонченому обличчі. Заворожившись нею,

## КОНТЕКСТ

натовпи шпарко тлумились, очманіли в екстазі. Потоцькому вистачило настирливості й засобів одтерти її чоловіка-ветерана Йосипа (з тим шефом піхотного полку, сином кам'янецького фортифікатора Яна де Вітте, вона повинчалася в парафіяльному костюлі подільського села Зіньківці 1779 р.), забезпечивши постраждалому візаві колосальний куш од перескоку на холостякування – компенсацію за скасування мар'яжного статусу львівським судом у 1795–1796 роках<sup>18</sup>.

Унікальній грації виявили ласку Станіслав-Август, Фрідріх-Вільгельм II, цісар Йосиф II, французькі зверхники. Залицяючись до Софії, зальотницьки всіляко їй догоджали полководці Іван Салтиков і Григорій Потьомкін – «Великий Гетьман Імператорських Катеринославських та Чорноморських козацьких військ», який наприкінці 1780-х років забажав прихопити дніпрове правобіччя, щоб ослаблену Річ Посполиту врізати до мінімальних округин Литви з Мазовією (двоє цих росіян зброєю відтинали в султана Абдул-Гаміда та його наступника Селіма III межиріччя Південного Бугу й Дністра, що призвело до Ясського миру, взимку з 1791-го на 1792-й рік укладеного Безбородьком)<sup>19</sup>.

Утягнута в орбіту російсько-турецької війни 1787–1791 років, зграбна цяця молодиця засадничо потурала перспективному осідкові чорноморських корабелів, де нині обласний град Побужжя. Відповідне витійство чітко викарбовано харківським журналом «Украинский вестник» іще за її життя: «Чи знаєте ви історію Миколаєва? “Його споруджено за велінням князя Потьомкіна”, – скажете ви, таж ви помилилися. Графиня В\*[Вітт. – П. У.] спричинила те, що зродився, зріс і розвинувся сей цвіт межі здичавілої природи. Жінка премила з найпрекраснішою душею, з чуйним серцем, з тонким розумом, словом, жінка-геній зуміла привернути серце генія-героя. Єдине її слово, й на диких берегах Інгула виникло місто, а замість убогих рибальських халуп – величезні палати: *Спаськ* і *Богоявленськ*; єдине її слово, й чарівна рука мистецтва вдягла голі скелі та піщані горби у невибагливі гайки та пишні сади, дбайливо

провела світлі джерела; вони гарцювали, стрибали і, подрібнюючись на камінцях, дзюрчанням своїм оживляли мертву пустелю. Ще одне слово сказала премила В\*, природа підкорилася й усупереч самій собі посміхнулася...»<sup>20</sup>.

Пригожій спокусниці Потьомкін-Таврійський під егідою Катерини II (з котрою за щільної конспірації оженився 1774 року і котра під впливом «нічного подружжя» наділила маєтностями протеговану ним Софію) до своєї фатальної години, зустрінутої 1791-го року, викроїв масний шмат полуденного узбережжя з розкутим дикуванням моря та виноґронною смакотю. Нарочито висунув терпеливого рогоносця Вітта у графи та генерал-поручики, а десятилітнього Йосипового сина Яна (Йогана, Жана, Івана) – у гвардійські корнети!

Слід додати, що офіцеру-дитині встелилася стрімка кар'єра із запаморочливими званнями. У кавалергардах Вітт за імператора Павла I зріс до полковника й прийняття до древнього Мальтійського ордену, маючи лише два десятки літ... І, зарахований до Головного штабу, взявся за причаєну місію уповноваженого тет-а-тет доповідати цареві Олександру I. Відправлений 1805 року на прю проти солдатів Наполеона I, рубався кірасиром, поранився в битві попід Аустерліцем, а 1809-го, розвідницьки замаскувавшись бонапартистом, хвацько підпрягся до розгрому австрійської армії наймілітарнішим вождем Франції, який покладався на такого зуха в найделікатніших справах. 1812 року, повернувшись до Тульчина після конфіденційної аудієнції Олександра Павловича, бравий Вітт-молодший рекрутував «Українське кінне військо» – з чотирьох козацьких полків, що протягом завершальних антинаполеонівських кампаній заслужили «на відзнаку у баталіях взірцеве благовоління безсмертної слави нагородженням срібними трубами та литаврами із зображенням ордена святого побідноносця Георгія з написом року, числа й особливих подвигів».

Генерал-майором діставши Воїнський орден 3-го ступеня, Софіїн первісток орудував дивізією кінноти, урядженими в Російській імперії уланами і сформованими

ПАВЛО УСЕНКО. ПОТОЦЬКІ, БЕЗ ЯКИХ НЕ БУЛО Б «СОФІЇВКИ»

на півдні України військовими поселеннями, за відгуком Олександра I – зразковими. 1818 року фігурував свіжоспеченим генерал-лейтенантом, ще за п'ять літ – корпусним командувачем. Начальникував і резервом з трьох корпусів. Був на переможній російсько-турецькій війні 1828–1829 років, інспектором кавалерії та куратором Рішельєвського лицю в Одесі, обвішаним орденами святого апостола Андрія Первозваного, святого рівноапостольного князя Володимира першого класу, святого великого князя Олександра Невського тощо. «Справжнім чарівником» його нарік Микола I за маневри під Вознесенськом, проведені 1837 року із комфортом для самодержця та прибулого почту.

Мало того, що емісаром резидентури Росії негласно попильнував за колегами-французами, він і надалі ініціював підступи – як «новий одеський Іуда». 1825 року накрученим за надмірної ревності агентурним зашморгом у шпигунському ражі інтенсивно ловив членів підпільного товариства дворян-республіканців до врихованих його лазутчиками провокаційних тенет. По повстанні поляків 1830–1831 років, у придушенні якого в авангарді карателів зазнав поранення й винагородився бойовим «Георгієм» другого ступеня, на посту військового губернатора Варшави підхопив естафету аналогічних функцій батька, до 1789 року коменданта Кам'янця-Подільського, потім – Херсона. За табельним щаблем повного генерала одіозний Іван де Вітте наздогнав вітчима – Фелікса, 1797 року прирівняного до цього рангу <sup>21</sup>.

#### Плюмаж понад Багном

1792 року отаборившись у Петербурзі, хтива мадам Юзефа не на жарт заартачилася денонсувати відносини, нею самою спаплюжені, опущені до фікції (з одинадцяти її дітей, подекували, хіба троє були спільними з благовірним). Оздоблена орденом святої Катерини, вона здибала непорушну до себе толерантність горезвісної коронованої блудниці, яка тільки цю «штатс-даму» в 1793 і 1794 роках «пожалувала в кавалери». Тікаючи від навислих репресій, Софія аврально намітила рятивний західноєвропейський вояж, чим спекалась

уготованого їй замкнення до черничої келії (інкримінувався злочинний адюльтер).

До середини 1795 року з Потоцьким партикулярно блукала німецькими «теплыми кліматами», бо й він, за дозволеним згори договором дистанційно усунувшись од нерухомого майна, вирішив кисло емігрувати, у психологічній паузі релаксації фарсово симулював невиліковну недугу. Відгалуджений індивідуальний маршрут у неї проліг до Львова (із проміжним перепочинком у Берліні, Познані та маєтку князів Радзивілів «Аркадія», настільки вподобаному, що попросила такий у Криму від Щенсного). Партнер повернувся через Петербург до Тульчина. Зрештою здолавши опір осоружної жони (щойно осінньої хвилини 1796-го летально зсудомило її свавільну покровительку), він реанімував доти паралізовану матримоніальну інтенцію: жваво домігшись од Кам'янецької консисторії жаданого розлучення із соллом'яною вдовою, 28(17) квітня 1798 року перед тульчинським вівтарем став із неув'ядною рутою-пасією Зосею. Йому на той момент перевалило принаймні за 45, вона була молодшою не менше, ніж на шість літ. Восени цього ж 1798-го раптово, унаслідок хірургічного втручання в ускладнену вагітність, пішла з життя Ю. Потоцька <sup>22</sup>.

Саме при рубежі XVIII і XIX ст. на Уманщині, по ліквідації в ній пограниччя та входженню з 1797 року до Київської губернії, обабіч кремінного русла тихої річечки Багно, яка неспішно плинула урочищем Кам'янка, живодайним бальзамом придався імпазантний прима-парк «Софіївка» («Софіювка»). Полонений солодкими мріями дідич націлився нетривіальною брамою відкрити просинь у напнутому «згори» монотонному ранжирі, подарувати вередливій перелесниці екзальтацію, на в'язках бадилля при гранітному горнілі галузистих баур загноздивши візуальну казку й воскресивши ідилічну Аркадію в бур'янових нетрях. Аби приватний едем у лоні України і за млого гріхопадіння, «щастям у нещасті», не сплонував перед «найліпшими європейськими садами», його зодчий – відзначений «*Virtuti militari*» мужній воїн-сапер і кмітливий інженер Людвік-Христіан (Людвиг-Христиан)

## КОНТЕКСТ

Мецель (Метзель, Матзель, Метцль, Метцель) заповзятливо активізував арсенал необмежених ресурсів: під рукою – вправні натуралісти, напихваті – маса невтомних трударів, на видатки – злива асигнованих грошей, увесь потенціал округи.

Це дозволило, сміливо експериментуючи, селективно висапати цілинну зайвину ендемічної флори і толково прищепити франтівське намисто заморських пелюсток. До речі, з інтродукованих «софіївських» запозичень призначалися популярний зараз в Україні каштан – під завісу ХХ ст. асоційований з поступом елемент київської емблеми, їстівна ліщина «ведмежий горіх», пірамідальна італійська тополя-раїна (відси та з тульчинської шкілки її привізні екземпляри добряче поприкипали до гойних навколишніх ландшафтів) і так звана «біла акація» («псевдоакація», робинія), котра в гречних обіймах Одеси крилато вибрунькувалася невід'ємним атрибутом «чорноморської Пальміри»<sup>23</sup>.

Недовго воркували в голубиній злагоді хазяї захватного гульбища. Фліртуючи, пікантна багатодітна господиня знічев'я віддала альковну перевагу баламутному пасинку-парубкові Юрію (Щенсному-Єжі) й по їхніх любощах повила хлопчика Болеслава, кого афектований дідусь у фіналі мусив сприймати за кривне чадо. Колюча рана від образи подвійно впослідженого глави сімейства була нестерпною. Травмований болісним ударом, він упокоївся на смертному одрі навесні 1805 року. Юрій пережив його лише на чотири з половиною роки, провинна краля – на сімнадцять з половиною (після тривалої хвороби навіки спочила восени 1822 р., зі скорботою похована в уманській церкві, а на рубежі 1830–1840-х рр. її домовину перенесено до крипти в Тальне, успадковане дочкою, теж красунею – Ольгою, у шлюбі Нарішкіною).

Після Потоцького-старшого грубий стос паперів знадобився для люстрації його спадщини у Звенигородському, Липовецькому, Уманському повітах Київщини, Балтському, Брацлавському, Вінницькому, Гайсинському, Могилівському повітах Подільської губернії. До переліку потрапили 16 міст і містечок та 429 сіл із 130 249 мешкан-

цями «чоловічої статі», у цьому числі – 57 193 «душ» 155 населених пунктів уманського ключа<sup>24</sup>.

Хибку вдачу екс-верховоди урвав вибухлий на родинному обійсті віхоть убивчого шоку. Під прощання зі строкатою планидою розгубленим яро гасав ефемерним задзеркаллям Афродити-Венери, полюючи на сліпучого зайчика-пустуна від бешкетника Ероса, та в огуді закопилів губу, охлялістю вкоротив собі віку. Виглядало парафразною ремінісценцією моторошного зигзагу до немощі, яким раніше попід затуляючою Річ Посполиту запоною він заплямованим наразився на політичний крах, у маревній пелені нестями подряпавшись імпрорізованою владною вертикаллю. Наосліп зіпсував підтопане реноме й, скандально розклеєний домашньою «смаженою стравою», скуштував амурного глуму. Що страхитливо, його тіло вночі після панахиди в костьолі здибало мерзенну наругу: мародери обікрали небіжчика, поцупили розшитий позументами мундир, драпіжницьки позбавили і галунів, і орденських аксесуарів, і клейнодів<sup>25</sup>.

Ганьбу неприторенного ренегата жирно підкреслило те, що його син і нащадок Олександр (Александр) усупереч підмоченій фамільній репутації визивно водрузив свічадом над партерною частиною парку біломармуровий пам'ятник Т. Косцюшкови – дерзновенному волелюбцю, харизматичному антиподові затаврованих причетністю до «торговиці» мостивих перекинчиків, відважному керівникові збройної протестації 1794 року, коли гарячі бунтарі-демократи демонстративно повісили на варшавській шибениці портрет Станіслава-Фелікса, трибуналом заочно приреченого за зраду до страти<sup>26</sup>.

Та було ж раювання, коли по конфузних проваллях у заметілі жарких катаклізмів, ледь не аномальним жестом відігнавши відчай, радістю опромінила заскочену людину іскра божа: лісостепова глушина озонним подихом і розливчастою вологою ненароком покропила сумоту зі сум'яттям, ексклюзивною фітопроцедурою м'яко заломила шал почуттів, у котрих безперервно борсався, й дзвінким салютом бадьоро

ПАВЛО УСЕНКО. ПОТОЦЬКІ, БЕЗ ЯКИХ НЕ БУЛО Б «СОФІЇВКИ»

озвалися веселкові зазиви утнути неповторну чепуристу таїну під гіллястою габою листяної та шпилькової зелені, де студені води химерно видаються кришталем, імлиста мряковина – парчею, дрібненький дощ – бісером, польова тирса – сріблом, осіннє павутиння – єдвабом, снігові кучугури – перламутром, крижана паморозь – коралями, пожухла хвоя – оксамитом, утерті моріжки – смарагдами, зашкарублі отави – гобеленами, глиняне груддя – бурштином, ручайний намул – порцеляною, сухі зірничі – діамантами.

Фанаберійна забаганка старанно сфокусувати в ошатній чаші приборканих сфер фейєрверкову розривку елементів довкілля – на контрасті та сплаві масштабності з камерністю, крихкості з опуклістю, прецизії з розквітом, хаосу з охайністю, цикличності із сумбуром, пропорційності з асиметрією, оголення з декором, осоння з темінню, загадки з одвертістю, журби з пустощами, монолітності з гнучкістю, допотопності з модифікацією, епосу з гламуром – гарантувалася на ділі непохитним тяжінням до накресленого абриса, чаклунською невсипущістю напорскливих опорядників, кореневим підпертям тучних ґрунтів, привітними погодними пасажами.

**Парадоксальний підварок**

Міцно занурений та ефірно здимлений архітектурно-рослинний ансамбль навіть за фрагментарного вивершення начерків грандіозного плану ефектно напнув просто неба ретельно змонтовану галерею ажурних візерунків і калейдоскопних нашарувань панорамних конструкцій та пейзажних етюдів. За тінястим антуражем деталізованих контурів дерев і кущів – окрилення кольористою палітрою слушно застосованих художніх фарб, живописними бризками крапель солоного житейського океану, приском пристрастей, вивергнутих отверзлою космічною дисперсією симфонічно-оптичних концертів на невтолімі теми співдій абстракції та конкретики, суміші реалій та візій, зіткнення стихії та штуки, балансу оптимізму та песимізму, гармонії духовного та матеріального.

Ентузіазм Станіслава-Фелікса відбило його щире зичення прибульцям:

«Забудь отут про нещастя – прийми щастя віще; якщо ти щасливий, почувайся ще щасливіше!»<sup>27</sup>. Витканою каймою стилізованих силуетів (переважно на копил античних), ніби віттю витинанок, орнаментовано всю сукупність добірних автохтонів і адаптованих екзотів. Упродовж мереживного кругообігу днів і ночей невичерпний дендрогідрошедевр віртуозно випліскує узорні китиці долин і терас, ущелин і лощин, стромовин і вибалків, загат і струмків, озер і острівців, альтанок і алей, шлюзів і гротів, містків і скульптур, обелісків і ваз, брил і оранжерей, галявин і газонів, трав і крон, водоспадів і водограїв.

За сумлінно вишліфованою поверхнею рафінованих обладунків розкотисто гардує п'янка мелодія бенкетного полонезу, ущерь розчинена у зримій композиції різьблених ліній, площин, об'ємів (предметних укупі з позірними), чим удоволені Потоцькі як головні режисери і провідні актори пінявої інтермедії гучно повиншували бездоганно синтезовану забавку в параметрах іскристо розжевілого куточка романтичної України.

Нагально звів осанну іррегулярному мультимистецькому пікові галантний віршувальник Станіслав Трембецький – улесливець, котрий компліментарно прирівнював Софію до легендарної Зевсової дочки Гелени (Олени) Троянської та славетної єгиптянки Клеопатри. Його хвальне стило на світанку XIX ст. філігранно вигаптувало врочистий панегірик «Софіївка» (1815 р. до зорганізованого у Відні міжнародного конгресу державних провідників надрукований польською мовою з вигравіруваними для ілюстрації рисунками шотландця Вільяма Аллана й французьким тлумаченням поєми Огюстом де Лаґардом де Шамбоні; 1822 – докладно скоментований Адамом Міцкевичем)<sup>28</sup>.

Не трафаретно заложена поліхромна оаза-писанка осіняє і бентежить, угамовує і зцілює. Її освятили відвідинами колишній Косцюшків секретар Юліан Урсин Немцевич, Іван Котляревський та декабристи<sup>29</sup>. Притягальною аурую вона заторкнула полум'яні серця Юліуша Словацького й Тараса Шевченка. У ній, за координатами натхнення і наснаги, запашіла пломе-

## КОНТЕКСТ

нями красного слова брость перших бардів «української» ліри польської літератури: Северин Гоцинський (Гоцинський), Юзеф-Богдан Залеський, Міхал (Михайло) Грабовський (Грабовський), Олександр і Сильвестр Грози (Грози) – інтелектуали з василіанського (базиліянського) училища при закладеному в Умані за фінансування Ф.-С. Потоцького уніатському монастирі. Їй, ефірній трансляції луни зникнень і пошуку крізь магічне вікно віднайдень, у незбагненому плині невмирущості випало зворушити й інших майстрів пера<sup>30</sup>.

Нею походжали Олександр I, Микола I, Олександр II та їхні сановиті помічники, у тому числі Петро Вітгенштейн, Олексій Куракін, Михайло Милорадович і Микола Новосильцев (Новосильцов), пізній обранець «найвродливішої жінки Європи». Проникливий експерт цінностей Олександр I визначив «Софіївку» найкращою парковою місциною на континенті. Микола I, секвеструвавши її через участь О. Потоцького в антиурядовому виступі 1830–1831 років, віддав під патронат нікого іншого як де Вітта. Було санкціоновано заміну в ній Косцюшкового монумента на металеву подобу цариці Олександрі Федорівни – 1850 року на примітній гірці, теперішній Кавказькій, а «найвищу» екскурсію сюди 1847 року Миколи Павловича ознаменовано пірамідальним чотиригранником із «стереоглавим» орлом (1856). У той період існувала камуфляжна назва «Царіцин сад»<sup>31</sup>.

1813 року, коли навкруги лютувала чума, заїжджий граф Євграф Комаровський акуратно занотував: «Господиня сама нам показувала сей чарівний сад; він розташований у ярузі, а тому алеї влаштовано трьома поверхами; багатство вод дивовижне; при самому в'їзді, на великому ставу, б'є фонтан не нижче Самсона, що в Петергофі; декілька каскадів падають з високих скель, а найчудовішим із усього є підземний канал. Із досить значної відстані на прогулянці в саду його зовсім не видно, бо на поверхні посаджено дерева та зроблено доріжки, тільки видно в деяких місцях душники для постачання світла й повітря до підземного каналу, де ми плавали великим човном.

У кінці каналу влаштовано резервуар, який підключенням насосів наповнюється водою, і човен підіймається до поверхні води у великому ставі; тоді відкриваються ворота і човен входить до того ставу. Сей механізм схожий на влаштований у Вишньому Волочку для підняття барок у каналі. В цьому саду – безліч рідкісних рослин, помітних лишень за найспекотніших кліматів. Тоді трапився в Умані відставний, минулої польської служби, поручик Мецель, зачинатель і фундатор «Софіївки»; він має неабиякі знання з гідравліки». Мемуарист переповів сакраментальний запит, який Людвік Мецель, щойно там опинившись, почув од Потоцького: «Чи не можна перетворити цей яр на гуляння? Хочеться подарувати його моїй дружині й назвати її ім'ям; щоби витрати тебе не зупиняли, я згоден геть усе для цього вжити, тільки б «Софіївка» була з перших садів Європи»<sup>32</sup>.

Несамовита коловерть буйних витоків обітованого вертограду планетарним фокусом замісила різномасні віхи подоланих у мороці грузьких шляхів до райдужних обріїв невідомих досягнень, у безгомоні й гаморі оковирним гіпербукетом спресувала втіхи та смутки, невдачі й успіхи, компроміси і нонконформізм, зваду та загладу, зраду й розраду... Снобам, схильним дослухатися скепсису, що, буцімто, в уманському саду «немає нічого надзвичайного», століття тому «український європеєць» і російський письменник Василь Горленко акцентовано відрубав: «У ньому “надзвичайно” все»<sup>33</sup>.

Наразі периферійна «Софіївка» яскраво зоріє фондовою цінністю України та світу, національною реліквією з базовою статуєю глобалізму. Є природною виставою, туристичною вітриною, естетичним еталоном, культурним камертоном, нетлінною улоговиною вузлового контрапункту забуття й безсмертя, еманациєю пам'яті, заповідною цяткою нестухлої давнини, ротаційною експозицією із легітимним подувом осучаснення, ботанічною мозаїкою, екологічною криївкою, розважальним атракціоном, рекреаційною зоною, перлиною предозвілля, елегантним прихистком, емоційною нішею, виталищем муз, артистичним магнітом, енергетичним конденсатом, огнищем осві-

## ПАВЛО УСЕНКО. ПОТОЦЬКІ, БЕЗ ЯКИХ НЕ БУЛО Б «СОФІЇВКИ»

ти, навчальною амальгамою, науковим надбанням, одритою криницею синкретичних скарбів, перманентним торжеством креативності, простуванням займистого конгломерату геопластики елітного рівня не те що від учора до завтра – від позавчора до післязавтра.

З неї постійно випліскуються протуберанці рецепцій і рефлексій – ретроспективні акорди в резонансному люстрі свіжого протягу до набуття та майбуття. Й елегантно спалахують полісками фактурної імітації безперервної течії миттєвостей незмірним усесвітом, де нескінченною ринвою сьогодення манливо прозирає й безупинно всотує та розкручує корпускули знань і уявлень галактична інноваційна повільність. Історія раритетної виїмки утверджується чіпкою локальною скалкою субстанції людських злетів та слабкостей у турбулентності й заданості спілкування, у якому кожен утворює транзит од захланної минувшини до невідпорної прийдешності.

<sup>1</sup> Jul. B. [Bartoszewicz J.] Targowicka konfederacja // Encyklopedia powszechna. – Warszawa, 1867. – Т. 24. – С. 959–961; Korzon T. Wewnętrzne dzieje Polski za Stanisława Augusta. – Kraków–Warszawa, 1897. – Т. 1. – С. 247; Тимошук В. В. Тарговицкая конфедерация // Русская старина. – 1904. – № 9. – С. 533; Ефименко А. Я. Южная Русь. – С.Пб., 1905. – Т. 1. – С. 120–143; Маркіна В. О. Про грошову і відробітну ренти на Правобережній Україні в другій половині XVIII ст. // Український історичний журнал. – 1959. – № 2. – С. 38; Маркіна В. А. Магнатское поместье Правобережной Украины второй половины XVIII в. (Социально-экономическое развитие). – К., 1961. – С. 41; Łojek J. Dzieje zdraycy. – Katowice, 1988. – С. 65–70, 130–143; Кривошея І. І., Кривошея В. В. Дворянство Уманщини в кінці XVIII – першій третині XIX ст. // Кривошея І. І., Кривошея В. В., Близнюк І. В. Уманщина в етнополітичній історії України (кінець XVIII – перша третина XIX ст.). – К., 1998. – С. 38, 58; Лобко О. Еволюція маєткового комплексу графів Потоцьких (герб Пилява) у Правобережній Україні 1830–1917 рр. // Дух і Літера. – К., 2008. – № 20. – С. 13–37. На землях Потоцьких Уманщина 1768 року налічувала 8 міст і 173 села, а 1794 року, з укрупненням богопільським ключем, – 9 міст і містечок, 264 села (Serczyk W. Włość Humańska w drugiej połowie XVIII wieku // Zeszyty Naukowe Uniwersytetu Jagiellońskiego: Prace historyczne. – 1961. – Z. 5. – S. 75, 76). Див. енциклопедичні нариси: Rostworowski E. Potocki Stanisław Szcześny (Feliński) // Polski Słownik Biograficzny. – Wrocław-Warszawa-Kraków-Gdańsk-Lódź, 1985. – Т. 28/2. – С. 183–202; Колесник В.

Відомі поляки в історії Вінниччини. – Вінниця, 2007. – С. 559–574.

<sup>2</sup> Бантыш-Каменский Д. Н. Историческое собрание списков кавалерам четырех российских императорских орденов. – М., 1814. – С. 122, 123, 251; Записки Хршонщевского (1770–1820) // Русский архив. – 1874. – № 1. – Ст. 902–908, 925–929; Рассказы о польской старине: Записки XVIII века Яна Дуклана Охотского / С рукописей, после него оставшихся, переписанные и изданные И. Крашевским. – С.Пб., 1874. – Т. 1. – С. 86; Łojek J. Dzieje pięknego Bitynki: Opowieść o życiu Zofii Wittowej-Potockiej (1760–1822). – Warszawa, 1972. – С. 166–181; Зінько Ю. А., Франчук О. І. Культурно-просвітницька діяльність Потоцьких на Східному Поділлі // VIII Всеукраїнська наукова конференція «Історичне краєзнавство і культура». – Х., 1997. – Ч. 1. – С. 163; Rabowicz E. Potocka z Komorowskich Gertruda // Polski... – 1983. – Т. 27/4. – С. 738–740; Rostworowski E. Op. cit. – С. 184–187.

<sup>3</sup> Малаков Д. В. По Брацлавщине. – М., 1982. – С. 142–147; Колесник В. Відомі поляки в історії Вінниччини. – С. 559–566; Савченко В. А. Україна масонська. – К., 2008. – С. 77, 78, 80.

<sup>4</sup> Записки Хршонщевского... – Ст. 921–948; Рассказы... – С. 121, 122; Императрица Екатерина II и кн. Потемкин: Подлинная переписка // Русская старина. – 1876. – № 9. – С. 27; Костомаров Н. И. Последние годы Речи Посполитой. – С.Пб., 1886. – Кн. 1. – С. 165–168, 193, 210, 236, 298; Ограбление гр. Станислава Потоцкого 1780 г. под Киевом // Киевская старина. – 1903. – № 11. – С. 64–66; Грабеньский Влад. История польского народа. – С.Пб., 1910. – С. 253, 317–327; Łojek J. Dzieje pięknego...; Малаков Д. В. По Брацлавщине. – С. 143; Стрельникова Л. А. Тульчинські «ельзевіри» // Книжничок. – 1991. – № 5. – С. 29; Косенко І. С., Храбан Г. Ю., Мітін В. В., Гарбуз В. Ф. Дендрологічний парк Софіївка. – К., 1996. – С. 85, 86; Гісцова Л., Шовковий Д. Тульчинська лінія Потоцьких у документах Центрального державного історичного архіву України, м. Київ // Історія України. – 1997. – № 18. – С. 7; Колесник В. Відомі поляки в історії Вінниччини. – С. 561–564. Пор.: Смолій В. А. Возз'єднання Правобережної України з Росією. – К., 1978. – С. 22, 179. Спробам Потоцьких заперечити легітимність емансипації тульчинців присвячено: Шамрай С. В. Боротьба тульчинських міщан з графами Потоцькими (1797–1837) // Науковий збірник за рік 1929: Записки історичної секції Української Академії наук. – К., 1929. – Т. 32. – С. 115–135.

<sup>5</sup> Центральний державний історичний архів України, м. Київ (далі – ЦДІАУК), ф. 229, оп. 1, спр. 164, арк. 33–33 зв.; там само, спр. 314, арк. 3–3 зв.; Скальковский А. А. Наезды гайдамак на Западную Украину в XVIII столетии: 1733–1768. – О., 1845. – С. 25–30, 39–44; Записки Хршонщевского... – Ст. 922, 923 (переклад наведених фраз із російської – П. У.); Миклашевский И. Н. Очерки из истории сельскохозяйственного образования в России. – С.Пб., 1893. – С. 4; Заграничний П. О., Комарницький М. Ф., Храбан Г. Ю., Шевчук С. Г. Умань // Історія міст і сіл УРСР: Черкаська область. – К., 1972. – С. 549;

## КОНТЕКСТ

Яворницький Д. І. Історія запорозьких козаків. – К., 1990. – Т. 1. – С. 417, 418; Архів Коша Нової Запорозької Січі: Опис справ 1713–1776. – К., 1994. – С. 140. Див. іще: Bar A. Chrzyszczewski Antoni Robert Felicjan // Polski... – Kraków, 1937. – Т. 3. – S. 477; Chrzyszczewski A. Pamiętnik oficjalisty Potockich z Tulczyna. – Wrocław, 1976. Франциск-Салезій (Франц Салезі) Потоцький тримав 2000-шабельне уманське козацтво і витяв Умань Брацлавського воєводства «найкращим містом західної України» (Историческое обозрение городов Киевской губернии с их окрестностями // Киевские губернские ведомости. – 1846. – 28.VI), з його фортеці старший сотник надвірної міліції Іван Гонта 1768 року обернувся гайдамацьким отаманом, першорядним персонажем «уманської різанини» (Костомаров Н. И. История казачества в памятниках южно-русского народного песенного творчества // Русская мысль. – 1880. – № 7. – С. 45–54; Ефименко А. Я. Южная Русь. – С. 105–110; Антонович В. Б. Моя сповідь. – К., 1995. – С. 197–218, 763; Максимович М. О. Вибрані твори. – К., 2004. – С. 324–335). Див. також: Скальковський А. О. Історія Нової Січі, або останнього Коша Запорозького. – Д., 1994 (те саме, 2003). – С. 175, 176, 434, 435 (переклад зі: Скальковский А. А. История Новой Сечи или последнего Коша Запорожского: На основании подлинных документов Запорожского Сечевого Архива. – 3-е изд. – О., 1885–1886), однак у цьому виданні заводієм Торговицької конфедерації 1792 року потрактовано Франциска-Салезія Потоцького, а він помер за два десятиліття перед нею. «Станіслава Щенсного (Фелікса)», також переплутавши імена батька й сина, Аполлон Скальковський зарахував до «істинних ватажків» Барської конфедерації (Скальковский А. А. Наезды... – С. 62–64, 83–103, 123, 124). Не випадково, власник журналу «Киевская старина» Феофан Лебединцев, публікуючи з теки Скальковського звернені до Потоцького кпини, уточнив, що вони стосуються не «Салезія Потоцького, сучасника «Коліївщини», а «Фелікса Потоцького, учасника Торговицької конфедерації 1792 р.» (Коливищина в песнях // Киевская старина. – 1882. – № 9. – С. 583). Тривалу утилізацію проросійських настроїв цього краю Катерина II спресувала поділами Речі Посполитої 1772–1795 років. «...Старої гайдамацької Умані не зосталось і сліду – всю її під час різанини знищила страшна пожежа», – констатував 1901 року допитливий Василь Горленко, зауваживши, що віднова розпочалася «лише на початку XIX століття» (Киевщина: Памяти Шевченка // Слово і час. – 1993. – № 1. – С. 17). На єврейському цвинтарі уманської гори Турок 1810 року поховано цадика Нахмана Брацлавського (там – хасидська святиня). Про цього ребе («раббі»): Баніт А., Зарубинський О. Нахман Брацлавський і брацлавські хасиди // Людина і світ. – 1994. – № 7. – С. 31, 32; Еленський В. Є. Брацлавські хасиди // Енциклопедія історії України. – К., 2003. – Т. 1. – С. 373.

<sup>6</sup> Костомаров Н. И. Последние годы... – С. 167; Ефименко А. Я. Южная Русь. – С. 131. Пор.: «Історія родини Потоцьких тісно сплелася історією України»

(Грушевський М. С. Андрій Потоцький про українські відносини з р. 1659 // Діло. – 1908. – 26[13].06); «Історія родини Потоцьких тісно сплелася з історією України» (Грушевський М. С. Твори: У 50 т. – Л., 2005. – Т. 3. – С. 55).

<sup>7</sup> Костомаров Н. И. Последние годы... – С. 197, 198; там само. – Т. 2. – С. 107, 108; Артамонов Н. Н. Потоцкий, граф Станислав-Феликс // Русский биографический словарь. – С.Пб., 1905. – С. 709–711; Łojek J. Ku sprawie Rzeczypospolitej: Konstytucja 3 Maja. – Warszawa, 1988. – S. 149–161.

<sup>8</sup> Potocka (Józefa Amalia z Mniszchów) // Encyklopedia Powszechna. – 1865. – Т. 21. – S. 427; Potoccy // Encyklopedia powszechna S. Orgelbranda. – Warszawa, 1884. – Т. 9. – S. 343; Czeppa M. Potocka z Mniszchów Józefina Amelia // Polski... – 1983. – Т. 27/4. – S. 740–742; Лопатин В. С. Примечания // Екатерина II и Г. А. Потемкин: Личная переписка 1769–1791. – М., 1997. – С. 863, 864; Миранда Ф. Путешествие по Российской империи. – М., 2001. – С. 105–133; Сухарева О. В. Кто был кто в России от Петра I до Павла I. – М., 2005. – С. 408, 409; Колесник В. Відомі поляки в історії Вінниччини. – С. 518–521, 561, 566. Щодо проєктованої Потоцьким «Конституції»: Аніпяркоу В. Палітька централізму і праблеми федеративних адносін у Речи Паспалітай (1790–1793 гг.) // Україна і Польща – стратегічне партнерство на зламі тисячоліть: Історія. Сьогодення. Майбутня перспектива. – К., 2001. – Ч. 1. – С. 68; Лоек Є. Історія прекрасної бітнки. – К., 2005. – С. 196; Савченко В. А. Україна масонська. – С. 78; Rostworowski E. Op. cit. – S. 192–197.

<sup>9</sup> Ефименко А. Я. Южная Русь. – С. 143, 144.

<sup>10</sup> Дела Польши // Сборник Императорского Русского исторического общества. – С.Пб., 1885. – Т. 47. – С. 314–317 (переклад французькомовного листа. – П. У.)

<sup>11</sup> Niemcewicz J. U. Pamiętniki czasów moich. – Lipsk, 1868. – S. 149; Rostworowski E. Op. cit. – S. 195, 196; Łojek J. Ku sprawie... – S. 183–187. Пор.: Мадариага И. Россия в эпоху Екатерины Великой. – М., 2002. – С. 686–699; Стегний П. В. Разделы Польши и дипломатия Екатерины II: 1772. 1793. 1795. – М., 2002. – С. 262–271, 592–595.

<sup>12</sup> Pamiętniki Jana Dyklana Ochockiego z pozostałych po nim rękopismów przepisane i wydane przez J. I. Kraszewskiego. – Wilno, 1857. – Т. 4. – S. 130–133 (переклад із польської – П. У.). Пор.: Рассказы... – Т. 2. – С. 200–202. Про Т. Косцюшка спеціально: Усенко П. Г. Косцюшко (Kościuszko, Костюшко) Тадей // Енциклопедія історії України. – К., 2008. – Т. 5. – С. 231–233.

<sup>13</sup> Дела... – С. 455–461.

<sup>14</sup> Там само. – С. 475; Костомаров Н. И. Последние годы... – Т. 1. – С. 256, 257, 547, 548; там само. – Т. 2. – С. 67–249; Smoleński W. Konfederacja targowicka. – Kraków, 1903. – S. 422; Тимошук В. В. Тарговицкая конфедерация. – 1905. – № 2. – С. 360, 361; Kieniewicz S. Historia Polski: 1795–1918. – Warszawa, 1980. – S. 22; Моścicki H. Dzieje porozbirowe Litwy i Rusi: 1772–1800. – Wilno, s. a. – Т. 1. – S. 93, 94; Łojek J. Ku sprawie... – S. 188; Похлебкин В. В.

## ПАВЛО УСЕНКО. ПОТОЦЬКІ, БЕЗ ЯКИХ НЕ БУЛО Б «СОФІЇВКИ»

Внешняя политика Руси, России и СССР за 1000 лет в именах, датах и фактах IX–XX вв. – М., 1995. – Вып. 2. – Кн. 1. – С. 498, 499.

<sup>15</sup> Из бумаг князя Потемкина-Таврического // Русский архив. – 1865. – № 1. – Ст. 78; Памятные записки А. В. Храповицкого, статс-секретаря Императрицы Екатерины Второй. – М., 1990. – С. 283.

<sup>16</sup> Стегний П. В. Разделы Польши и дипломатия Екатерины II. – С. 284–291, 429–455, 601–608. О. Безбородко змалював мімікрію Потоцького по невдачі розбурханого 1794 року Тадеєм Косцюшком повстання Речі Посполитої: «Він сприймає повалення Косцюшка та здобуття Варшави [Олександром Суворовим, якому за це цариця надала фельдмаршальський жезл, – П. У.] кінцем усього й бачить отут кінець і свого громадянства в Польщі, визнаючи, що йому не сором залишитися росіянином» (Собственноручное письмо князя Безбородки к Н. В. Репнину, 25 ноября 1794 г. // Сборник Императорского Русского исторического общества. – С.Пб., 1875. – Т. 16. – С. 61). Колінопреклонений «Щенский» 1795 року поспішив сповістити Катерину II: «Сцени жорстокості в Польщі переконали мене, що я не повинен мати іншої Вітчизни, крім царства Вашої імператорської величності» (цит. за: Łojek J. Dzieje rięknej... – S. 212).

<sup>17</sup> Потоцкий // Народные песни Галицкой и Угорской Руси, собранные Я. Ф. Головацким. – М., 1878. – Ч. 1. – С. 26, 27; Ох, тяжко козакові в неволі сидіти // Українські народні думи та історичні пісні. – К., 1955. – С. 196; Зібралися всі бурлаки // там само. – С. 192; Історичні пісні. – К., 1961. – С. 569, 570; Українські думи та історичні пісні. – К., 1990. – С. 168, 169. Пор.: Kolberg O. Wołyń: obrzędy, melodye, pieśni. – Kraków, 1907. – S. 346, 347; Козацькі пісні. – К., 1969. – С. 291, 292; Історичні пісні. – К., 1971. – С. 147, 148. «Думу люду, що клене Потоцького,» згадав Юліуш Словацький (Słowacki J. Dzieła. – Lwów, 1909. – Т. 10. – S. 436). Ерозія настільки підточувала історичну свідомість наступних поколінь, що докотилося до суцільного абсурду «наукового апарату» пісенних збірників, чиїми масовими накладами розтиражовано кумедні судження, туманом пущені провідними фольклористами: «Потоцький – великий польський магнат, граф Станіслав Понятовський», «Потоцький – тут збірне прізвище великих магнатів, зокрема графів Потоцьких, які володіли на Правобережжі України і в Галичині сотнями сіл і десятками міст та містечок» (Примітки // Українські народні... – С. 596), «Потоцький у пісні – це, очевидно, Станіслав Понятовський, польський магнат, який був польським королем з 1764 по 1795 р.» ([Березовський І. П., Хоменко В. Г.] Коментарі // Історичні пісні. – К., 1961. – С. 999), «Потоцький – це очевидно Станіслав Понятовський, який був польським королем з 1764 по 1795 р.» (Хоменко В. Г. Примітки // Історичні пісні. – К., 1971. – С. 300), «Потоцький – польський магнат Станіслав Понятовський, з 1764 по 1795 р. був польським королем» (Таланчук О. М. Примітки // Українські думи та історичні пісні. – К., 1990. – С. 230).

Тепер – не менш курйозний уривок:

«С. Щ. Потоцький як маршал Торговицької конфе-

дерації сприяв другому розподілу Польщі і втраті нею державності, у польських патріотів заслужив загальну ненависть і презирство. Це виявилось і в поширенні чуток, що на відкритті «Софіївки», коли гості веселилися, почулася пісня з кушів, яку співав український кріпак:

*Ой, пане Потоцький, воєводський сину,  
Запродав ти Польщу, Литву й Україну,  
Думка в тебе була королем стати,  
Пішов же ти до цариці помочи шукати...*

Кріпака схопили. Пісня існувала в кількох варіантах. Один із них був опублікований студентом Київського університету Б. Познанським, польським шляхтичем, як українська народна пісня. Але вона не могла виходити від українського народу, який віками боровся проти польсько-шляхетського поневолення. Виявом цієї боротьби було і повстання селян 1768 року, в якому активну участь брала Уманщина. Навіщо українському народу декорати Потоцькому, коли він сприяв возз'єднанню Правобережної України з Росією? Це лише підробка польською шляхтою української народної пісні, яких тоді було немало» (Косенко І. С., Храбан Г. Ю., Митін В. В., Гарбуз В. Ф. Дендрологічний парк «Софіївка». – С. 92, 93). Російською мовою завершальне речення цих авторів – кострубатіше: «Это всего лишь подделка польской шляхты украинской народной песни, каких тогда было немало» (Косенко И. С., Храбан Г. Е., Митин В. В., Гарбуз В. Ф. Дендрологический парк «Софиевка». – К., 1990. – С. 48).

Годі серйозно спинятися на категоричності, якою просякнуто інтерпретацію наведеного курсивом чотиррядкового звернення, неначе брудної фальшивки. «Киевская старина» ще в перший рік свого існування (1882) поширила отримані від А. Скальковського строфи:

*Ой ти пане Потоцький  
Воєводський сину,  
Запропастив Литву  
І всю Україну.*

*Думка твоя була –  
Королем зістати,  
Тай пішов до цариці  
Помощі шукати.*

*А Бог, що з неба  
Високо видить,  
І за твою невірність  
Вже тобі не звидить.*

*Прийде суд на тебе  
І страшна година;  
Візьмуть тебе за лоб,  
Як вражого сина*

(Колиивщина в песнях. – С. 589).

Що ж до уродженця сіверського міста Стародуб, випускника білоцерківської гімназії, етнографу-ентузіаста Бориса Познанського (1841–1906), то він, за законом православний, поміж «поляків особливого українського кольору» почувався по-суті українцем. Вихований «найближче до челяді та до сільської української людності, переймаючись її світоглядом», ра-

## КОНТЕКСТ

зом із такими шляхтичами як Володимир Антонович і Тадей Рильський склав у Києві студентський гурток «хлопоманів» (за жандармською лексикою – «партію, означену хохломанською»), визнавши споріднення з більшістю місцевого люду. Б. Познанський входив до кола україномовних викладачів недільних шкіл, на початку 1860-х років дописував до засадничого петербурзького місячника «Основа». Через нестатки змушений покинути власне навчання після трьох курсів університету Святого Володимира, навесні 1861 року писарював і управляв економією в с. Дударі Канівського повіту Київської губернії, оженився на селянці. Подвижницьки збуджував свідомість сплюндрованого соціуму від Північного Кавказу по Карпати, був арештований за приналежність до «товариства малоросів під назвою «Українська громада»», по двомісячному ув'язненні у Прозоровській вежі Київської фортеці звіддав заслання й, попри репресії, до останку (за В. Антоновичем) не цурався народолюбства (ЦДІАУК, ф. 442, оп. 801, спр. 91, арк. 1–15; *П-ский Б. [Познанский Б. С.]* Воспоминание из недавнего прошлого // Киевская старина. – 1885. – № 2. – С. 241; *Познанский Б. С.* Воспоминания. – М., 1913. – С. 3–6, 62; *Токаревский М.* Два письма // Украинская жизнь. – 1914. – № 1. – С. 85–87; *Токаревский М.* К истории возникновения «Воспоминаний» Б. С. Познанского // там само. – № 3. – С. 58–68; *Міяковський В. В.* Б. С. Познанський: Народник 60-х років // Україна. – 1926. – Кн. 1. – С. 72–93; *Антонович В. Б.* Твори. – К., 1932. – Т. 1. – С. 53–55, 85–88; *Лисенко М. В.* Листи. – К., 1964. – С. 219, 220; *Крип'якевич І. П.* Історія України. – Л., 1990. – С. 271, 367, 368; *Герасценко Т. С., Залізька Н. М.* Б. С. Познанський на Канівщині // V Всеукраїнська конференція «Розвиток історичного краєзнавства в контексті національного і культурного відродження України»: Тези доповідей та повідомлень. – К.; Кам'янець-Подільський, 1991. – С. 610–611; *Мицюк О.* Українські хлопомани // Хроніка-2000. – К., 2002. – Вип. 51–52. – С. 113–168; *Палієнко М. Г.* «Киевская старина» у громадському та науковому житті України (кінець XIX – початок XX ст.). – К., 2005. – С. 14, 48, 309, 310. Пор.: *Марахов Г. І.* Познанський // Радянська енциклопедія історії України. – К., 1971. – Т. 3. – С. 402).

Ось що згадував 44-річний Познанський, давним-давно не студент університету:

«Припоминаем слышанный нами такой рассказ:

Г. Умань в конце прошлого и в начале настоящего столетия был одним из более видных центров местной шляхетско-польской жизни. Пышный двор богатого магната Феликса (Szczęsny) Потоцкого, несколько урочных ярмарок, имевших большое значение для возникавших тогда торговых отношений южного взморья, Одессы, с плодородными Подолией и Украиной, наконец знаменитая в то время базилианская коллегия, служившая местом воспитания шляхетской молодежи, – все это в совокупности придавало большое значение воздвигнувшейся после гайдамацкого погрому Умани. Всегда там было много панов и все они так или иначе жалась ко двору

Потоцкого, как одного из виднейших в то время представителей недавно прекращенной самостоятельности польской в том крае. Последнего короля польского Станислава-Августа Понятовского уже не было в живых. Магнаты были еще только более или менее сильными, смотря по требованию дипломатии, столпами польщизны в крае. Устаревший поэт Трембецкий, утративший в умершем короле сильного мецената, проживал в то время при дворе Потоцкого. День св. апостола Петра и Павла был особенно торжественным днем в г. Умани. В этот день обыкновенно совершался торжественный публичный акт в базилианской коллегии, чем, разумеется, вызывался большой съезд шляхты за учащеюся молодежью и также ради урочной в тот день ярмарки. После акта все, что могло из съехавшейся шляхты, бывало в гостях во дворце Потоцкого и в его заново отделанном, в честь жены Софии, роскошном саду Софиевке, что ныне Царицын сад.

В один из таких съездов, в большом собрании высокородных гостей пана Потоцкого, Трембецкий вздумал прочесть новосочиненную им в честь своего мецената-хозяина поэму, в коей описывались прелести Софиевки и доблести ее владельца и творца. Самое чтение происходило в одной из роскошных беседок-колоннад сада. Разумеется, все присутствующие подобострастно, с одобряющими минами, слушали декламацию льстеца-поэта. Сам восхваляемый в пышных выражениях соленизанта пышился, вслушиваясь в цитаты его, может быть, и неизвестных и мало ценимых им самим доблестей, таял от удовольствия. Кончил наконец поэт, тишина собрания, не успевшего еще высказать своего одобрения, доказывала степень восхищения слушателей. И вдруг в этой тишине из ближайшей клумбы цветов раздается заунывная песня поливающего цветы садовника-украинца:

Ой ты Потоцький, воеводський суну!

Запропастыв Польшу и всю Украину.

Думка в тебе була, щоб королем стати –

Пишов-же ты до царицы милости прохаты.

Представьте себе физиономии гостей-шляхты, которой так резко припоминает простой *хлоп* общеизвестную прикосновенность рода Потоцких к разделу Польши! Представьте себе положение высоко парившего поэта, и наконец, и самого превознесенного чуть не до небес за одну минуту перед тем пана Потоцкого! «*Хлопа*» сейчас же схватили, но он отвечал, что петая им песня общеизвестна, – тем заканчивался слышанный нами рассказ.

Из этого окончания рассказа явствует, что и тогда *схватывали* за песню, за провозглашение не нравящегося, но что народное творчество жило в политической жизни края и не оминало совершающихся событий. Но как ни схватывали, как ни давили живое слово народного творчества, а оно все таки сохранилось в народе и по наше время, как тлеющая искра в золе, как со-

## ПАВЛО УСЕНКО. ПОТОЦЬКІ, БЕЗ ЯКИХ НЕ БУЛО Б «СОФІЇВКИ»

хранились в стрехах українських хат, загатах і омшаниках козацькі давні *спысы*, добыті з-під спуда в 1863 году. Когда по ходу событий в 1861 году для украинца лях-пан перестал быть подавляющею его симпатии и идеалы грозою, тогда стали из-под спуда народной памяти выдвигаться на свет Божий старинные песни и сказания. Но на них, как на запряганных *спысах* ржавчина, видна была сила подавления в течении долгого времени исторических преданий народа. Сплошь и рядом эти добытые песни, сохранив всю поэзию и красу народного творчества, оказывались потерявшими свою определенность, точность передаваемого факта. Так древние монеты со стертыми надписями представляют собою цену металла, иногда приблизительно эпоху их генезиса, национальное происхождение, но не дают возможности более точной детерминации их.

Я жил в это время добывания из-под спуда старых песен и преданий в среде народа и по мере сил записывал эти ценности народной поэзии. Помню, с какою осмотрительностью пели и восстанавливали в своей памяти украинцы исторические свои песни в первые после 1861 года. Нужно было внушить к себе доверие, нужно было стать вполне безопасным в глазах украинца, чтобы удостоиться послушать эти песни. Исковерканные, не полные, затертые в памяти отрывки, но все таки это были исторические песни» (*Познанский Б. С.* Две старые украинские песни и по поводу их // Киевская старина. – 1885. – № 10. – С. 224–226).

Ця стаття набула розголосу, як і попередня діяльність її маститого автора. «Ім'я Ваше ще від часів "Основи" добре пам'ятне нам, Галичанам, а й недавна праця Ваша в "Кіевской Старинѣ" показала нам довідно, якого щирого патріота і світлого робітника має в Вас Україна», – так вітав його 1886 року Іван Франко «від людей хоч і молодшої генерації, але вміючих цінити кожне щире та розумне слово, кожне праведне змагань» (*Франко І.* Листи до Б. Познанського // Радянське літературознавство. – К., 1957. – № 19. – С. 126, 127), а після на шпальтах львівського часопису «Зоря» умістив матеріали Познанського «Весна в українському селі», «Великодній тиждень в українському селі», «Чумаки»...

Значно раніше «Основа» рядками «старовинного народного роману» подала в українсько-російській транскрипції варіант «відомої на Україні пісні», котрий за тональністю мало чим одмінний від перелічених докорів:

Ти, пане Потоцький,  
Еретичий сину!  
Занапастив Польщу, Литву  
И всю Україну.  
Була твоя думка,  
Щоб королем стати...

(*Ревякин П.* Сближения и следы: Баба Прокопчиха (На охоте) // Основа. – 1862. – № 2. – С. 54, 56).

Цікаво, наскільки оповідь Б. Познанського нагадує передньо надрукований польськомовний твір

Лук'яна (Люціана) Семенського (Семенського) «Сади і поети», де представлено рядки:

Ой ти, пане Потоцький, воеводський сину!  
Запродав есь.....!  
Гадка твоя була корольом зістати,  
Пішов есь до.....,  
Прийде той час, прийде і тоя година,  
Згинеш песий сину і твоя родина!

(*Siemieński L.* Ogrody i poeci // Ziewonia. – Praga, 1838. – S. 40; *tenże.* Dzieła. – Warszawa, 1881. – T. 6. – S. 74–76). Про посилання польських літераторів на цю пісню: *Курчів Р. Ф.* Український фольклор у польській літературі (період романтизму). – К., 1971. – С. 241; *Курчів Р. Ф.* Українська пісня в польських альманахах // Хроніка – 2000. – К., 2009. – Вип. 80. – С. 477–480.

<sup>18</sup> *Иващенко В.* Исторический очерк Умани и царицына сада (Софиевки). – К., 1895. – С. 25–29; Русские портреты XVIII и XIX столетий / Издание великого князя Николая Михайловича. – С.Пб., 1905. – Т. 1. – Л. 72; *там само.* – Т. 2. – Л. 28; *Валишевский К.* Вокруг трона. – М., 1909. – С. 73; *Niemcewicz J. U.* Op. cit. – S. 61; *Dr. Antoni J.[Rolle J. A.]* Wybór pism. – Kraków [1966.] – Т. 1. – С. 147–166; *Łojek J.* Dzieje pięknej... – S. 34, 228–259; *Малаков Д. В.* По Брацлавщине. – С. 143, 144; *Wołoszyński R. M.* Potocka 1. v. Vittowa Zofia // Polski... – 1983. – Т. 27/4. – С. 744–747; *Магидс В.* Пастель // Наше наследие. – 1988. – № 3. – С. 132; *Стрельникова Л. А.* Тульчинські...; *Кривошея І. І., Кривошея В. В.* Дворянство Уманщини. – С. 48; Русские портреты XVIII и XIX века / Издание великого князя Николая Михайловича Романова. – М., 1999. – С. 288, 289; *Кривошея І. І.* Демагнатерізація уманських маєтків магнатів Потоцьких (кінець XVIII – перша третина XIX ст.) // Проблеми історії України XIX – початку XX ст. – К., 2003. – Вип. 6. – С. 58; *Косенко І. С.* Третє століття славетного парку // Хроніка-2000. – К., 2001. – Вип. 41–42. – С. 507, 508, 510, 511; *Завальнюк О. М., Комарницький О. Б.* Минуле і сучасне Кам'янця-Подільського: політики, військові, підприємці, діячі освіти, науки, культури й медицини. – Кам'янець-Подільський, 2003. – С. 28–31; *Колесник В.* Відомі поляки... – С. 513–515, 275; *Фадеева Т. М.* Две Софии и Пушкин. – Симф., 2008. – С. 111–206. «За все своє життя я не бачив жінки, вродливішої за неї», – свідчив Ю. У. Немцевич (*Łojek J.* Dzieje pięknej... – S. 85). Звісно, вона ніколи не була «рабинею з далекої Греції» (див. таке в анонімному «врізі» до публікації: *Суровцова Н. В.* Галантний вік // Радянська жінка. – 1990. – № 12. – С. 10).

<sup>19</sup> Катерина II і Г. А. Потемкін... – С. 394–397; *Лопатин В. С.* Примечания. – С. 893, 901; *Завальнюк О. М., Комарницький О. Б.* Минуле і сучасне Кам'янця-Подільського... – С. 32, 33.

<sup>20</sup> *Левицкий Н.* Отрывки из путевых записок // Украинский вестник. – 1818. – № 8. – С. 210, 211. Зі спомену про війну 1787–1791 років: «Подєйкували, що повільній облозі Хотина та ще більш як дев'ятиденному зволіканню була причиною дружина кам'янець-подільського польського коменданта Вітта (котра потім була за графом Потоцьким), в яку граф Салтиков був закоханим і яка часто приїздила до табору; вона була гречанка, сестра її була заміжня

## КОНТЕКСТ

за хотинським пашею, через що граф, на її прохання, спрямовував парламентаря з листами від пані Вітт до сестри, а від тієї отримував на них відповіді» (*Энгельгардт Л. Н.* Записки. – М., 1997. – С. 70). Пор.: «...Князь Григорій Олександрович Потьомкін... куртизанів з племінницями своїми та вродженою грекинею, колишньою пралею в Константинополі, потім польської служби генерала графа Вітта дружиною, потім купленою у Вітта в дружини собі графом Потоцьким і, зрештою, такою, що бачила біля своїх ніг обожнювачами своїми імператора Йосипа, короля прусського, спадкоємця Фрідріха II, Верженна – першого міністра у Франції за царювання короля-коваля Людовіка XVI, шведського короля Густава; будучи вже похилого віку, графиня Потоцька була предметом уваги навіть Олександра Павловича» (*Тургенев А. М.* Записки // Г. А. Потемкин: От вахмистра до фельдмаршала. – С.Пб., 2002. – С. 203); «Потьомкін сипав перед нею найвишуканіші люб'язності. Так, одного разу, воліючи подарувати їй кашемірову шаль украй високої ціни, він учинив свято, на якому було до 200 дам, а після обіду влаштував лотерею й отак, що кожній дісталася по шалі, а найкраща з шалей випала на долю найвродливішої з дам» (*С. Т.* Госпожа Виже-Лебрен в России // Древняя и новая Россия. – 1876. – № 10. – С. 193); «Аби піднести їй коштовну шаль, він улаштував свято, на яке було запрошено двісті дам. Усім їм було запропоновано тягти лотерейні білети, котрі були з виграшами, що становили кашемірові шалі рівної вартості» (*Валишевский К.* Вокруг трона. – С. 57).

<sup>21</sup> *Ушаков Н. И.* Воспоминание об Андрее Яковлевиче Стороженке // Русский архив. – 1873. – № 9. – Ст. 1725–1728; *В. Я. [Ястребов В. Н.]* Письма графа Аракчеева к Г. И. Лисаневичу (1817–1820) // Киевская старина. – 1884. – № 12. – С. 678; *Мурзакевич Н. Н.* Записки // Русская старина. – 1887. – № 2. – С. 286, 287, 295–298; Письмо кн. Багратиона Барклаю-де-Толли об отставном полковнике графе Витте // *там само.* – 1901. – № 7. – С. 187, 188; *Шильдер Н. К.* Император Николай Первый. – С.Пб., 1903. – Т. 1. – С. 526; *Чулков Н.* Граф Иван Осипович Витт // Сборник биографий кавалергардов. – С.Пб., 1904. – Т. 2. – С. 448–458; *Павловский И. Ф.* Малороссийское козацье ополчение в 1812 году по архивным данным. – К., 1906. – С. 3; Россия: Полное географическое описание нашего отечества. – С.Пб., 1910. – Т. 14. – С. 760; Военная галерея 1812 года. – С.Пб., 1912. – С. 42–43; *Сірополко С.* Українська кінно-козацька дивізія в Наполеонівських війнах 1812–1813 рр. // Табор. – 1930. – Ч. 28/29. – С. 81–93; *Вигель Ф. Ф.* Записки. – М., 1928. – Т. 2. – С. 299–301; Рукою Пушкіна. – М.-Ленинград, 1935. – С. 188–196; *Wasylewski S.* Karolina Sobańska i jej otoczenie // Nowe Widnokręgi. – 1941. – № 2. – С. 70–77; *Мицкевич А.* Собрание сочинений. – М., 1954. – Т. 4. – С. 386–388; *Яшин М.* «Итак я жил тогда в Одессе...» // Нева. – 1977. – № 2. – С. 120–143; *Эйдельман Н. Я.* Пушкин и декабристы. – М., 1979. – С. 381–394; *Глинка В. М.* Пушкин и Военная галерея Зимнего дворца. – М., 1988. – С. 134–136; *Троцкий И. М.* III Отделение при Николае I. Жизнь

Шервуда-Верного. – Ленинград, 1990. – С. 117–121; *Керсновский А. А.* История русской армии. – М., 1993. – Т. 2. – С. 24–27, 307; *Сидорова М. В., Безотосный В. М.* Записка К. Ф. Толля 1831 г. // Российский Архив: История Отечества в свидетельствах и документах XVIII–XX вв. – М., 1995. – Вып. 6. – С. 100, 103; *Безотосный В. М.* Витт // *там само.* – 1996. – Вып. 7. – С. 336, 337; *Якимович Б.* Збройні Сили України: Нарис історії. – Л., 1996. – С. 65; Из записок графа А. Х. Бенкендорфа // Николай Первый и его время. – М., 2000. – Т. 1. – С. 140–142; Кавалеры ордена Святого Георгия Победоносца I и II степени. – С.Пб., 2002. – С. 423; *Сироткин В. Г.* Наполеон и Александр I: Дипломатия и разведка Наполеона и Александра I в 1801–1812 гг. – М., 2003. – С. 301–306, 310, 311, 321, 322; *Усенко П. Г.* Витт // Энциклопедія історії ... – Т. 1. – С. 582; *Цубенко В. Л.* 3 історії військово-господарських формувань в Україні: Новоросійське (Херсонське) військове поселення кавалерії. 1817–1857 рр. – О., 2006. – С. 15–41; *Багалій О. Д.* Історія військових поселень в Україні: з неопублікованої спадщини. – Х., 2007. – С. 91–299; *Фадеева Т. М.* Две Софии и Пушкин. – С. 97–103. Пор.: *Шугин В. В.* Тайна Георгиевского монастыря: Забытые подвиги российского военного разведчика генерала от кавалерии Ивана де Витта // Военно-исторический журнал. – 2003. – № 8. – С. 66–73; *там само.* – № 9. – С. 64–69; *там само.* – № 10. – С. 63–71; *там само.* – № 11. – С. 63–68 (на жаль, отаке «військово-історичне дослідження» заронило шпальтами поважного часопису купу казусів: містом, у котрому народився І. Вітт, замість Парижа названо «Кам'янець-Подільськ», де його батька ніби «було прийнято на російську службу та залишено на своїй колишній посаді»; паралельно С. Потоцьку номіновано як константинопольською «повією» й купленою «голландським аристократом» Йосифом де Віттом у турецькому порту «шлюхою», так і «гетьманшею», С.-Ф. Потоцького – «гетьманом», «Жозефіну-Амалію Мнішек» – його «першою дружиною»; імпровізаціями ж про те, що він відправив своїх дочок Софію та Ольгу, «тільки-но їм виповнилося шістнадцять», до Санкт-Петербурга представити «найвищому товариству», при цьому «остаточний вибір майбутніх чоловіків» для них «залишив за собою», просто зневажено, наскільки крихітними були ті двос діточок за життя тата). Як не прикро, тяглість хибної естафети підхопила укладачка новітнього покажчика матеріалів місячника «Киевская старина», доцент кафедри архівознавства та спеціальних галузей історичної науки Київського національного університету ім. Т. Шевченка Марина Палієнко, «призначивши» Станіслава Потоцького «коронним гетьманом» (*Палієнко М. Г.* «Киевская старина» (1882–1906). – К., 2005. – С. 517). Див. іще: *Ślisz A.* Henryk Rzewuski: życie i poglądy. – Warszawa, 1986. – S. 48–57, 71–74; *Коньков П. В.* «Долороса, женщина несчастья...»: Крымское окружение Адама Мицкевича. Каролина Собаньска // Пилигримы Крыма – Осень 2000: Путешествия по Крыму, путешествийники о Крыме / V Крымская Международная научно-практическая конференция. – Симф., 2001. –

## ПАВЛО УСЕНКО. ПОТОЦЬКІ, БЕЗ ЯКИХ НЕ БУЛО Б «СОФІЇВКИ»

Т. 1. – С. 26–33; Рудакова Н. Н. Портрети на фоне времени. – Николаев, 2009. – С. 112–122.

<sup>22</sup> Бантыш-Каменский Д. Н. Историческое собрание списков... – С. 165; F.M.S. [Sobieszczański F. M.] Potocki (Stanisław Szczęśny) // Encyklopedia powszechna. – S. 433; Материалы для истории Подольской губернии (1792–1796): Выпуск 1-й. – Каменец-Подольск, 1885. – С. 295–299; Я-ъ Н. Потоцкий // Энциклопедический словарь. – С.Пб., 1896. – Т. 24-а. – С. 738, 739; Артамонов Н. Н. Потоцкий, граф Станислав-Феликс. – С. 708, 712, 713; Валишевский К. Вокруг трона. – С. 73; Dr. Antoni J. [Rolle J. A.] Op. cit. – S. 158; Potocki Stanisław Szczęśny // Wielka encyklopedia powszechna PWN. – Warszawa, 1967. – Т. 9. – S. 332; Потоцькі // Радянська енциклопедія... – С. 436; Łojek J. Dzieje pięknej... – S. 11, 34, 167, 203, 204, 242, 252, 272, 360, 361; Potocki Stanisław Szczęśny // Encyklopedia powszechna PWN. – Warszawa, 1975. – Т. 3. – S. 662; Черейский Л. А. Пушкин и его окружение. – Ленинград, 1989. – С. 194; Потоцькі // Енциклопедія Українознавства: Перевидання в Україні. – Л., 1996. – Т. 6. – С. 2283; Косенко І., Мітін В. Софіївка: Історія парку // Краєзнавство та шкільний туризм. – 1996. – № 2. – С. 1–2; Кривошея І. І., Кривошея В. В. Дворянство Уманщини... – С. 47, 48; Кривошея І. І. Потоцькі герба Пілява: Тульчинська лінія. – К., 2000. – С. 6; Косенко І. С. Третє століття славетного парку. – С. 505, 507, 513; Сухарева О. В. Кто был... – С. 406–408, 683; Колесник В. Відомі поляки... – С. 514, 520. Див. іще: Суровцова Н. В. Галантний вік. – С. 10, 11; Лоек Є. Історія прекрасної бітинки. – С. 242, 243; Лобко О. Еволюція маєткового комплексу... – С. 17.

<sup>23</sup> Gr.[Gроза] S. Opisanie Sofijówki. – Wilno, 1843. – S. 65–67; Скальковский А. А. Сравнительный взгляд на Очаковскую область в 1790 и 1840 годах // Записки Одесского общества истории и древностей. – О., 1844. – Т. 1. – С. 270; Рассказы... – С. 86, 241; Комаровский Е. Ф. Записки. – С.Пб., 1914. – С. 212–214; Кислий І. Я. Парк ім. III Інтернаціоналу в Умані // Архітектура Радянської України. – 1939. – № 9. – С. 17–21; Неймарк Й. І. Архітектура малих форм в Уманському парку-заповіднику // там само. – С. 22–25; Лыпа А. Л. Уманский государственный заповедник «Софиевка» (1796–1945) // Природа. – 1947. – № 6. – С. 78–89; Лыпа А. Л. Софиевка: Уманский государственный заповедник (1796–1946). – К., 1948. – С. 26–30, 82, 84, 94; Малаков Д. В. По Брацлавщине. – С. 149; Косенко І. С. Софіївка // Географічна енциклопедія України. – К., 1993. – Т. 3. – С. 219; Косенко І., Мітін В. Софіївка... – С. 3; Косенко І. С., Храбан Г. Ю., Мітін В. В., Гарбуз В. Ф. Дендрологічний парк Софіївка. – С. 166, 167. Про Л. Мецеля – позашлюбного сина Фрідеріка-Алоїзія Брюля та про його батька, у кого, як зятя (одруженого на сестрі «Щенного» Марії), 1788 року Станіслав-Фелікс за 20 000 дукатів купив генеральський чин: Храбан Г. Ю. Перший архітектор Софіївки // Український історичний журнал. – 1971. – № 9. – С. 103–108; Łojek J. Dzieje pięknej... – S. 244–246, 381; Кривошея І. І. Потоцькі ... – С. 7; Косенко І. С. Третє століття сла-

ветного парку. – С. 513–523; Клименко Т. А. Дендропарк «Софіївка» в дослідженнях Григорія Храбана // Г. Ю. Храбан: До 100-річчя з дня народження. – Черкаси, 2002. – С. 35–38; Кузьменко А. К. Путеводитель (сам себе – экскурсовод): Тайна любви. Парк «Софиевка». – К., 2003. – С. 97, 98.

<sup>24</sup> Записки Хршонщевського... – Ст. 937; Заблоцкий-Десятовский А. П. Граф П. Д. Киселев и его время. – С.Пб., 1882. – Т. 1. – С. 169; Малаков Д. В. По Брацлавщине. – С. 148; Кривошея І. І. Потоцькі... – С. 6, 7. Див. ще: Łojek J. Dzieje pięknej... – S. 263–265, 312, 349, 382, 383; Сухарева О. В. Кто был... – С. 663. Пор.: «14 березня 1805 р. помер генерал-аншеф Станіслав-Фелікс Щенний-Потоцький, котрий залишив 108 000 душ селян у Київській, Подільській та Волинській губерніях на поділ своїм 16 дітям. У нього були від першого шлюбу, з Юзефою Мнішек, сини – Юрій (29 років), Станіслав (19 р.), Ярослав (17 р.), Володимир (15 р.) і дочки – Пелагея (за кн[язем] Сапегою), Людвіка (за Касиковським), Вікторія (за Шуазель-Гуф'є), Роза (за Антоном Потоцьким), Констанція (за Яном Потоцьким), Октавія (за Швейковським), Ідалія (дівиця); та від другого шлюбу, з Софією де Челіче, сини – Олександр (7 р.), Мечислав (5 р.), Болеслав (2 тижнів) і дочки – Софія (4 р.) й Ольга (3 р.)» (Архів графов Мордвинових. – С.Пб., 1902. – Т. 5. – С. 502; переклад з російської – П. У.). У щойно цитованому акті імперської Державної Ради порушено нумерацію шлюбів Потоцького: другий названо першим, а третій – другим. Аналогічне «мінусування» тривало і надалі. Наприклад, у найкатегоричнішій формі: «Справді Софія була другою дружиною графа Потоцького» (Сухоребров П. Софіївка – краса Умані // Глобус. – 1926. – № 20. – С. 394). «Дійсно, цей сад збудовано на честь його другої дружини Софії», – згодом шаблонно вторив доктор історичних наук Ілля Шульга (Шульга І. Г. Передмова // Ролле А. Й. Фатальна красуня. – Вінниця, 1990. – С. 7), а вінницький краєзнавець Вікторія Колесник, представивши шпальтами нещодавно виданого фоліанта чимало земляків-поляків, за «інерцією» стверджувала, що на спадок Потоцького 1805 року «претендували його друга дружина та діти від двох шлюбів» (Колесник В. Відомі поляки в історії Вінниччини. – С. 573). Друга дружина – Юзефа – померла за сім літ до того. До речі, її син Станіслав 1805 року ад'ютантом цесаревича Костянтина Павловича відважно бився під Аустерліцем, 1807 року – під Фридландом, 1812 року – під Бородіном, 1813 року – від Каліша до Лейпціга, 1814 року – під Бриеном і Аренсом. Став володарем орденів св. Анни першого та другого (з алмазами) ступенів, Володимира третього і четвертого класів, Георгія четвертого ступеня та низки зарубіжних, але 1822 року «за домашніх обставин» узяв відставку, хоча вважався генерал-ад'ютантом, черговим генералом Головного штабу польської армії. 1828 року Микола I призначив його обер-церемоніймейстером, тасмним радником, і це був чоловік Катерини Браницької, дочки колишнього великого коронного гетьмана Речі Посполитої графа Франциска-Ксаверія (соратника «Щенного» по Торговицькій конфедерації), старшої

## КОНТЕКСТ

сестри знаменитої Єлизавети Воронцової – об'єкта особливих симпатій О. Пушкіна (Потоцький, граф Станислав Станиславович // *Русский биографический...* – С. 707, 708; Военная галерея... – С. 192; *Смирнова-Россет А. О.* Дневник. Воспоминания. – М., 1989. – С. 175, 176; *Черейський Л. А.* Пушкин и его окружение; *Безотосный В.* Потоцкий // *Российский Архив...* – С. 522, 523). А Роза (Ружа) Потоцька, розлучившись із А. Потоцьким, 1813 року вийшла заміж за полковника Владислава Браницького – брата згаданих Катерини та Єлизавети, сина Ф.-К. Браницького й небоги Г. Потьомкіна Олександрі, в якій, за поголосками, дівочим прізвиськом Енгельгардт приховувалося, що була дочкою Катерини II (*Zawadzki W.* Przypisy // *Dr. Antoni J.* [Rolle J. A.] Op. cit. – Т. 2. – С. 135; *Кривошея І. І.* Потоцькі... – С. 7–9; *Усенко П. Г.* Браницький // *Енциклопедія історії...* – Т. 1. – С. 366, 367). Про Браницьких іще: *Записки Хршонщевського...* – Ст. 940, 948–951; *Biała Cerkiew: Książka ramiątkowa białocerkiewian.* – Warszawa, 1919; *Степанишина О.* Господарство графів Браницьких на Київщині і реформа 1861 р. в їхніх маєтках // *Студії з історії України науково-дослідчої катедри історії України в Києві.* – К., 1930. – С. 117–232; *Ruszczyc M.* Dzieje rodu i fortuny Branickich. – Warszawa, 1991; *Чернецький Є.* Браницькі герба Корчак. – Біла Церква, 2003; *Лазанська Т. І.* Гетьманша Білоцерківщини та її нащадки (з історії роду Браницьких) // *Проблеми історії...* – 2004. – Вип. 7. – С. 229–246; *Томазов В. В.* Браницькі // *Енциклопедія історії...* – Т. 1. – С. 367; *Колесник В.* Відомі поляки... – С. 65–69. Про Нарішкіних: *Нарышкин А. К.* В родстве с Петром Великим. – М., 2005.

<sup>25</sup> *Рассказы...* – С. 250; *Łojek J.* Dzieje piękniej... – S. 265, 266. За іншою версією, такий бешкет трапився пізніше більш як на три десятиліття: *Dr. Antoni J.* [Rolle J. A.] Op. cit. – Т. 1. – С. 173, 174.

<sup>26</sup> *Косаревский И. А.* Государственный заповедник Софиевка. – К., 1951. – С. 48, 49; *Косаревський І. О.* Софіївка: короткий путівник. – Черкаси, 1961. – С. 21; *Кривулько Д. С., Рева М. Л., Тулупій Г. Г.* Дендрологічний парк «Софіївка». – К., 1962. – С. 7; *Кривулько Д. С., Рева М. Л.* «Софіївка». – К., 1964. – С. 34; *Łojek J.* Dzieje piękniej... – S. 211, 212; *Роготченко А. П.* Уманське чудо. – К., 1984. – С. 62; *Усенко П. Г.* Тадей Косцюшко і Україна: наш земляк – найславніший поляк. – К., 2004. – С. 68. Герою Варшавського князівства (герцогства) Володимирів (Влодзімежу) Потоцькому встановлено пам'ятник на Вавелі, під склепінням Краківського кафедрального собору – «народного святилища Польщі» (визначення цієї базиліки кардиналом Каролем Войтилою, майбутнім Папою Римським Іоаном Павлом II), де обік королівських могил некрополя є й труна з прахом жертвовного інсургента Т. Косцюшка (*Рожек М.* Краковський кафедральний собор на Вавелі. – [Kraków,] 1981. – С. 3, 66, 70, 72).

<sup>27</sup> *Gr. [Groza] S.* Op. cit. – S. 54.

<sup>28</sup> *Trembecki S.* Pisma. – Lwów, 1883. – Т. 1. – С. 1–43; *Макушев В. В.* Станислав Трембецький, замечательнейший сторонник России в польской поэзии конца

XVIII века // *Древняя и новая Россия.* – 1878. – № 8. – С. 261–283; Из дневника П. В. Алабина // *Русская старина.* – 1879. – № 6. – С. 219–222; *Саприкіна Л. І.* Аллан (Аллен; Allen) Уільям // *Мистецтво України.* – К., 1995. – Т. 1. – С. 44, 45. Передплатниками віденського видання 1815 року стали і С. Потоцька з сином – графом де Віттом та пасербом – графом С. Потоцьким, і Олександр I з дружиною Єлизаветою, і Косцюшко (*Trembecki S.* Opisanie Zofiiowki: Sophiowka. – Vienne, 1815. – S. V). Українською переклав поему Юрій Буряк: *Трембецький С.* Софіївка // *Хроника-2000.* – К., 2009. – Вип. 80. – С. 365–378.

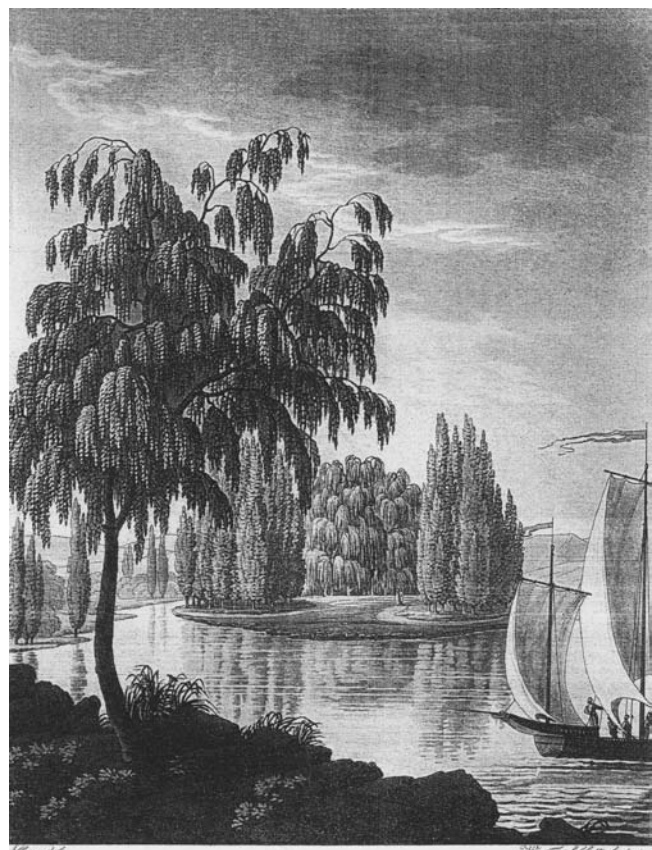
<sup>29</sup> *Муравьев А. Н.* Сочинения и письма. – Иркутск, 1986. – С. 70; *Лунин М. С.* Письма из Сибири. – М., 1988. – С. 223, 224. У січні 1826 року Софія – дружина генерал-ад'ютанта Павла Кисельова, дочка Станіслава-Фелікса та Софії Потоцьких, намагалась урятувати від арешту декабриста князя Сергія Волконського, котрий на схилі літ оповів, як «графиня... радила втекти за кордон, пропонувала йому провідником єврея, вкрай відданого родині Потоцьких». Статечний заколотник не дослухався й був злапаний в Умані, де командував військовою бригадою (*Долгоруков П. В.* Князь Сергей Григорьевич Волконский: Некролог // *Колокол.* – 1866. – 15.01). П. Кисельова перед заручинами з Софією-молодшою 1821 року листовно відрекомендував Софії-старшій сам Олександр I, до того наказавши нареченому – випробуваному довіреникові: «Передайте, прошу вас, упевнення в моїй пошані та вітання прекрасній графині Софії» (*Заблоцкий-Десятковский А. П.* Граф П. Д. Киселев и его время. – С. 136; *там само.* – Т. 4. – С. 16). Сестри Софія та Ольга Потоцькі сприймаються як прототипи пушкінських Тетяни і Ольги Ларіних з віршованого роману «Єв'геній Онегін» (*Шарик С.* Прекрасные капризы Софии Потоцкой // *Сегодня.* – 2002. – 18.09). «І дійсно, вони були чарівними й настільки чудовими, що, коли б хтось запитав мене, котру з двох я вважаю кращою, то я б завагався з відповіддю або відповів би з простодушністю малюка: обидві кращі», – враження очевидця, приголомшеного їхньою «осяйною красою» в 1820–1821 рр. (*Горчаков Вл.* Выдержки из дневника: Воспоминания об А. С. Пушкине и других современниках // *Москвитянин.* – 1850. – № 3. – С. 257). У плеяді поетових «муз» С. Потоцька-Кисельова надихнула на «Бахчисарайський фонтан» (*Гроссман Л. П.* У истоков «Бахчисарайского фонтана» // *Пушкин: Исследования и материалы.* – Ленинград, 1960. – Т. 3. – С. 49–100; *Колесник В.* Відомі поляки... – С. 274, 275; *Фадеева Т. М.* Две Софии и Пушкин. – С. 109, 119–129). Її парсуну пензля Г. Гейтера вміщено 1990 року на десятій сторінці дванадцятого числа місячника «Радянська жінка» з приписом: «Вдивіться в цей портрет. Скільки тут ніжності, грації, загадковості. Це – Софія Потоцька. Так, ота чужинка-чарівниця, чиє ім'я носить всевітньо відомий парк в Умані». Натомість Софія-молодша – ніяк не іноземка. Та й її матір, принаймні з уладнанням для неї «Софіївки», в Україні не була сторонньою...



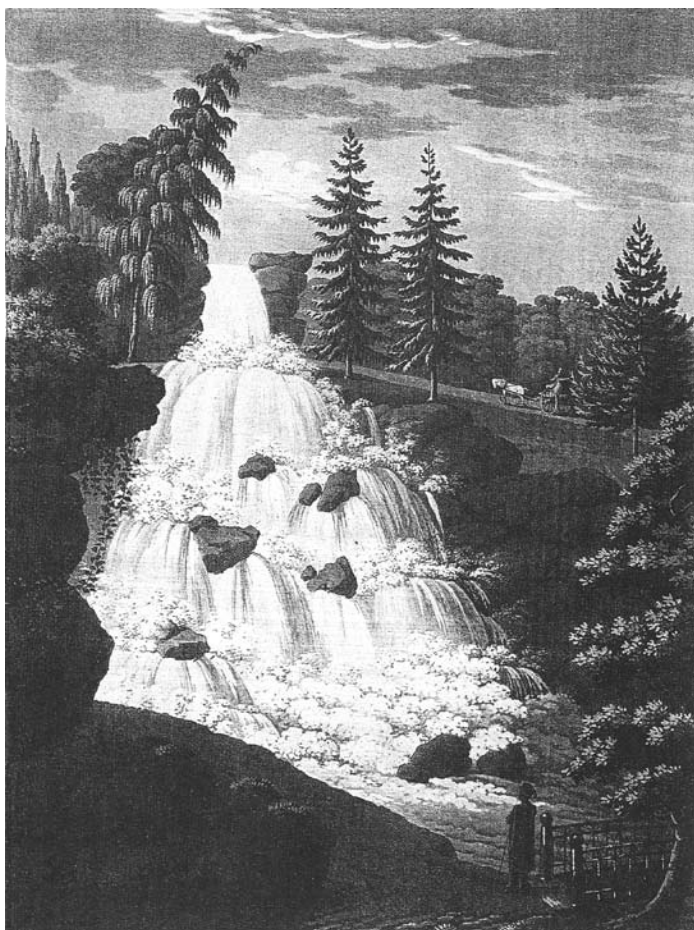
«Грот Венери Медицейської»

«Каскад “Три сльози” і “Колона суму”»

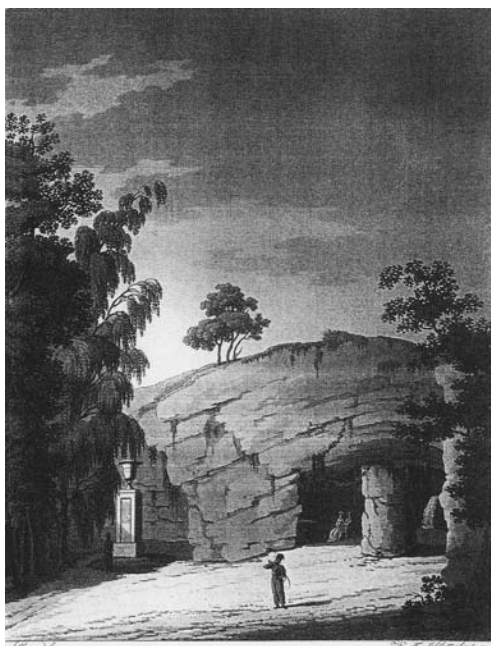
«Острів кохання»



Ілюстрації В. Аллана,  
гравіровані В. Шлоттербеком,  
до книги: *Trembecki S.*  
Орисяне Zofiwki. – Vienne, 1815

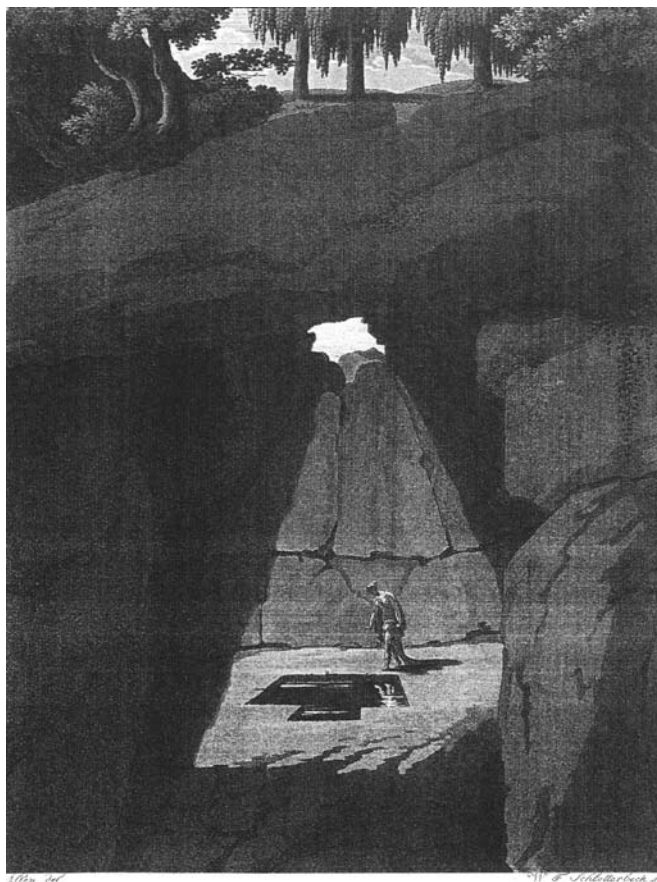


«Великий водоспад»



«Вид Левиного (Шумового) гроту»

«Грот "Дзеркало богині Діани"»



## ПАВЛО УСЕНКО. ПОТОЦЬКІ, БЕЗ ЯКИХ НЕ БУЛО Б «СОФІЇВКИ»

<sup>30</sup> Достеменно не розв'язані питання, чи був Великий Кобзар у «Софіївці» та наскільки «від автора» його фраза: «Видал я на своем веку таки порядочные сады, как, например, Уманский и Петергофский...» (*Шевченко Т. Г.* Повне зібрання творів у дванадцяти томах. – К., 2003. – Т. 3. – С. 152). Про сентимент Ю. Словацького до «гарної Софіївки, кинуті серед степів, як дорогоцінний перл»: *Рихлік Є. А.* Українські мотиви в поезії Юлія Словацького // Записки Ніжинського інституту народної освіти та науково-дослідчої кафедри історії культури й мови при інституті. – Ніжин, 1928. – № 8. – С. 147; *там само.* – 1929. – № 9. – С. 218, 221, 242. Див. також: *Смілянський Л. І.* Сад. – К., 1952. – С. 21–50; *Борисенко Р.* Величний, самотній // Хлібороб України. – 1970. – № 3. – С. 41; *Przybylski R.* Ogrody romantyków. – Kraków, 1978. – S. 28–54, 225; *Падун-Лук'янова Л.* Трагічні повороти долі // Радянська жінка. – 1990. – № 12. – С. 12; *Суровцова Н. В.* Життя Надії Суровцової, описане нею самою в селищі Нижній Сеймчан Магаданської області // Наука і культура: Україна. – К., 1990. – Вип. 24. – С. 424–439; *Суровцова Н. В.* Листи. – К., 2001. – С. 206–285; *Мануйкін О. О., Поліщук В. Т.* З літопису духовного єднання. – Черкаси, 1993. – С. 39–48; *Боєва Д.* Шляхтич, кріпак і ревізор: Польська шляхта між царизмом та українськими масами (1831–1863). – К.,

1996. – С. 263, 368; *Бевз Г. П.* Історія Уманщини. – К., 1997. – С. 42–85; *Кривошея І. І., Близнюк І. В.* Уманський базиліянський монастир (1765–1834 рр.) // *Кривошея І. І., Кривошея В. В., Близнюк І. В.* Уманщина... – С. 26–30; *Бажан А. П.* Євген Плужник в Умані // Сучасність. – 1999. – № 4. – С. 121, 122; *Грабович Г.* Витоки «Української школи» в польській літературі // Хроніка-2000. – Вип. 80. – С. 379–430.

<sup>31</sup> *Андреев Н. Ф.* Софиевка // Московский телеграф. – 1833. – № 3. – С. 73; [*Сементовский Н. М.*] Умань с Царицыным садом (прежня Софиевка) // Галерея киевских достопримечательных видов и древностей. – К., 1857. – Т. 14. – С. 75, 76; *Пашкевич В. В.* Уманский Царицын сад // Вестник Императорского Российского общества садоводства. – 1894. – № 3. – С. 177; *Łojek J.* Dzieje pięknej... – S. 82, 267–317; *Сокол К. Г.* Монументы империи. – М., 2001. – С. 186, 187; *Кривошея І. І.* Три несхожих пагони одного родового дерева: непроста доля Александра, Мечислава і Болеслава Потоцьких герба «Пилява» (Тульчинська лінія) // Проблеми історії... – К., 2008. – Вип. 14. – С. 303–308; *Цубенко В. Л.* Документи з історії військових поселень в Україні. – Харків, 2008. – С. 263, 264, 275, 276, 317, 318.

<sup>32</sup> *Комаровский Е. Ф.* Записки. – М., 1990. – С. 128, 129.

<sup>33</sup> Київщина...; *Білокін С. І.* Борг перед Василем Горленком // Слово і час. – 1993. – № 1. – С. 12.

## РЕЗЮМЕ / SUMMARY

Статтю присвячено видатному культурно-історичному явищу на зламі XVIII–XIX ст.: доладному здійсненню спільної мрії Софії Вітт-Потоцької та Станіслава Потоцького влаштувати власний декоративно-вжитковий сад не гіршим за найпрекрасніші в Європі. Сталося так, що намічений епіцентр архітектури, водної інженерії й зеленого будівництва зріс за неординарного розвитку міжнародних стосунків у антипольському дусі, коли чільна руйнівниця Речі Посполитої цариця Катерина II підступно використала політичну короткозорість графа Потоцького, котрий довірився інспірованій з-за кордону допомозі. Уже всупереч оригінальним планам того магната приналежні йому терени з усім правобережжям Дніпра опинилися під владою Російської імперії в масиві на загал більшості українських регіонів. Свого розпачливо підупалого чоловіка-багатія, резонансно зганьбленого репутацією людини без переконань, за тих складних обставин щасливо розрадила, щоби знайшов себе по-новому, та успішно подвигнула на грандіозний творчий задум локального блаженства кохана жінка. Відповідником її вражаюче-чарівної зовнішності, штучно втіленим і вміло злеліаним у колишній диковині природного середовища із застосуванням виразних засобів ландшафтної реконструкції та суміжних мистецтв, постала в Умані унікальна місцина «Софіївка». Як артефакт, майстерно організований і вдало підживлений талановитими виконавцями проекту в оперті на величезні кошти перших господарів, цей рідкісний дендрогідропарк не випадково набув знакової слави чуда України – зробився прикметним об'єктом національної гордості, сягнув високого рівня особливої пам'ятки старосвітськості.

*Ключові слова:* історія, фольклор, Україна, Річ Посполита, Російська імперія, парк, сад.

The article deals with the cultural and historical phenomenon at the junction of the XVIII<sup>th</sup> – XIX<sup>th</sup> centuries: the implementation of the common dream of Sofia Witt-Potocka and Stanisław Potocki to arrange their own decorative garden which would be not worse than the most beau-

*КОНТЕКСТ*

tiful gardens of Europe. It happened that the would-be center of architecture, water engineering and green building had been established at the situation of the extraordinary development of the anti-Polish attitude in the international relations when Queen Catherine the Second, the outstanding destructor of the Rzecz Pospolita, cunningly used the political myopia of Count Potocki who naively reposed trust in help inspired from abroad. As a result, contrary to his original plans, the territories which have belonged to magnate Potocki and included all the right bank of the Dnieper were subjected to the authority of the Russian Empire (in general – the greater part of all Ukrainian regions). The rich husband of Sofia Potocka much discouraged and resonantly discredited by reputation of a man without convictions was happily comforted by his beloved wife in those difficult circumstances; she helped him to find himself in a new way and inspired him to the great artistic project of the local felicity. The unique space called “Sofiyivka”, an equivalent to charming beauty of Potocka, has emerged in Uman, artificially and skillfully created with use of the expressive means of landscape reconstruction and related arts in the former wilderness of natural environment. This rare dendrohydropark, skillfully organized and well-nourished by talented artists – executers of the project, supported with the huge investments of the first owners, became a significant artifact of older times which is celebrated now as a wonder of Ukraine, a site of national pride.

*Keywords:* history, folklore, Ukraine, Rzecz Pospolita, Russian Empire, park, garden.

Статья посвящена выдающемуся культурно-историческому явлению на стыке XVIII–XIX вв.: успешному осуществлению общей мечты Софии Витт-Потоцкой и Станислава Потоцкого устроить собственный декоративно-прикладной сад не худшим, чем самые прославленные в Европе. Случилось так, что задуманный эпицентр архитектуры, водной инженерии и зеленого строительства вырос в условиях неординарного развития международных отношений в антипольском духе, когда главная разорительница Речи Посполитой царица Екатерина II коварно воспользовалась политической близорукостью графа Потоцкого, доверившегося инспирированной из-за границы помощи. Уже вразрез с оригинальными планами того магната принадлежащие ему территории со всем правобережьем Днепра оказались под властью Российской империи уже воедино с большинством украинских регионов. Своего от огорчения надломленного мужа-богача, резонансно опороченого репутацией человека без убеждений, при тех сложных обстоятельствах счастливо утешила, чтобы вновь обрел себя, и успешно вдохновила на грандиозный творческий замысел локального блаженства любимая женщина. Креативным эквивалентом ее восхитительно-волшебной внешности, искусно созданным и умело взлелеяным в естественных условиях прежде девственной природы с помощью выразительных средств ландшафтной реконструкции и смежных искусств, раскинулась в Умани уникальная местность «Софиевка». Как артефакт, мастерски организованный и удачно подпитанный талантливыми исполнителями проекта, опиравшимися на крупные средства первых хозяев, этот редкостный дендрогидропарк не случайно приобрел знаковую славу чуда Украины – стал замечательным объектом национальной гордости, достиг высокого уровня изумительного памятника старины мирового масштаба.

*Ключевые слова:* история, фольклор, Украина, Речь Посполитая, Российская империя, парк, сад.

УДК [7.031:291.212.9](476)“5/12”

## ДО ЗВОДУ СЕРЕДНЬОВІЧНОЇ ЯЗИЧНИЦЬКОЇ СКУЛЬПТУРИ БІЛОРУСІ: СЛОНІМСЬКИЙ ІДОЛ \*

Ростислав Забашта

*У статті аналізується історіографія та фактографія одного з найвиразніших язичницьких зображень, що виявлені донині на теренах Білорусі – т. зв. Слонімського ідола; робиться спроба визначення часу створення і етнокультурної належності цієї пам'ятки.*

*Ключові слова:* балти, Білорусь, ідол, культура, Надбалтика, регіональність, скульптура, слов'яни, язичництво, ятвяги.

*Historiography and factual account of one of the most significant pagan images found on the territory of present-day Belorussia – the so-called Slonim idol – are analyzed in the article; the author makes an attempt to define the time of its creation and ethnocultural origin.*

*Keywords:* the Balts, Belorussia, idol, culture, Baltic surroundings, regional nature, sculpture, the Slavs, Paganism, Yatviahy.

*Вступні зауваги.* На нинішньому етапі вивчення середньовічної язичницької скульптури білоруських теренів<sup>1</sup> – як, урешті, й інших східноєвропейських, зокрема українських, – одними з першочергових завдань лишаються: а) якомога детальніша й точніша паспортизація, каталогізація; б) аргументована атрибуція кожного відомого на сьогодні її зразка. До проведення саме такої джерелознавчої роботи навертає існуючий стан наукової розробки теми. Так, попри немалою назгал чисельність номінацій у її бібліографії, усі, чи майже всі твори – через різні обставини – є до сьогодні мало, а то й цілковито невивченими саме на початковому (фактографічному) етапі. Знайомство з історіографією теми переконає водночас у тому, що обговорювані скульптурні твори понині лишаються без належного, достатньо детального комплексного висвітлення в руслі історико-порівняльних і просторово-контекстуаль-

них студій<sup>2</sup>. Як наслідок: недостатня обґрунтованість, а подекуди й цілковита безпідставність висловлених у літературі версій стосовно їхнього етнокультурного й історичного походження. При цьому панівною була й досі лишається версія, вмотивована традицією образотворення самого лише слов'янського населення<sup>3</sup>. Показово, що інерція такого своєрідного панславізму в питанні атрибуції скульптури язичницької традиції виявляється навіть у тих дослідників, які доказово спростовують його на рівні загальних етнокультурних процесів початкових етапів середньовічної історії Білорусі<sup>4</sup>. Тим часом, беручи до уваги різноманітні й численні свідчення складного, неоднозначного – як у просторовому, так і часовому вимірах – перебігу історії розвитку й взаємодії різних етнокультурних масивів на білоруських землях, насамперед балтського й слов'янського<sup>5</sup>, зважаючи, врешті, на брак документальних архео-

\* Висловлюємо щирі вдячності нашій добрій колезі, мінському археологу пані Людмилі Дуциц за багаторічну невідмовну допомогу у вивченні давньої монументальної скульптури Білорусі, зокрема в підготовці та написанні цієї статті. Складаємо дяку також співробітникам Слонімського районного краєзнавчого музею в особі директорки пані І. Шпиркової за надані каталожні відомості про означеного ідола, слонімському краєзнавцю п. Василю Супруну і журналісту п. Сергію Чигрину за цінні історіографічні й топографічні уточнення, мінському антропологу пані Інні Салівон за фахову консультацію в справі визначення антропологічного типу скульптурного зображення, львівському архітектору п. Юрію Дибі за виконані прориси світлин культових зображень (іл. 1: 1, 2; 2: 2–6; 4: 1).

## ІСТОРІЯ

логічних свідчень про походження майже всіх виявлених на сьогодні зразків середньовічної язичницької скульптури, беззастережність і однозначність висловлених донині етнокультурних атрибуцій ніяк не може задовольняти. Так само, як і позиція тих дослідників, які уникали спроб конкретного з'ясування означеної проблематики, обмежуючись у викладі питання історичного буття пам'яток констатацією самого лише передхристиянського (язичницького) походження їх<sup>6</sup>.

З огляду на існуючий стан речей у вивченні язичницької скульптури Білорусі, а також зважаючи на запити дослідницького процесу, передбачається підготувати й опублікувати низку джерелознавчих розвідок, як про окремі пам'ятки, так і групи їх, з тим, аби в підсумку підійти до створення

якомога повнішого – у фактографічному, а також історико-аналітичному планах – зводу язичницької скульптури Білорусі. При цьому виклад текстового матеріалу кожного подання про конкретний зразок скульптури здійснюватиметься за схемою: каталожний опис (під № 1), огляд історіографії (під № 2), критичний коментар і спроба атрибуції (під № 3), з доданням доступного зорового матеріалу. Насамкінець слід застерегти: проведені розшуками не завжди вдавалося заповнити існуючі джерелознавчі прогалини теми, а отже, пропоновані історичні визначення/передбачення стосовно походження й значення обговорюваних пам'яток, лишаяться значною мірою на рівні більш-менш уґрунтованих гіпотез, які, зрозуміло, відкриті для доповнень, уточнень, а то й для суттєвої корекції.

## ІДОЛ ЗІ СЛОНІМА

1. Антропофаломорфне скульптурне зображення (т.зв. Слонімський ідол). Матеріал: сірий черепашковий вапняк із незначними вкрапленнями білих фракцій. Розміри: В\*\* – 45,25 см; Шнб – 14,8 см; Тнб – 19,3 см. Місце виявлення: околиця м. Слоніма Гродненської обл. Республіки Білорусь. Місце зберігання: Слонімський районний краєзнавчий музей ім. Й. Стабровського (інв. № КП 4142) (Іл. 1: 1–4).

Об'ємне зображення голови людської подоби з частиною торса конусоватої форми (своєрідний бюст). Голова – майже натуральної величини (В – 23 см; Ш на рівні перенісся – 13,75 см; Т на рівні перенісся – 17,4 см), з рельєфно проробленою пластикою обличчя. Риси лица – підкреслено виразні. Чоло – високе, ледь бугристе, опукле й водночас похиле. Під лінією брів – глибоко посаджені овалоподібні за обрисом та ледь опуклі об'єми очей, окреслені заглибленою контурною лінією (правого ока Д – 2,8 см, В нб – 1,5 см; лівого ока Д – 2,7 см, В нб – 1,4 см). Ніс відтворено високим рельєфом. Він – короткий, широкий при переніссі й

загострений на кінчику (Д – 3,5 см, Ш перенісся – 2,3 см, нижнього краю – 3,2 см, В рельєфу при нижньому краю – 1,5 см). На нижній площині носа простежується три заглиблення (~ 0,3 см × 0,25 см × 0,1–0,15 см) нерегулярної форми: два з правого боку, одне – з лівого. Вилиці – великі випнуті; щоки – запалі. Рот позначений заглибленою ритованою лінією (Д – 5 см); майже по центру її міститься невелике кругле заглиблення (Ø ~ 3 мм). Об'ємно відтворено вуста (В рельєфу ~ 0,34–0,6 см). Нижня частина обличчя завершується чи то масивним, випнутим трохи уперед підборіддям, чи короткою, трохи завуженою донизу борідкою (Д ~ 6 см). З правого боку голови видніється вкрай узагальнений об'єм вуха. Він має вигляд плоскорельєфного, нерегулярноокруглого за обрисом виступу (В ~ 7,5 см) із незначним видовженим заглибленням посередині. З лівого боку на місці вуха – скол. Виразних ознак відтворення волосяного покриву голови немає. Лише нерівномірною обробкою поверхні маківки, потилиці й бічних площин її може опосе-

\*\* Умовні позначення розмірів: В – висота, Ш – ширина, Т – товщина, нб – найбільша величина розміру, Ø – діаметр, ~ – приблизно.

редковано вказувати на його наявність.

Голова стримить на короткій круглястій у перерізі шиї (В ~ 2 см, Т – 12,3 см), що плавно переходить у “тулуб” (В – 20,25 см; Ш нб – 13 см; Т нб – 19,3 см). Останній має вигляд видовженого, дещо опуклого з боків і нерівномірно звуженого донизу об’єму. Зображення надрамента і рук – відсутні<sup>7</sup>.

Моделювання пластичних об’ємів – різне, дещо узагальнено спрощене, але без ознак цілеспрямованої стилізації; наближене до натурних форм. (Характер стилістики різьблення сповна відповідає принципам т.зв. наївного реалізму, притаманного переважно для самодіяльного тримірного образотворення, не обтяженого приписами і настановами якоїсь певної художньої школи чи усталеної образотворчої практики). Порівняно досконаліше, ретельніше оброблено поверхню лица; побіжніше – бічні й тильну площину голови, а також тулубову частину, на поверхні якої помітні нерівності, сліди обробки.

Стан збереження: відсутній (збитий?) вершечок маківки голови, частково вищерблений рельєф правого ока, збитий рельєф правого вуха (на його місці – заглиблення), подекуди на поверхні трапляються незначні тріщини, затертості, незначні сколи породи.

Виявлено 1934 року випадково на околиці тогочасного м. Слоніма під час проведення земляних робіт, що були пов’язані з прокладанням вулиці “Новий світ” (пізніша назва “Альберцінська”, нині – “Гагаріна”). У ґрунті скульптура залягала на глибині ~ 0,5 м. До музею надійшла без будь-якого супровідного речового археологічного матеріалу.

2. У науковий обіг скульптуру ввів Й. Стабровський, опублікувавши про неї в різний час два повідомлення, що донині лишаються найповнішими за каталожними даними й найрозлогішими за аналізом пам’ятки розвідками. Вони тотожні за основним змістом і висновками, але дещо відмінні за викладом, деталями й акцентуванням фактажу<sup>8</sup>. В обох випадках дослідник подав стислі свідчення про місце<sup>9</sup> й обставини віднайдення скульптури, а також корот-

кий опис її з зазначенням деяких основних розмірів<sup>10</sup>. Визначивши зображення за чоловічу подобу, він – у першій публікації – зінтерпретував загальний вигляд, зокрема риси обличчя, як “виразно орієнтальні”: плескатість лица, значна випнутість вилиць, широкий ніс, відсутність вусів, загострена борода. Крім цього тут-таки автор зауважив місцеве походження породи каменю, з якого виготовлено скульптуру<sup>11</sup>. Характерна клиноподібна форма нижньої частини скульптури, відсутність на ній будь-яких зламів дала привід уважати знахідку не уламком якоїсь фігури, а зображенням, розрахованим для встановлення на дерев’яному пні чи зумисно виготовленому кам’яному постаменті. Цілковита ж неподібність до християнських (католицьких) скульптурних зображень дозволила досліднику пов’язати знахідку з язичницькою традицією; визначити за язичницького кумира. Підставою такої атрибуції послугувала й топоніміка околиць Слоніма на зразок “Божимов”, “Богуславци”, що засвідчувала – на думку автора – існування в минулому на цих теренах “поганських святилиць” (кумирень)<sup>12</sup>. Покладаючись на історію впровадження християнства на білоруських землях, зокрема практику нищення святилиць і предметів релігійного культу язичників, автор висловив переконання, що віднайдена скульптура була захована в кінці X ст. своїми шанувальниками задля збереження від зазіхань ревнителів нової офіційної віри; на це вказує й відлюдність місця укриття. Щодо етнокультурного визначення пам’ятки, то Й. Стабровський беззастережно ствердив належність її слов’янській традиції, не наводячи при цьому жодних документальних доказів. Лише із загального контексту публікації постають деякі опосередковані аргументи на її користь: факт входження Слонімщини до складу Київської держави за часів кн. Володимира-хрестителя й уже згадані слов’янські відрелігійні топоніми. Таке історичне визначення дало привід названому автору піддати сумніву твердження О. Брюкнера щодо поширення в слов’ян лише дерев’яної скульптури. Нарешті, у другій своїй публікації білоруський дослідник порушив питання ідентифі-

## ІСТОРІЯ

кації сакральних персонажів, відтворених у деяких передхристиянських скульптурних зображеннях, зокрема й у слонімському витворі, однак не вдався до конкретного розгляду його з огляду, вочевидь, на складність переплетення – у народному світогляді – язичницьких і християнських вірувань, трансформацію обрядів язичницьких богів у образи християнських святих<sup>13</sup>.

Після Й. Стабровського до обговорюваної пам'ятки зверталось чимало дослідників, але зазвичай лише побіжно, мимохідь, переважно в контексті загальних оглядових розвідок про язичницьку скульптуру Білорусі, культуру краю, а чи цілої Східної Європи середньовічного періоду. Так, світлина верхньої частини аналізованої слонімської скульптури з пояснювальним підписом, що визначав її за слов'янського ідола, міститься в монографії М. Кацера без жодного при цьому додаткового коментаря в текстовій частині роботи<sup>14</sup>. А. Леонова у своїй праці відзначила лише стилістичну подібність між слонімською пам'яткою й відомим Шкловським ідолом<sup>15</sup>.

Неодноразово скульптуру згадував В. Сєдов, залучивши її – слідом за Й. Стабровським – до реєстру язичницьких ідолів слов'ян VI–XIII ст., однак також без жодного при цьому належного обґрунтування<sup>16</sup>.

У свою чергу Б. Рибаків, а нещодавно й Л. Слупецький, покликаючись уже на В. Сєдова, говорить про слов'янськість цілого шерегу кам'яних антропоморфних зображень, зокрема й зі Слоніма<sup>17</sup>. Щоправда, перший із них робить це без конкретної вказівки на обговорювану пам'ятку; другий – згадав її поміж різьб слов'янських, що позбавлені добре вивченого археологічного контексту<sup>18</sup>.

До такого етнокультурного визначення пам'ятки пристав і Я. Звяруга, віднісши її до язичницьких старожитностей Надніманщини “початкової епохи Київської Русі”<sup>19</sup>. Слідом за Й. Стабровським він подав опис пам'ятки, а також передбачив існування в минулому дерев'яного чи складеного з каменів постаменту під скульптуру. Цілковитим самотійним у цього дослідника є твердження про знаходження твору на околиці Слоніма “в урочищі “Дубки” і пе-

редбачення – у зв'язку з цим – про перебування ідола первісно в святилищі – дубовому гаю, посвяченому, “без сумніву”, Перуну<sup>20</sup>. При цьому автор протиставляє слонімський антропоморф зображенню (ідолу?) з Волковиського городища за рівнем громадсько-релігійного статусу. Якщо останній – на думку Я. Звяруги – “призначався для повсякденних молень і жертвувань місцевих мешканців та їхніх найближчих сусідів”, тобто був порівняно локальною святинею, то перший “служував для відправи язичницького культу мешканцям кількох навколишніх поселень”<sup>21</sup>.

Лучать обговорювану слонімську скульптуру зі слов'янськими кам'яними ідолами зі слов'янських земель – без жодних при цьому коментарів і атрибутивних поточень – І. Русанова і Б. Тимошук<sup>22</sup>.

Неодноразово до аналізованої пам'ятки зверталася Л. Дучиц. У перших оглядових статтях цієї авторки про зразки язичницької скульптури з білоруських теренів, обговорювана скульптура – поряд з іншими творами кам'яної скульптури – прямо чи опосередковано представляється ідолом тих-таки слов'ян<sup>23</sup>. У двох останніх публікаціях<sup>24</sup> етнокультурне визначення її відсутнє. Дослідниця – в останньому випадку разом із Е. Зайковським – обмежується загальними видовими й історико-культурними означеннями творів, зокрема й слонімської знахідки, на зразок “ідоли”, “язичницькі вияви” тощо. Подібно чинить авторка і в окремій короткій енциклопедичній статті про скульптуру зі Слоніма, що вийшла друком у двох профільних виданнях<sup>25</sup>. Стосовно джерелознавчих відомостей про твір, а також реконструкції первісного вигляду його, то вони й у цієї авторки цілком уґрунтовані на свідченнях другої публікації Й. Стабровського<sup>26</sup>.

Безвідносно до певної етнокультурної традиції обговорювана пам'ятка згадується й у тексті В. Короткевич<sup>27</sup>, а також у двох публікаціях Е. Зайковського<sup>28</sup>. Щоправда, В. Короткевич і Е. Зайковський (у першому своєму виступі) окреслили на загальному контекстуальному рівні певні часові орієнтири атрибуції: відповідно VI–VIII ст.<sup>29</sup> й I – поч. II тис. н. е.<sup>30</sup> Утім, згодом останній

автор відмовився від будь-якого визначення хронологічних меж, наголосивши натомість на повній відсутності показників для датування більшості дохристиянських зображень Білорусі<sup>31</sup>. Не зараджують справі датування – на думку цього дослідника – й стилістичні ознаки їх, позаяк вони (ознаки) не мають однозначного часового виміру й не можуть через це вважатися за надійні докази історичного атрибутування<sup>32</sup>.

Без конкретного історичного коментаря знахідка нерідко фігурує в різних краєзнавчих виданнях, що присвячені Слоніму та його околиці<sup>33</sup>.

3. Насамперед деякі застереження щодо фактографії попередніх авторів. Так, у своїй першій публікації Й. Стабровський говорить про “виразно орієнтальну” подоби слоніmsького скульптурного образу, покликаючись при цьому на цілу низку антропологічних прикмет його обличчя<sup>34</sup>. Однак перелік цих прикмет є явно неповним, а головне не достатньо точними. У сукупності вони аж ніяк не підтверджують запропонованого загального висновку. Автор, зокрема, стверджує думку про “плескатість” обличчя персонажа, але воно, натомість, відзначається достатньо виразним профілюванням, рельєфністю відтворення деталей. Крім того, слід вказати також на очевидну широкість лиця. Ніс, безсумнівно, “широкий”, але водночас він ще й порівняно короткий та виразно випнутий (має значну висоту рельєфу), з високим переніссям. Відповідає дійсності така прикмета, як вилицюватість, проте говорити про “значну випуклість” цих лицевих кісток навряд чи доречно (Іл. 1). У зв'язку з цим показово, що сам Й. Стабровський пізніше відмовився від зазначення цієї прикмети взагалі<sup>35</sup>, а наступні автори ніколи не акцентували на ній увагу. У поєднанні з іншими антропологічними рисами, зокрема й широким розрізом очей, вилицюватість аж ніяк не може вказувати на “виразний орієнтальний” типаж як узірєць для аналізованого скульптурного образу<sup>36</sup>. Вилицюватість притаманна певною мірою різним расовим варіантам корінного центрально- й східно-європейського населення. Зокрема, вона

подекуди трапляється й серед антропологічних, властиво краніологічних прикмет носіїв східнобалтійського типу біломорсько-балтійської раси другого порядку, що займають терени Північно-Східної Європи<sup>37</sup>. До цього типу, судячи з доступних матеріалів, належало якщо не все населення Білорусі початку II тисячоліття, то, принаймні, значна його частина<sup>38</sup>. Зважаючи на характер цілого комплексу антропологічних прикмет скульптурного образу зі Слоніма, його расовий типаж слід визнати європеїдним, притаманним для людності біломорсько-балтійського регіону Північної Європи<sup>39</sup>.

Водночас, доводиться зважити й на дещо інше. Знайомство з практикою традиційного різьблення населення лісового й лісостепового регіонів Східної Європи, зокрема балтського й слов'янського, як епохи середньовіччя (зокрема дохристиянського періоду), так і нового часу<sup>40</sup> переконує в тому, що подібна вилицюватість для образів цієї скульптури – явище досить поширене й з'являється воно внаслідок не цілеспрямованого прагнення різьбярів відтворити означену анатомічну деталь лиця, а дії певних закономірностей формотворення, зокрема моделювання об'ємів лиця, що притаманні традиційному (народному) скульптурному мистецтву. Тут чинна й настанова на узагальненість, спрощеність форм і на більшу чи меншу акцентуацію-перебільшення (гіпертрофізацію) їх із одночасним прагненням до “натуралізму”, і, врешті, певний раціоналізм, економність у вилученні зайвого матеріалу тощо. Для випадку слоніmsького антропоморфа таке пояснення знаходить опосередковану підтримку й у факті локалізації її на терені розселення не монголоїдного (напр., тюркського), чи навіть фіно-угорського населення, а субстратного балтського й приїшлого слов'янського<sup>41</sup>.

Й. Стабровський, а за ним Л. Дучиц та деякі інші дослідники, описують персонажа слоніmsької скульптури безвусим, але при короткій загостреній бороді<sup>42</sup>. Не відкидає можливості такої характеристики й Я. Звяруга, однак він схильний говорити таки про випнуте підборіддя<sup>43</sup>. Натомість В. Сєдов однозначно стверджує, що зобра-

## ІСТОРІЯ

жено саме лише підборіддя, подібно як у скульптурного погруддя з-під с. Акуліно (Московська обл., Росія)<sup>44</sup>. Останнє визначення може здатися найдоречнішим, адже, по-перше, відомі приклади безвусості й безбородості чоловічих персонажів язичницьких скульптурних зображень: пор. Шкловський ідол (Могильовська обл., Білорусь)<sup>45</sup>, антропоморфну фалічну фігурку з Тума під Ленчицею (Мазовецьке воєв., Польща)<sup>46</sup>, образ бога з шаблею й конем на верхньому регістрі Збручанського ідола (Тернопільська обл., Україна)<sup>47</sup>; по-друге, бороди, навіть короткі, на відомих скульптурах язичницької доби лісостепу й лісу Центральної й Східної Європи відтворюються переважно виразно й сприймаються вони доволі однозначно: пор. антропоморф з Єлітки (Вармінсько-Мазурське воєв., Польща)<sup>48</sup>, Янково (Куявсько-Поморське воєв., Польща), чотириголову фігурку з Воліна (Західнопоморське воєв., Польща)<sup>49</sup>. Та попри це, трапляються й випадки непевного характеру: пор. фігуру VI–VII ст. з Альтфрісака (зем. Бранденбург, Німеччина)<sup>50</sup>, те ж таки акулінське зображення<sup>51</sup>. Є ще одне суттєве застереження: найближча аналогія слонімській скульптурі – антропоморф з Єлітки<sup>52</sup> (Іл. 2: 2) – демонструє персонажа саме безвусого, але водночас бородатого. Це засвідчує назагал реальність такого-таки іконографічного витлумачення й обговорюваного білоруського зображення. Безвусість при невеликій бороді (?), безперечно, є приметною етнографічною характеристикою. Але наскільки вона – повертаючись до спостережень Й. Стабровського – є питомо “східною” й, урешті, для якого саме “сходу” властива, наразі ствердити важко. Натомість випадок з єлітським зображенням переконує в тому, що ця примета зовнішнього вигляду була (принаймні, могла бути) характерною для місцевого люду (населення теренів Північно-Східної Європи) у минулому. Між іншим, до її появи могла спричинитися й одна з антропологічних властивостей згаданого біломорсько-балтійського расового типу, а саме, порівняно слабший розвиток третинного волосяного покриву в її представників<sup>53</sup>.

Слід відзначити й розбіжність поміж деякими авторами щодо конкретної локалізації знахідки скульптури. Й. Стабровський у двох своїх різночасових публікаціях називає одне й те ж саме місце: віддалена околиця Слоніма, обіч новопрокладеної вулиці “Новий світ” (згодом “Альбірцінської”, нині – “Гагаріна”), у рові (копані) під новобудову одного з житлових будинків<sup>54</sup>. Майже всі наступні дослідники дотримувалися цих теренових координат, покладаючись на вказівку Й. Стабровського як на першоджерело відомостей. Лише Я. Звяруга називає місцем знаходження скульптури урочище “Дубки” на південно-східній околиці Слоніма<sup>55</sup>. При цьому він, на жаль, не підкріплює таку локалізацію покликанням на якісь джерельні матеріали (літературні, рукописно-архівні, фольклорні тощо) й не узгоджує (спростовуючи або поточнюючи) її зі свідченням Й. Стабровського. Щоправда, у тексті зазначеної книжки Я. Звяруги існує покликання на польськомовну публікацію того-таки Й. Стабровського. Однак цей останній автор урочища під такою назвою взагалі не згадує. Натомість пише про два інші топоніми, що, на його думку, можуть вказувати на існування в минулому в цих місцевостях язичницьких святинь. Зокрема, називає маєток (урочище) “Божымоў” (Божа мова) побіля Слоніма, що охоплює гористу місцину, порослу дубами<sup>56</sup>. Остання природна характеристика урочища “Божымоў” (дубовий деревостій) посутньо відповідає назві урочища “Дубки”, і це наводить на думку, що в обговорюваних публікаціях може мовитися про одне й те саме урочище, але під різними (різночасовими?) назвами. Однак це – тільки здогад. Натомість безсумнівне інше. Назва урочища, що наведена в роботі Я. Звяруги, є дещо видозміненою формою назви “Дуби”, якою місцеве населення означає невисоке піщане заліснене плато лівого берега старого русла р. Іси (праві притоки р. Щари). Це урочище дійсно лежить поблизу нинішньої вул. Гагаріна (у минулому – Новий світ / Альберцінська) й вірогідного місця знаходження Слонімського ідола. Поблизу, але не на тому самому місці. Аналізовану скульптуру виявлено на правому березі Іси, приблизно на відстані

300–400 м (у північно-західнішому керунку) від ур. Дуби (Дубки)<sup>57</sup>.

Щодо реконструкції релігійно-обрядового призначення й середовища (контексту) функціонування скульптури, запропонованої Я. Звяругою<sup>58</sup>, то, назагал, вона не позбавлена певного історичного сенсу і прийнятна принаймні частково. Однак така реконструкція не угрунтована на документальному фактажу, адже ані місце знахідки скульптури, як уже вказувалося попереду, ані територія ур. Дуби (Дубки) не були досліджені археологічно. З огляду на показники просторової локалізації скульптури, реально припускати щонайменше інші обставини її функціонування в минулому: поза священною дібровою бога-громовержця на лівобережжі Іси (якщо така дійсно існувала в середньовічні часи).

Серед визначальних характеристик слоніmsького антропоморфа цілком очевидними й безсумнівними є: 1) її належність до язичницької культурної традиції, 2) релігійно-культове призначення як ідеоскульптурного витвору<sup>59</sup>. Вочевидь і те, що за своїми морфолого-іконографічними, зокрема й антропологічними, а почасти й стилістичними, характеристиками він не належить до кола скіфської, сарматської та тюркської образотворчої традиції<sup>60</sup>. Стосовно інших атрибутивних вимірів, то справа з їхнім з'ясуванням виявляється доволі непростою й неоднозначною за висновками.

Попереду вже зазначалося, що обговорювана пам'ятка є випадковою знахідкою, яку музеєфікували свого часу без жодного супровідного археологічного матеріалу. Додаткове обстеження місця виявлення пам'ятки – наскільки нам відомо – ніколи не проводили. Такі обставини унеможливають безпосереднє, достатньо точне визначення часового та етнокультурного походження її й повсякчас спричиняються до появи в літературі різноманітних припущень, здогадів, а подекуди й скепсису стосовно самої можливості більш-менш точного атрибутування. Воднораз донині обговорювана скульптура та її теренова локалізація не підлягали всебічному й

детальному історико-культурному аналізу. Цілком зрозуміло, що без такого дослідчого заходу годі сподіватися на випрацювання виваженого, обґрунтованішого судження про походження пам'ятки. Як засвідчує практика, подібні студіювання дозволяють, якщо й не вирішити сповна існуючу проблему, то принаймні значно наблизитися до бажаної мети.

Розпочнемо з питання етнокультурного походження ідола. Попередні дослідники висловлювалися – прямо чи опосередковано – переважно за його слов'янськість, і лише деякі з них притримувалися іншої інтерпретаційної позиції.

Головною підставою для "слов'янської" атрибуції слугував просторовий показник місцезнаходження скульптури: поблизу древньоруського міста, на терені розселення слов'янських племен. Чи не найвиразніше цей аргумент прозвучав у публікаціях того ж Й. Стабровського, який наголошував на факті перебування Слоніmsьщини в складі Київської держави й на збереженні тут слов'янської топоніміки язичницького походження<sup>61</sup>. Однак в світлі доступних документальних свідчень і результатів аналітичних розшуків "слов'янський" сенс просторового показника не може сприйматися беззастережно як єдиноможливий.

Насамперед варто наголосити на факті виявлення скульптури поза територією міста: "на міському вигоні, на значному віддаленні від Слоніmsь, на терені, ніколи не забудованому"<sup>62</sup>, що ставить під сумнів (хоча й не виключає кінцево) безпосередній зв'язок її з міським середовищем, зокрема з давньоруським осідком. Значно правдоподібніше припускати, слідом за Я. Звяругою, зв'язок ідола з одним чи декількома довколишніми селищами, а чи осібним їхнім культовим осередком<sup>63</sup>. Щоправда, Я. Звяруга не конкретизував, на жаль, свого здогаду: не співвідніс передбачувані поселення, якому міг належати ідол, із жодним фіксованим донині поблизу Слоніmsь археологічним об'єктом (селищем, городищем, могильником) чи скупченням їх<sup>64</sup>. Що більше, він не конкретизує етнічний склад мешкаців цих поселень. Не вирішує належним чином проблеми етнічнокультурного визначення

## ІСТОРІЯ

аналізованого зображення й прив'язка його до згаданого ур. Дубки (Дуби). На території останнього донині виявлено різні археологічні артефакти: кам'яну мотику й сокиру<sup>65</sup>, велику кількість крем'яних матеріалів (виробів і/чи відщепів), кілька дрібних уламків штрихованої ліпної кераміки з жорствою в тісті<sup>66</sup>, хронологічна прив'язка яких не виходить, вочевидь, за верхню межу раннього залізного віку (тобто за середину V ст.)<sup>67</sup>. Позаяк площа урочища на сьогодні досліджена недостатньо добре, не можна, звісно, бути упевненим у вичерпності саме такої археологічної характеристики його давнього культурного шару. Проте наразі доводиться зважати на відсутність конкретних свідчень життєдіяльності людей на цій території упродовж інших історичних періодів, як і на те, що серед культурного спадку носіїв археологічних культур названих віків не відомі (принаймні донині) будь-які зразки монументального тримірного образотворення, з якими можна було б порівнювати обговорювану пам'ятку<sup>68</sup>.

Свого часу Ф. Гуревич вважала, що в давньоруський час, тобто упродовж X–XIII ст., довкола Слоніма (подібно до Новогрудки і Гродно) уже сформувалася словянська сільська околиця, на що вказував, за її спостереженнями, могильник Орловичі поблизу Слоніма. Що більше, дослідниця вважала територію лівобережжя верхньої течії Німану усучіль словянським<sup>69</sup>. Але на сьогодні в межиріччі річок Щари та Зельвянки, зокрема в певному наближенні до самого міста Слоніма, oprіч слов'янських виявлено немало балтських археологічних об'єктів середньовіччя. Серед останніх – скупчення могильників з кам'яними курганами XI–XIII ст. і кам'яними могилами XII–XIV ст., що приписуються дослідниками – прямо/опосередковано – чи безпосередньо самим ятвягам, чи частково слов'янізованим їхнім нащадкам<sup>70</sup>. На Слонімщині, зокрема на півдні її та довкола Слоніма (на більшій чи меншій відстані), зафіксовано й назви сіл на зразок: Яцвіж-Дейна<sup>71</sup>, Прусовщина, Литва, Лотвичі, Юндзловичі, Мізгирі, Балти, Даргужі, Каплі, Буцькі, Товцьвіли, Мілейкі, Жмойдзякі / Жемайтякі, Ятвезь<sup>72</sup>. З цими фактами лучиться й свідчення Галицько-

Волинського літопису про переселення частини пруссів у Слонім литовським князем Тройденом 1276 року<sup>73</sup>. Можливо, саме з цими, а чи з пізнішими, прибульцями пов'язане – як передбачає А. Квятковська – заснування південно-східніше Слоніма згаданого селища Прусовщина<sup>74</sup>. Урешті не піддається – принаймні на сьогодні – однозначному етнокультурному витлумаченню історія й самого Слоніма. Так, під час розкопок, що їх було проведено Я. Звяругою на слонімському замчищі, поряд з давньоруськими матеріалами виявлено фібули XI–XIII ст. балтського взірця, шолом, що має аналогію на території Литви. Ці та деякі інші знахідки дозволяють говорити щонайменше про певний “балтський вплив” чи, точніше, про балтський компонент у культурі міста. Воднораз, зважаючи на них, а також на прикордонне розташування названого міста, реально порушувати питання й про перебування деякої кількості самого балтського люду в складі мешканців давньоруського міста<sup>75</sup>. Наразі доречно згадати й спробу В. Мелешка зблизити назву міста з литовськими топонімічними лексемами: “сленіс”, “сленумас” – “низина”<sup>76</sup>. Щоправда, в академічній літературі назва “Слонім” (літописна – “Услонім”, “Вслонім”) пояснюється виїмково в руслі слов'янської мовної традиції (“У-слоним” – “при-слоняти, за-слоняти, у-слоняти”, у іншому сенсі – “захист”<sup>77</sup>). Однак, зважаючи на фонетичну близькість згаданих балтських (литовських) і слов'янських лексем, а також на відповідність литовських географічних лексем реальній топографії, розташування середньовічного Слоніма (на пагорбах у заболоченій долині р. Щари і її правій притоки р. Іси)<sup>78</sup>, урешті – на розташування Слоніма в порубіжній смузі слов'яно-балтських етнокультурних масивів, цілком знехтувати припущенням В. Мелешка було б недоцільно. Адже не доводиться виключати ситуацію, за якої топонім місцевого балтського населення міг бути згодом слов'янізованим чи заміненим слов'янами власним співзвучним “двійником”. Отже, доводиться констатувати: доступні на сьогодні факти етнокультурної історії міста Слоніма та його сільської околиці не дозволяють беззасте-

## РОСТИСЛАВ ЗАБАШТА. ...СЛОНІМСЬКИЙ ІДОЛ

режно спинитися на якомусь одному варіанті етнокультурної належності аналізованої скульптури. Однаковою мірою вірогідні різні варіанти визначення походження її: як балтське (ятвязьке?), так і слов'янське (найвірогідніше дреговицьке<sup>79</sup>).

Не знімають цілком суперечливості щодо етнокультурної належності Слоніmsького ідола й показники історико-порівняльного аналізу його морфолого-іконографічних ознак. Близькі зображення виявлено як на обширах розселення балтських, так і слов'янських племен. Маємо на увазі антропоморф з тієї-таки Єлітки, а також дерев'яне зображення із Тума (Польща), Риги (Латвія) та кам'яну антропоморфну скульптуру з околиці с. Мала Топорна (Вологодська обл., Росія), т. зв. Новгородського ідола<sup>80</sup> (Іл. 2: 2, 3, 6, 7). Очевидна подібність усіх цих творів засвідчує існування на значному обширі лісового регіону Центральної й Східної Європи (переважно Надбалтійського басейну), якщо не спільних, то, принаймні, дуже близьких світоглядних переконань, культово-обрядових, зокрема ідеографічних / скульптурних, форм (канонів)<sup>81</sup>. Ця регіональна універсальність простежується й у іншій комбінації сакральних язичницьких зображень: Лубово–Тум–Рига–Шклов (Рис. 2: 4–7)<sup>82</sup>. У названих групах ідеоскульптур годі не помітити виразної пріоритетності типологічного зближення деяких пар, а саме: Слонім–Єлітки, Шклов–Тум–Лубово, що може вказувати на спільність етнокультурного середовища появи і функціонування цих культових творів.

Антропоморф з Єлітки, вочевидь, найближчий (зі знаних на сьогодні) відповідник обговорюваному білоруському зображенню. Він має цілком тотожну морфолого-іконографічну структуру, зокрема виявляє збіжність і щодо такої характеристичної етнографічної деталі, як бородатість обличчя персонажа при голених (невідтворених?) вусах. Показова й просторова наближеність обох порівнюваних зразків. Єлітську скульптуру виявлено на території Легсько-Легаського межиріччя, що в середньовіччі входила до складу Судавії (Судавії) – північної етнічної території ятвягів (“судавів”,

“судинів”), що належали до групи західнобалтських племен<sup>83</sup>. Ця обставина дає вагому підставу розглядати її як культурну реалію однієї з судинських громад. Таке визначення тим вірогідніше, що на окресленому терені впродовж зазначеного історичного періоду невідомі інші етнічні утворення, яким можна було б приписати цей витвір.

Атрибування елітського ідола, як пам'ятки ятвязької (судинської) культури в поєднанні з наведеними попереду фактами балтської (ятвязької) присутності на Слонімщині, зокрема безпосередньо довкола самого Слоніма, дає вагомі підстави пов'язати з культурною традицією місцевого ятвязького населення й аналізований слоніmsький тримірний образ. Цю атрибуцію певною мірою підсилює факт віднайдення подібної фалічної фігурки в Ризи; фігурки, яку дослідники схильні приписувати переважно латвійсько-лівському населенню середньовічного міста<sup>84</sup>.

Однак балтська (ятвязька) версія не позбавлена деяких слабких місць, що не дозволяють прийняти її беззастережно. По-перше, порівняно близькі відповідники аналізованій слоніmsькій скульптурі відомі, як зазначалося попереду, й поза межами питомо балтської етнічної території (див. локалізацію ідеоскульптурних зображень з Тума, зі Шклова, “Новгородського ідола”); деякі з них однозначно (Тум) чи правдоподібно (Шклов, Мала Топорна) лучаться з культурною традицією слов'янського населення<sup>85</sup>. З огляду на це, закономірно постає питання слов'янськості й ідола з-під Слоніма. Такому визначенню певною мірою суголосний і факт виявлення скульптури поблизу давньоруського міста. По-друге, елітська знахідка межує з територією поширення т. зв. західномазурської археологічної культури (VI–VII ст.), що, на думку деяких дослідників, містила (могла містити) в собі слов'янський етнічний компонент<sup>86</sup>. По-третє, етнокультурне визначення ризької фігурки не є на сьогодні цілком однозначним<sup>87</sup>. По-четверте, скульптура з Єлітки, як і її слоніmsький відповідник, – випадкова знахідка, що не має задокументованого (наскільки нам відомо)

## ІСТОРІЯ

зв'язку з певним культурно-археологічним комплексом. По-п'яте, вирішенню питання походження як елітської, так і слонімської скульптур не сприяє й та обставина, що вони, на відміну від решти ятвязьких (судинських) і пруських кам'яних скульптур, є творами порівняно невеликого розміру<sup>88</sup>, а отже, творами, придатними для переміщення на значні відстані. До речі, стосовно Слонімського ідола це передбачення підсилюється тим фактом, що його виготовлено з породи каменю (вапняку черепашкового), що не трапляється – згідно спостережень Й. Стабровського – на Слонімщині<sup>89</sup>. Пошосте, обидва останні скульптурні аналоги, попри тотожність загальної структури й окремих іконографічних деталей, різняться деякими прикметними антропологічним та стилістичними рисами (пор. форму й спосіб відтворення очей, носа, характер пластичного моделювання об'ємів). Щоправда, до відмінності стилістики названих скульптур могла не в орстанню чергу спричинитися відмінність кам'яних порід, що послугували їм матеріальною основою: елітську скульптуру виготовлено з твердого граніту<sup>90</sup>, слонімську – з порівняно м'якого вапняку. Проте у виборі породи каменю теж може критися прикмета певної етнокультурної традиції. Шкловського ідола, до речі, вирізьблено також із порівняно м'якої осадової породи – пісковіку<sup>91</sup>.

Зважаючи на існуючий стан речей у джерелознавчому забезпеченні теми, на результати проведеного історико-порівняльного вивчення слонімської пам'ятки, а також на тереново порубіжну слов'яно-балтську локалізацію цієї пам'ятки, слід визнати, що вона не надається нині для кінцевої однозначної етнокультурної атрибуції. Що більше, деякі показники історико-порівняльного аналізу, а саме – факт поширення більш-менш близьких ідеоскульптурних відповідників (Тум–Елітки–Рига–Мала Топорна) на значній і до того ж різноетнічній за населенням території, виводять проблематику походження Слонімського ідола за межі вузькоетнічного визначення, надаючи їй, натомість, сенсу загальнорегіонального, себто значною мірою надетнічного, чи радше – поліетніч-

ного. У такому контексті реально говорити про аналізоване слонімське зображення як про набуток спільного (на рівні регіону) балто-слов'янського культурного середовища початку II тис. До речі, подібний балто-слов'янський регіоналізм на теренах Південно-Східної Надбалтики виявляється не лише у випадку ідеоскульптурних (властиво релігійно-мистецьких) пам'яток<sup>92</sup> (Іл. 3). Деякі дослідники говорять про нього, покликаючись і на інші зразки старожитностей XI–XIV ст. південних земель Верхньої Надніманщини – білоруського Надбужжя<sup>93</sup>. А це вже засвідчує достатню сталість окресленого культурного симбіозу, а точніше – ще неподільного за етнічними ознаками синкретизму місцевої культури<sup>94</sup>.

На відміну від майже цілковитої однастайності думок попередніх дослідників стосовно етнокультурної належності Слонімського ідола, питання його датування викликало серед науковців значне різноголосся. Більшість авторів до конкретного, чіткого визначення часу створення аналізованої скульптури не вдавалися. Лише із загального контексту їхніх робіт постають ті чи інші хронологічні межі, у яких мислилося існування твору: VI–XIII ст.<sup>95</sup>, I тис. н. е. чи друга половина I тис. н. е.<sup>96</sup>, VI–VIII ст.<sup>97</sup>, кінець X ст.<sup>98</sup>, IX–X ст. (XIII ст.)<sup>99</sup>, кінець I – перша половина II тис. н. е.<sup>100</sup> Подекуди ці межі є порівняно вузькими, але переважно їх окреслено доволі широко. Відомий випадок історичної атрибуції за допомогою навіть загального поняття “часи язичництва”<sup>101</sup>.

За відсутності необхідних джерельних матеріалів спосіб наближеного датування пам'ятки для робіт оглядового спрямування є певною мірою виправданим, принаймні допустимим. Однак, для цілеспрямованого дослідження походження окремо взятої пам'ятки подібні “загальники” є неприйнятними. Щодо зголошених донині “вузьких мірок” датування, то вони позбавлені будь-якої надійної й так би мовити “адресної” аргументації, базуючись переважно на показниках того-таки загального історичного контексту і логічних побудов. Так, версія Й. Стабровського, яка щонайменше окреслює верхню межу побутування слонім-

РОСТИСЛАВ ЗАБАШТА. ...СЛОНІМСЬКИЙ ІДОЛ

ської ідеоскульптури, відзначається надто жорсткою прив'язкою до цілком конкретної історичної події – уведення християнства київським князем Володимиром у кінці X ст. Але висловивши таке припущення, автор не зважив на тривале існування язичництва й після офіційного проголошення зміни релігійної ідеології в державі<sup>102</sup>; тим паче на землях віддалених від столичної метрополії й великих адміністративних осередків, якою й була прикордонна Слонімщина. Беручи до уваги цю обставину, інші дослідники, зокрема Ф. Гуревич<sup>103</sup>, слушно вважали, що християнізація білоруського Наддніпряння розпочалася не раніше кінця XI ст.

Упадає в око, що ніхто з попередніх дослідників у справі датування аналізованої пам'ятки не брався до історико-порівняльних розшуків, до пошуків і вивчення стилістико-іконографічних відповідників. Тим часом, серед відомих на сьогодні аналогів обговорюваної слонімської скульптури, дві пам'ятки є датовані: це невелика дерев'яна фігурка (фалічна ?) XII–XIII ст. зі знахідок у Ризі (Латвія)<sup>104</sup> і дерев'яна, виразно фалічна фігурка того ж таки XII–XIII ст. з городища Тум під Лечицею (Лодзьке воєводство, Польща) (Іл. 2: 6, 7)<sup>105</sup>. Щоправда, названі дереворізи могли бути вже пережитковими явищами. До такої думки наводить християнський назагал характер культури Тума і Риги зазначеного часу, а також дрібні розміри фігурок (17 см і 9,6 см), що може вказувати на звуженість (локальність) громадського середовища їхнього обрядово-культурного застосування. Урешті-решт доводиться зважати і на територіальну віддаленість порівнюваних творів. Але так чи інакше ці зразки орієнтують на певні часові віхи, принаймні на верхню межу історичного визначення й обговорюваної білоруської знахідки. На жаль, найближчий відповідник Слонімського ідола – як за морфологіко-іконографічними характеристиками, матеріалом, вірогідно, й розмірами, а відтак і конкретним ритуально-культовим призначенням – антропоморф з Єлітки також не має конкретного датування (Іл. 2: 2). Проте послуговуючись опосередкованими фактами й логічними міркуваннями, реально

означити бодай наближені історичні координати її появи.

Єлітська скульптура, як уже зазначалося, походить із етнічної території ятвягів Судавії (Судавії). На сьогодні зразки монументальної кам'яної скульптури західних балтів, насамперед пруссів – безпосередніх північно-західних сусідів ятвягів, з якими останні мали порівняно тісні етнокультурні й політичні стосунки<sup>106</sup>, – датуються різними дослідниками на підставі іконографічних та історичних джерел у межах IX–XIII ст.<sup>107</sup> Зокрема, серед сучасних балтознавців-пруссологів існує думка про появу їх у кінці XI–XII ст.<sup>108</sup> Світ ятвягів-судавів щонайменше до кінця XIII ст. – це світ ще цілковито язичницький, якщо не повністю, то принаймні переважно. Лише 1283 року Судавія (Судавія) кінцево підпала під владу тевтонського ордену<sup>109</sup>, що зумовило процес систематичної – до приходу литовців – християнізації цього краю. Стосовно південно-східного масиву ятвязького розселення, зокрема південного району Верхньої Наддніпрянщини, то язичництво (як певна світоглядна і культово-обрядова система) було чинним тут – хіба що з деякими “перервами” – принаймні до моменту офіційного запровадження християнства у Великому князівстві Литовському (1387)<sup>110</sup>, а кінцеве утвердження нової релігії, судячи з характеру поховальної обрядовості, припадає лише на середину XIV – початок XVII ст.<sup>111</sup> Приклади тривалого існування язичницького культу демонструє й слов'янський світ і не лише в Надбалтиці<sup>112</sup>, а й у Верхній Наддніпрянщині. Відкриті не так давно городища-святилища на річці Збруч (Богит, Говди, Звенигород), існували – як засвідчили археологічні розкопки – від зламу X–XI ст. до середини другої половини XIII ст.<sup>113</sup> У світлі таких фактів історичний період XI/XII–XIII ст. назагал постає цілком прийнятним хронологічним виміром у справі часової атрибуції Єлітського, а разом і Слонімського ідолів (особливо в контексті балтської / ятвязької культурної традиції). Утім, є дві обставини, що змушують припускати й дещо інші хронологічні межі датування. Маємо на увазі не позбавлений імовірності здогад Й. Стабровського

## ІСТОРІЯ

про схоронення обговорюваної скульптури в землі під час якоїсь релігійної колізії: гоніння на прихильників язичництва зі сторони християн<sup>114</sup>. В історії релігійного життя Слонімщини й, назагал, усієї південної частини Верхньої Надніманщини можна виділити принаймні дві хронологічні віхи, коли подібні явища могли призвести до припинення функціонування аналізованого культового зображення. Це насамперед період XI–XII ст., коли були спроби навернення до нової віри місцевого населення зі сторони південноруських князів разом із православними церковниками, а також католицьких місіонерів<sup>115</sup>; урешті тиск на навколишніх язичників міг чинитися можновладцями впродовж усього древньоруського періоду історії Слоніма (XI – друга половина XIII ст.)<sup>116</sup>. Наступний подібний період слід пов'язати вже з кінцем XIV – часом упровадження християнства у Великому князівстві Литовському<sup>117</sup>. А отже, постає другий можливий варіант датування слонімської знахідки, тобто розширений: XI – кінець XIV ст. Підсумовуючи різні припущення й беручи за орієнтир показники датування доступних на сьогодні аналогів, хронологію обговорюваної пам'ятки найдоцільніше визначити в межах XI / XII – XIII / кінця XIV ст. При цьому пріоритетним бачиться часовий проміжок XI / XII–XIII ст.

Тепер стосовно ідейно-образного значення слонімського зображення. Серед морфолого-іконографічних відповідників аналізованої скульптури неодноразово згадували фігурку з Тума, що має виразні фалічні ознаки. Подібність між зображеннями простежується переважно на рівні загальних рис. Іконографічному ладові ідола зі Слоніма, як і антропоморфа з Єлітки, не притаманний “натуралізм” фалічної форми Тумської фігурки. Тулубові частини обидвох кам'яних скульптур помітно узагальненіші. Але своєрідність форм цих частин – на тлі означених іконографічних паралелей – не викликає сумнівів щодо їхньої фаломорфності.

Як засвідчують численні джерельні матеріали (історичні, фольклорні тощо), у релігійно-обрядовій системі язичництва давньої й середньовічної Європи, зокрема її Надбалтійського регіону, фалічний культ

був доволі розвинутим і поширеним<sup>118</sup>. Це знайшло вияв і в різноманітних образно-пластичних формах. Скажімо, германоскандинавського бога Фрейра у святилищі Упсали (Швеція) відтворювали у вигляді антропоморфної статуї з гіпертрофовано великим прутнем; у давніші традиції цього бога плідності й чоловічої сили, потенції символізувало зображення самого лише прутня<sup>119</sup>. Кам'яне відтворення величезного прутня знайдено *in situ* в одному з поховань могильника Черняхівської культури поблизу с. Раковець Хмельницької обл. (Україна)<sup>120</sup>; фалоподібний кам'яний витвір було виявлено також у лісі поблизу с. Сукромлі на Смоленщині<sup>121</sup>. Окремі науковці відзначають фалічний характер загального обрису Збруцького ідола<sup>122</sup>. Щодо антропо-фаломорфного образу Слонімського ідола, то в ньому реально добачити втілення (одне з утілень) сакрального персонажа на подоби східно-слов'янського Ярила – міфологічного й ритуального образу, пов'язаного з ідеєю плідності, буйної природної сили й потуги, насамперед весняної<sup>123</sup>, а чи його пруського відповідника Пергрубрюса – бога весни, рослинності<sup>124</sup>, чи самого Потримпса – бога молодості, цвітіння, який мав стосунок також до весни, родючості<sup>125</sup>.

У зв'язку з семантикою Слонімської скульптури певного поточення потребує реконструкція Й. Стабровського, а також деяких інших дослідників, первісного вигляду її. На думку названого автора, уціліла кам'яна форма мусила початково мати кам'яну чи дерев'яну підставку<sup>126</sup>. При цьому автор не вказав, чи мислив він цю підставку змістово й конструктивно одним цілим зі скульптурою, непорушною єдністю подібно до запропонованої реконструкції монтування половецької скульптури чоловічої голови з с. Ландарі на Полтавщині<sup>127</sup> (Іл. 4: 2), а чи навпаки – мислив конструкцію такою, що передбачала певну окремість обидвох складників (легкорозбірність її), подібно до зразка фалічної пам'ятки з лісу поблизу с. Сукромлі, що на Смоленщині<sup>128</sup> (Іл. 4: 1). Спостереження над формою і характером обробки нижньої (тулубової) частини Слонімської скульптури спонукає висловитися за другий варіант реконструкції.

## РОСТИСЛАВ ЗАБАШТА. ...СЛОНІМСЬКИЙ ІДОЛ

Зазначена частина “нераціонально” опукла для постійного, стаціонарного кріплення в заглибленні підставки. Крім цього, слід зважити на виразне змістове навантаження фалічної форми і порівняно незначні розміри, а також на порівняно незначну фізичну вагу цілого зображення, що цілком дозволяло активно використовувати його в різноманітних обрядових діях. Мобільність скульптури посередньо засвідчує й факт виконання його не з місцевої – згідно з припущенням Й. Стабровського – породи каменю<sup>129</sup>. У випадку існування підставки (основи), вона також могла (мусила) нести певне семіотичне й семантичне навантаження. Згідно з численними археологічними і етнографічними матеріалами різних архаїчних етнокультурних традицій, підставка під зображенням/символом чоловічого статевого органу неодмінно позначала – прямо чи опосередковано – жіночий статевий орган, а отже, була одним із символів

продуктивної сили. Виразним прикладом цього слугує культова ізоморфна практика різних течій індуїзму, особливо шиваїзму: пор. зображення “лінги” – символу Шиви та “йоні” – символу богині Парваті, дружини Шиви<sup>130</sup>. Показово, що плоскуватий камінь-підставка Сукромльського фалічного каменя-стовпця має подібність до зображень індуїських “йоні” не лише на семантичному, а, значною мірою, й на формальному рівні. Доречно згадати тут і спостереження етнографів та фольклористів щодо відповідної семантики деяких наборів традиційного домашнього приладдя слов’янських народів, напр., ступи з товкачем, макітри з макогоном, маснички з бовтуром тощо<sup>131</sup>. Вони цілком узгоджуються з фактом віднайдення на Тумському городищі поряд з фалічною фігуркою ще дерев’яного келиха й відер<sup>132</sup>, що складали своєрідний набір ритуальних предметів весільного – на думку Б. Рибаківа – фалічного культу<sup>133</sup>.

## СПИСОК СКОРОЧЕНЬ

- |   |   |
|---|---|
| АНБ – Археологія і нумізматыка Беларусі: Энцыклапедыя. Мінск                      | наук. Кн. Працы кафедры этнографіі. Мінск, 1928. Т. I.  |
| БГА – Беларускі гістарычны агляд. Мінск   | Працы... – 1932. – Т. III. – Працы секцыі археалогіі Інстытута гісторыі Беларускай Акадэміі навук. Мінск, 1932. Т. III. |
| ВИ – Вопросы истории. Москва  | СА – Советская археология. Москва   |
| ВСЯ – Вопросы славянского языкознания. Москва                                     | СЭ – Советская этнография. Москва   |
| ГАЗ – Гістарычна-археалагічны зборнік. Мінск                                      | ЭБ – Этногенез белорусов: Тезисы докладов на научной конференции... (3–6 декабря 1973 г.). Минск                        |
| ГБМ – Гісторыя Беларускага мастацтва: у шасты тамах. Мінск                        | ЭБЭ – Этнаграфія Беларусі: Энцыклапедыя. Мінск  |
| ГВЛ – Галицько-Волинський літопис. Львів  | ЭЛМБ – Энцыклапедыя літаратуры і мастацтва Беларусі. Мінск  |
| КСИА – Краткие сообщения Института археологии АН СССР. Москва                     | АР – Archeologia Polski. Wrocław; Warszawa; Kraków  |
| МИА – Материалы и исследования по археологии СССР. Москва                         | КНKM – Kwartalnik historii kultury materialnej. Warszawa  |
| МНМ – Мифы народов мира: Энциклопедия. Москва                                     | МА – Materiały archeologiczne. Kraków   |
| МС – Мифологический словарь. Москва   | SQ – Slavica Qandensia  |
| ПГКБ – Помнікі гісторыі і культуры Беларусі. Мінск                                | SW – Studia wczesnosredniowieczne. Warszawa; Wrocław  |
| ПСРЛ – Полное собрание русских летописей. Москва                                  | ZOW – Z otchłani wieków. Wrocław; Poznań  |
| Працы... – 1928. – Т. I. – Запіскі аддзелу гуманітарных навук Беларускай Акадэміі |   |

## ІСТОРИЯ

<sup>1</sup> Ідеться про твори питомо місцевого походження, принаймні давнього побутування в Білорусі, а не завезені з сусідніх земель у XVIII–XIX ст., як, наприклад, половецькі статуї з теренів України і Росії (див.: *Рассадин С. Е.* О половецких статуях XI–XIII вв. из Белоруссии // Тезисы историко-археологического семинара “Чернигов и его округа в IX–XIII вв.” (15–18 мая 1990 г.). – Чернигов, 1990. – С. 176–178; *Рассадин С.* Палавецкія каменныя “бабы” на Беларусі // Мастацтва Беларусі. – Мінск., 1991. – 6 (102). – С. 63–64; *Дучыц Л. Ё., Рассадин С. Я.* Каменныя бабы // АНБ. – 1993. – С. 301).

<sup>2</sup> У кінці 1930-х років окрему роботу про “кам’яні баби” Білорусі підготував Б. Брежга (див.: *Панізінік С.* Ен уздымаў старонкі даўніны // Голас Радзімы. – Мінск, 1978. – № 18. – 4 мая. – С. 7). Одначе через утрату (?) рукопису нині лишається невідомим як реєстр конкретних об’єктів цього дослідження, так і характер і ступінь аналітичного опрацювання їх.

<sup>3</sup> *Stabrowski J.* Odnalezienie głowy staro-słowian-skiego bóstwa w Slonimie // Ziemia Lidzka. – Lida, 1939. – R. IV. – Nr. 1. – S. 24–26; *Кацер М. С.* Народно-прикладное искусство Белоруссии (от первобытного общества до 1917 года). – Минск, 1972. – С. 15–16; *Дучыц Л.* Каменныя ідалы у Беларусі // Чырвоная змена. – 1986. – С. 4; *Дучыц Л., Кушнір А.* Старажытныя выявы // ПГКБ. – 1987. – № 4. – С. 24–25; *Дучыц Л. Ё.* Звесткі аб язычніцкіх ідалах на тэрыторыі Беларусі // Весці АН БССР. Серыя грамадскіх навук. – Мінск., 1990. – № 6. – С. 87–91; *Русанова И. П., Тимошук Б. А.* Языческие святилища древних славян. – М., 1993. – С. 12; ін.

<sup>4</sup> *Sedov V. V.* Pagan sanctuaries and idols of the eastern slavs // SQ. – 1980/1981. – 7/8. – P. 74. – Tabl. 5: 2; *Седов В. В.* Восточные славяне в IV–XIII вв. – М., 1982. – С. 265, 287–288. – Табл. LXXIV: 2; LXXV: 2; ін.

<sup>5</sup> *Седов В. В.* К происхождению белорусов (Проблема балтского субстрата в этногенезе белорусов) // СЭ. – 1967. – № 2. – С. 112–129; *Седов В. В.* Еще раз о происхождении белорусов // СЭ. – 1969. – № 1. – С. 105–120; *Седов В. В.* Археология и проблема формирования белорусов // ЭБ. – 1973. – С. 7–10; *Седов В. В.* Еще раз о вкладе балтов в культуру восточных славян // СА. – 1973. – № 3. – С. 73–82; *Тезако Л. И.* Дермоглифика белорусов // СЭ. – 1970. – № 3. – С. 137–148; *Шмидт Е. А.* Археологические данные о формировании кривичей // ЭБ. – 1973. – С. 21–23; *Штыхов Г. В.* Проблемы населения Белоруссии VI–XIII веков в свете археологических данных // ЭБ. – 1973. – С. 31–34; *Дучыц Л.* Балты і славяне на тэрыторыі Беларусі ў пачатку II тысячагоддзя // БГА. – 1995. – Т. 2. – Сш. 1. – С. 15–30; *Витязь С. П.* К проблеме древних пруссов в этнической истории Беларуси // Наш радав. – Гродно, 1996. – № 7. – С. 163–167. (Материалы междунар. науч. конф.: “Гістарычная памяць народаў Вялікага Княства Літоўскага і Беларусі XIII–XX ст.”. 3–5 ліпеня 1996. Гродно) та ін. Додаткову бібліографію з теми див. на с. 16 названої статті Л. Дучыц.

<sup>6</sup> Див., напр.: *Татур Г. Х.* Археологические памятники на пространстве Минской губернии и их археологическое значение. – Минск, 1892. – С. 82–84;

*Покровский Ф. В.* Археологическая карта Виленской губернии // Труды Виленского отдела Московского предварительного комитета по устройству в Вильно IX археологического съезда. – Вильна, 1893. – С. 75, 79; *Покровский Ф. В.* Археологическая карта Гродненской губернии // Труды IX археологического съезда в Вильно 1893. – М., 1895. – Т. I. – С. 34, 79, 83; *Jadkowski J.* Grodzisko Wołkowyskie. – Grodno, 1925. – S. 22; *Мялешка М.* Камень у вераньнях і паданьнях беларуса // Працы... – 1928. – Т. I. – С. 174–176; *Кухаренко Ю. В.* Средневековые памятники Полесья. – М., 1961. – С. 16; *Никитина В. Б.* Находки в Брестской области // Археологические открытия 1970 г. – М., 1971. – С. 317–318; *Поболь Л. Д.* Древности Белорусии в музеях Польши. – М., 1979. – С. 75, 77, 80, 87; *Дучыц Л. Ё.* Каменныя ідалы // ЭЛМБ. – 1985. – Т. 2. – С. 645; *Дучыц Л. Ё., Зайкоўскі Э. М.* Ідалы // АНБ. – 1993. – С. 281; *Зайкоўскі Э. М.* Ідалы // Этнографія Беларусі: Энцыклапедыя. – Мінск, 1989. – С. 219; *Зайкоўскі Э.* Язычніцкі ідалы Беларусі // Час, помнікі, людзі. Памяці рэпрэсаваных археолагаў. Тэзісы дакладаў міжнароднай канферэнцыі. – Мінск, 1993. – С. 45–47; ін.

<sup>7</sup> Основні метричні величини пам’ятки вираховані на підставі окремих показників, що були надані автором статті дирекцією Слонімського районного краєзнавчого музею та краєзнавцем В. Супруном. Останньому ми зобов’язані й за деякі уточнення іконографії та стану збереженості скульптури.

<sup>8</sup> *Stabrowski J.* Odnalezienie głowy staro-słowian-skiego bóstwa... – S. 24–26; *Стаброўскі І.* Каменная галава, знойдзенная ў Слоніме // Беларусь. – Мінск., 1946. – № 4. – С. 61–62.

<sup>9</sup> У першій публікації мовиться про віднайдення скульптури при прокладанні вулиці “Новий світ” (див.: *Stabrowski J.* Odnalezienie głowy staro-słowian-skiego bóstwa... – S. 24), у другій – вулиці “Альберцінської” (див.: *Стаброўскі І.* Каменная галава, знойдзенная ў Слоніме. – С. 61). Наразі нам невідомо, наскільки та й чи взагалі впливає на локалізацію знахідки така відмінність у назві вулиць.

<sup>10</sup> *Stabrowski J.* Odnalezienie głowy staro-słowian-skiego bóstwa... – S. 24; *Стаброўскі І.* Каменная галава, знойдзенная ў Слоніме. – С. 61.

<sup>11</sup> *Stabrowski J.* Odnalezienie głowy staro-słowian-skiego bóstwa... – S. 24.

<sup>12</sup> *Stabrowski J.* Odnalezienie głowy staro-słowian-skiego bóstwa... – S. 24; *Стаброўскі І.* Каменная галава, знойдзенная ў Слоніме. – С. 61.

<sup>13</sup> *Стаброўскі І.* Каменная галава, знойдзенная ў Слоніме. – С. 62.

<sup>14</sup> *Кацер М. С.* Народно-прикладное искусство Белоруссии... – С. 16.

<sup>15</sup> *Леонова А. К.* Народная деревянная скульптура Белоруссии. – Минск., 1977. – С. 8.

<sup>16</sup> *Sedov V. V.* Pagan sanctuaries and idols of the eastern slavs. – P. 74. – Tabl. 5: 2; *Седов В. В.* Восточные славяне в IV–XIII вв. – С. 265, 288. – Табл. LXXV: 2.

<sup>17</sup> *Рыбаков Б. А.* Язычество древней Руси. – М., 1987. – С. 232; *Ślupecki L. P.* Słowiańskie posągi bóstw // КНKM. – 1993. – № 1. – S. 56, 58. – Рус. 13: 2.

## РОСТИСЛАВ ЗАБАШТА. ...СЛОНІМСЬКИЙ ІДОЛ

- <sup>18</sup> *Stuprecki L. P.* Słowiańskie posągi bóstw. – S. 47.
- <sup>19</sup> *Зверуго Я. Г.* Верхнее Понеманье в IX–XIII вв. – Минск., 1989. – С. 193.
- <sup>20</sup> Там само. – С. 193–194.
- <sup>21</sup> Там само. – С. 193.
- <sup>22</sup> *Русанова И. П., Тимощук Б. А.* Языческие святилища древних славян. – С. 12, 146. – Рис. 2: 17. Як першоджерело відомостей про скульптуру тут помилково названо статтю Я. Соколовської (див.: *Sokołowska J.* Wczesnohistoryczne posągi kamienne odkryte na ziemiach Polski. – Warszawa, 1928).
- <sup>23</sup> *Дучыц Л. Ё.* Каменные ідалы. – С. 645; *Дучыц Л.* Каменные ідалы у Беларусі. – С. 4; *Дучыц Л., Кушнір А.* Старажытныя выявы. – С. 25.
- <sup>24</sup> *Дучыц Л. Ё.* Звесткі аб язычніцкіх ідалах на тэрыторыі Беларусі. – С. 88; *Дучыц Л. Ё., Зайкоўскі Э. М.* Ідалы. – С. 281.
- <sup>25</sup> *Дучыц Л. Ё.* Слоні́мскі ідал // ЭЛМБ. – 1987. – Т. 5. – С. 60–61; *Дучыц Л. Ё.* Слоні́мскі ідал // АНБ. – 1993. – С. 575–576.
- <sup>26</sup> Помилка в тексті другої публікації Й. Стабровського призвела до помилки в показниках загальної ширини і товщини скульптури, якими послуговується Л. Дучиц. Крім цього, у спільній із А. Кушніром публікації, названа дослідниця наводить інший – вочевидь помилковий – розмір загальної висоти скульптури: 0,6 м (див.: *Дучыц Л., Кушнір А.* Старажытныя выявы. – С. 25), що в наступних публікаціях більше ніде не повторюється.
- <sup>27</sup> [*Караткевич В. Б.*]. Мастацтва плямён VI–VIII стст. // ГБМ. – 1987. – Т. 1. – С. 46.
- <sup>28</sup> *Зайкоўскі Э. М.* Ідалы. – С. 219; *Зайкоўскі Э.* Язычніцкі ідалы Беларусі. – С. 45.
- <sup>29</sup> [*Караткевич В. Б.*]. Мастацтва плямён VI–VIII стст. – С. 43–47.
- <sup>30</sup> *Зайкоўскі Э. М.* Ідалы. – С. 219.
- <sup>31</sup> *Зайкоўскі Э.* Язычніцкі ідалы Беларусі. – С. 46.
- <sup>32</sup> Там само.
- <sup>33</sup> Див., напр., книжки В. Супруна: *Супрун В.* За смугою часу (даследванні і меркаванні). – Минск, 1994. – С. 58; *Супрун В.* Дзеі над Шчарай. (3 гістыі зямлі Слоні́мскай). – Слоні́м, 2000. – С. 28, 29.
- <sup>34</sup> *Stabrowski J.* Odnalezienie głowy staro-słowiańskiego bóstwa... – S. 24. Ці ж прикмети та їхні характеристики відзначено автором у його другій публікації (див.: *Стаброўскі І.* Каменная галава, знойдзенная ў Слоні́ме. – С. 61).
- <sup>35</sup> *Стаброўскі І.* Каменная галава, знойдзенная ў Слоні́ме. – С. 61.
- <sup>36</sup> На жаль, дослідник не поточив, який саме конкретний антропологічний тип він розуміє під поняттям “орієнтальний”.
- <sup>37</sup> *Тегак Л. И., Саливон И. И.* Основы антропологии и экологии человека. – Минск, 1997. – С. 258–263, 265.
- <sup>38</sup> Там само. – С. 272–278, 280–281.
- <sup>39</sup> *Тегак Л. И., Саливон И. И.* Основы антропологии и экологии человека. – С. 272–278, 280–281; *Сегеда С.* Основы антропологии. – К., 1995. – С. 124–126. У 2002 р. на наше прохання (за клопотанням-посередництвом п. Л. Дучиць) п. І. Саливон про-
- вела аналіз конкретних антропологічних ознак Слоні́мського зображення. Наводимо текст висновку дослідниці повністю мовою оригіналу: “О европеоидности черт лица скульптуры свидетельствует сильно выступающий нос, довольно тонкие губы, разрез глазной щели. Массивность лицевого скелета (довольно широкое и высокое лицо), тонкие губы и скуластость позволяют предположить тип северного европеоида. С конкретной территорией либо этносом связывать данный тип у антропологов нет оснований, ибо территория распространения этносов и антропологических типов часто не совпадает. Поиск такого распространения бесперспективный”.
- <sup>40</sup> *Леонова А. К.* Народная деревянная скульптура Белоруссии. – С. 10–11, 14–16; *Чекалов А. К.* Народная деревянная скульптура русского Севера. – М., 1974. – Рис. 121, 125, 132; *Чарновський О.* Українська народна скульптура. – Л., 1976. – С. 11, 12, 14, 21.
- <sup>41</sup> *Седов В. В.* Восточные славяне в IV–XIII вв. – С. 119–122; *Седов В. В.* Балты // Финно-угры и балты в эпоху средневековья. – М., 1987. – С. 412; *Лысенко П. Ф.* Дреговичи. – Минск., 1991. – С. 99–100; ін.
- <sup>42</sup> *Stabrowski J.* Odnalezienie głowy staro-słowiańskiego bóstwa... – S. 24; *Стаброўскі І.* Каменная галава, знойдзенная ў Слоні́ме. – С. 61; *Дучыц Л. Ё.* Слоні́мскі ідал // ЭЛМБ. – 1987. – Т. 5. – С. 60; *Дучыц Л. Ё.* Слоні́мскі ідал // АНБ. – 1993. – С. 575; *Дучыц Л.* Каменные ідалы у Беларусі. – С. 4; *Дучыц Л., Кушнір А.* Старажытныя выявы. – С. 25.
- <sup>43</sup> *Зверуго Я. Г.* Верхнее Понеманье в IX–XIII вв. – С. 193.
- <sup>44</sup> *Седов В. В.* Восточные славяне в IV–XIII вв. – С. 265.
- <sup>45</sup> *Штыхов Г.* Интересная находка // Искусство. – М., 1964. – № 4. – С. 65–66.
- <sup>46</sup> *Nadolski A.* Prace wykopaliskowe na grodzisku Łęczyskim w latach 1950–1951 // SW. – 1955. – Т. 3. – Tabl. 143: а, в.
- <sup>47</sup> *Leńczyk G.* Światowid Zbruczański // MA. – 1964. – V. – S. 24, 25. – Tabl. IV: 3.
- <sup>48</sup> *La Baume.* Die Beschreibungen der dreizehn ostpreussischen Bildstein // Blätter für deutsche Vorgeschichte. Zeitschrift des Westpreussischen Geschichtsvereins. – Danzig, 1927. – Hf. 5. – S. 7. – Abb. 7; *Sokołowska J.* Wczesnohistoryczne posągi kamienne odkryte na ziemiach Polski. – S. 34. – Fig. 20. До Другої світової війни скульптура зберігалася в Музеї Пруссії, що містився в замку м. Кеніґзберґа (нині – м. Калініград, Росія).
- <sup>49</sup> *Gieysztor A.* Mitologia słowian. – Warszawa, 1982. – S. 169, 195.
- <sup>50</sup> *Herrmann J.* Zwischen Hradschin und Vineta: Frühe Kulturen der Westslawen. – Leipzig; Jena; Berlin, 1981. – Bild. 58.
- <sup>51</sup> *Седов В. В.* Восточные славяне в IV–XIII вв. – С. 288. – Табл. LXXV: 5.
- <sup>52</sup> *La Baume.* Die Beschreibungen der dreizehn ostpreussischen Bildstein. – S. 7. – Abb. 7; *Sokołowska J.* Wczesnohistoryczne posągi kamienne... – S. 34. – Fig. 20.
- <sup>53</sup> *Сегеда С.* Основы антропологии. – С. 125.
- <sup>54</sup> *Stabrowski J.* Odnalezienie głowy staro-słowian-

## ІСТОРИЯ

skiego bóstwa... – S. 24; *Стаброўскі І.* Каменная галава, знойдзенная ў Слоніме. – С. 61.

<sup>55</sup> *Зверуго Я. Г.* Верхнее Понеманье в IX–XIII вв. – С. 193.

<sup>56</sup> *Stabrowski J.* Odnalezienie głowy staro-słowian-skiego bóstwa... – S. 25; *Стаброўскі І.* Каменная галава, знойдзенная ў Слоніме. – С. 61–62.

<sup>57</sup> Просторові орієнтири надані нам знавцем історії, топоніміки та топографії Слоніма В. Супруном.

<sup>58</sup> *Зверуго Я. Г.* Верхнее Понеманье в IX–XIII вв. – С. 193–194.

<sup>59</sup> *Stabrowski J.* Odnalezienie głowy staro-słowian-skiego bóstwa... – S. 24–25; *Стаброўскі І.* Каменная галава, знойдзенная ў Слоніме. – С. 61; ін.

<sup>60</sup> *Ольховский В. С., Евдокимов Г. Л.* Скифские изваяния VII–III вв. до н. э. – М., 1994; Степи европейской части СССР в скифо-сарматское время. – М., 1989. – С. 134, 358, 384; *Плетнева С. А.* Половецкие каменные изваяния. – М., 1974; *Гераськова Л. С.* Скульптура середньовічних кочовиків степів Східної Європи. – К., 1991.

<sup>61</sup> *Stabrowski J.* Odnalezienie głowy staro-słowian-skiego bóstwa... – S. 24–25; *Стаброўскі І.* Каменная галава, знойдзенная ў Слоніме. – С. 61–62.

<sup>62</sup> *Stabrowski J.* Odnalezienie głowy staro-słowian-skiego bóstwa... – S. 24.

<sup>63</sup> *Зверуго Я. Г.* Верхнее Понеманье в IX–XIII вв. – С. 193.

<sup>64</sup> Там само.

<sup>65</sup> Повідомлення В. Супруна. Знахідки зберігаються в Слонімському районному краєзнавчому музеї.

<sup>66</sup> *Супрун В. Р.* Справоздача за 1965 г. “Аб археалагічных разведках у басейне сярэдняга цягнення ракі Шчары”. – Архів Інститута гісторыі АН Беларусі, справа № 262, арк. 2–3.

<sup>67</sup> Зважаючи на характер орнаментації, технологію виготовлення – ліпняк, а також на територіальну локалізацію в межах середнього допливу р. Щара, означені уламки кераміки імовірно віднести до матеріальних залишків культури штрихованої кераміки (див.: *Поболь Л. Д.* Археологические памятники Белоруссии: Железный век. – Минск, 1983. – С. 339; *Медведев А. М.* Белорусское Понеманье в раннем железном веке (I тысячелетие до н.э. – 5 в. н.э.). – Минск, 1996. – С. 36, 45–46, 53–54, 61–64; [*Егарэйченка А. А.*] Культура штрихованой керамікі // Археалогія Беларусі. – Мінск, 1999. – Т. 2. – С. 116–118, 159). Хоча на карті пунктів розташування пам’яток цієї культури, що представлена в одному з найновіших видань, ур. Дуби біля Слоніма не зазначено (див.: [*Егарэйченка А. А.*] Культура штрихованой керамікі. – С. 159), район Верхньої Надніманщини входив у ареал – хоча й периферійний – названої культури, що датується тут в межах першої половини I тис. до н. е. – середини V ст. н. е. (див.: *Медведев А. М.* Белорусское Понеманье в раннем железном веке... – С. 45–46, 53, 57, 61–64).

<sup>68</sup> Див.: Археалогія Беларусі. – Мінск, 1997. – Т. 1; Археалогія Беларусі. – Мінск, 1999. – Т. 2.

<sup>69</sup> *Гуревич Ф. Д.* Древности Белорусского Понеманья. – М.; Ленинград, 1962. – С. 131, 137.

<sup>70</sup> *Седов В. В.* Курганы ятвягов // СА. – 1964. – № 4. – С. 41, 45, 49–51. – Рис. 2; *Седов В. В.* Восточные славяне в IV–XIII вв. – С. 120–122; *Седов В. В.* Балты. – С. 412–417; *Квятковская А. В.* Каменные могильники белорусского Понеманья // КСИА. – 1986. – № 183. – С. 40; *Квятковская А. В.* Курганы ятвягов конца I – начала II тысячелетия н. э. (Устройство и типология) // ГАЗ. – 1996. – № 10. – С. 58–61; *Звяруга Я. Г.* Ядвягі, ятвягі // АНБ. – 1993. – С. 677.

<sup>71</sup> *Kamiński A.* Jacwież. Terytorium, ludność, stosunki gospodarcze i społeczne. – Łódź, 1953. – S. 34.

<sup>72</sup> *Ochmański J.* Litewska granica etniczna na wschodzie od epoki plemienniej do XVI wieku. – Poznań, 1981. – S. 65–66; *Гаучас П.* К вопросу о восточных и южных границах литовской этнической территории в средневековье // Балто-славянские исследования 1986. – М., 1988. – С. 210 (карта 1); *Квятковская А. В.* К вопросу о пруссах – переселенцах на территории Беларуси в средневековье // ГАЗ. – 1997. – № 11. – С. 14. – Карта 4: 14.

<sup>73</sup> ПСРП. – 1962. – С. 875; Галицько-волинський літопис. Дослідження. Текст. Коментар. – К., 2002. – С. 132.

<sup>74</sup> *Квятковская А. В.* К вопросу о пруссах – переселенцах на территории Беларуси в средневековье // ГАЗ. – 1997. – № 11. – С. 14. – Карта 4: 14. На думку Я. Острембського під згаданими в літописі переселенцями-пруссамі слід радше розуміти ятвягів, позаяк руські літописці не завжди чітко розрізняли ятвягів і пруссів, які мали територіальну суміжність і мовну близькість (див.: *Отрембский Я. С.* Язык ятвягов // ВСЯ. – 1961. – Вып. 5. – С. 7–8).

<sup>75</sup> *Зверуго Я.* Археологические работы в Слониме // Беларускія старожитносці. – Мінск, 1972. – С. 260, 273. – Рис. 17: 2; Рис. 22; *Зверуго Я. Г.* О начальном периоде истории города Слонима // ЭБ. – 1973. – С. 63; *Зверуго Я. Г.* Верхнее Понеманье в IX–XIII вв. – С. 17–21.

<sup>76</sup> *Мелешко В.* Слоним: Исторический очерк. – Минск, 1962. – С. 4.

<sup>77</sup> Див., напр.: *Жучкевич В. А.* Краткий топонимический словарь Белоруссии. – Минск, 1974. – С. 351; *Нерозняк В. П.* Названия древнерусских городов. – М., 1983. – С. 156–157.

<sup>78</sup> *Мелешко В.* Слоним: Исторический очерк. – С. 4; *Караткевич В. Б., Кулагін А. М.* Помнікі Слоніма. – Мінск, 1983. – С. 10.

<sup>79</sup> *Лысенка П. Ф.* Дрыгавічы // АНБ. – 1993. – С. 236–238; [*Лысенка П. Ф.*] Дрыгавічы // Ахеалогія Беларусі. – Мінск, 2000. – Т. 3. – С. 32–35, 55–58; *Каробушкіна Т. М.* Насельніцтва беларускага пабужжа X–XIII ст. ст. – Мінск, 1999. – С. 49–56.

<sup>80</sup> *Порфиридов Н.* Заметки о двух археологических памятниках Новгородского музея // Материалы и исследования. – Новгород, 1930. – № 1. – С. 31–33. – Рис. 1.

<sup>81</sup> *Забашта Р.* Язичницька монументальна скульптура Білорусіі (контекстуальні паралелі й зближення) // Беларусь у сис­тэме трансэўрапейскіх сувязяў у I тыс. н.э.: Тэз. дакл. і паведамл. міжнар. канф. – Мінск, 1996. – С. 33–35.

<sup>82</sup> Про Шкловського ідола (Могильовська обл.,

## РОСТИСЛАВ ЗАБАШТА. ...СЛОНІМСЬКИЙ ІДОЛ

Республіка Білорусь) див. публікації: *Штыхаў Г. В.* Шклоускі ідал // АНБ. – 1993. – С. 653; *Штыхов Г.* Интересная находка // Искусство. – М., 1964. – № 4. – С. 65–66. Про скульптуру з Лубова (пов. Шчецінек, воев. Західнопоморське, Польща) див. публікації: *Stafiński A.* Łubowo, pow. Szczecinek // ZOW. – 1957. – R. XXIII. – Zesz. 4. – S. 217; *Pietrusińska M.* Katalog i bibliografia zabytków // Dzieje sztuki polskiej. – Warszawa, 1971. – Т. I: Sztuka polska przedromańska i romańska do schyłku XIII wieku. – S. 733.

<sup>83</sup> У деяких монографіях В. Кулакова міститься карта-схема «Земля прусів і «пруські землі» XIII ст.», на якій відзначено три місця-пункти віднаходження ятвязьких кам'яних скульптур (див.: *Кулаков В. И.* Прусы (V–XIII вв.). – М., 1994. – С. 21, 22. – Рис. 10; *Кулаков В. И.* История Пруссии до 1283 года. – М., 2003. – С. 37, 40. – Рис. 11). На жаль, ці місця не названо, тому немає цілковитої упевненості, що серед них є і елітська пам'ятка. Але якщо її таки враховано, то локалізація її – за нашими спостереженнями – дещо неточна: занадто зміщена на північний схід (див. позначку крайню праворуч на карті В. Кулакова).

<sup>84</sup> *Caune A.* Rigas 12.–13. gs. antropomorfie kokgriezumi // Latvijas PSR zinatnu akademijas vestis. – [Riga], 1981. – Nr. 6 (407). – Lpp. 67; *Цауне А. В.* Язычество древней Риги // VI Международный конгресс славянской археологии: г. Прилеп, Югославия, 1990 г.: Тез. докл., подготовленных сов. исследователями. – М., 1990. – С. 128.

<sup>85</sup> *Herrmann J.* Zwischen Hradschin und Vineta... – S. 217–218; *Gieysztor A.* Mitologia słowian. – S. 182; *Штыхов Г.* Интересная находка. – С. 65–66.

<sup>86</sup> За локалізацією Елітська скульптура межує з територією поширення т.зв. Західномазурської культури (VI–VII ст.), що, на думку деяких дослідників, містила (могла містити) в собі слов'янський етнічний компонент (див.: *Седов В. В.* Славяне в раннем средневековье. – М., 1995. – С. 171–174).

<sup>87</sup> Із серії типологічно розмаїтих дрібних дерев'яних ізоморфів XII–XIII ст., що виявлені під час розкопок у Ризі, А. Цауне гіпотетично пов'язав з вендами лише багатоголові антропоморфні фігурки. За його спостереженнями, вони виказують подібність до багатоголових зображень богів у землях західних слов'ян і водночас не мають будь-яких аналогів серед латвійських археологічних старожитностей (*Цауне А.* Об этническом составе населения Риги до XIII в. // Проблемы этнической истории балтов: Тез. докл. межреспублик. науч. конф. – Рига, 1985. – С. 100–101). Однак очевидну типологічну відповідність до слов'янських ритуальних зображень мають і деякі інші ризькі фігурки, зокрема, залучена до аналізу фалоподібна скульптурка, а також зооморфна фігурка (пор. зображення козиць чи козлів другої половини XI ст. з Острівка в Ополлі (Польща). – *Cehak-Hołubowiczowa H.* Drewniane maski z grodu-miasta na Ostrówku w Opolu // AP. – 1965. – Т. X. – Zesz. 1. – С. 307–309. – Рис. 4), що дає підставу віднести їх також до вендських пам'яток.

<sup>88</sup> Конкретних показників величини зображення з

Елітки в доступній нам літературі не виявлено. Про порівняно незначні (станкові) розміри його судимо на підставі морфолого-іконографічної близькості зі Слонімським та Новгородським ідолами.

<sup>89</sup> *Stabrowski J.* Odnalezienie głowy staro-słowian-skiego bóstwa... – S. 24.

<sup>90</sup> *La Baume.* Die Beschreibungen der dreizehn ostpreussischen Bildstein. – S. 7; *Sokolowska J.* Wczesnohistoryczne posagi kamienne odkryte na ziemiach Polski. – S. 34

<sup>91</sup> *Штыхаў Г. В.* Шклоускі ідал. – С. 653.

<sup>92</sup> *Забашта Р.* Язичницька монументальна скульптура Білорусії (контекстуальні паралелі й зближення). – С. 33–35.

<sup>93</sup> *Седов В. В.* Курганы ятвягов. – С. 51; *Седов В. В.* Восточные славяне в IV–XIII вв. – С. 120–122; *Седов В. В.* Балты. – С. 414, 417; *Зверуго Я. Г.* Верхнее Понеманье в IX–XIII вв. – С. 14–17.

<sup>94</sup> Згідно однієї з етногенетичних концепцій, якої дотримується К. Годловський, Г. Лебедєв, Д. Мацінський, М. Щукін і, назагал, Р. Терпиловський, ще до кінця I тис. н.е. на теренах лісової зони Наддніпрянщини мешкало архаїчне, «до невідмінності близьке» протобалтське та протослов'янське населення (іншими словами «проміжне» населення, населення «між балтами та слов'янами»), що «продовжувало жити власним життям, опановуючи нові простори і асимілюючи тут доіндоєвропейські племена» (див.: *Лебедєв Г. С.* Археолого-лингвистическая гипотеза славянского этногенеза // Славяне. Этногенез и этническая история (междисциплинарное исследование). – Ленинград, 1989. – С. 106, 107. Див. також: *Терпиловський Р. В.* Населення лісової зони Подніпров'я I тис. н. е. – балти чи слов'яни? // Етнокультурні процеси в Південно-Східній Європі в I тисячолітті н. е. – К.; Л., 1999. – С. 291, 297).

<sup>95</sup> *Седов В. В.* Восточные славяне в IV–XIII вв. – С. 3, 265.

<sup>96</sup> *Дучыц Л. У.* Каменные ідалы // ЭЛМБ. – 1985. – Т. 2. – С. 645; *Дучыц Л.* Каменные ідалы у Беларусі. – С. 4.

<sup>97</sup> [*Караткевич В. Б.*]. Мастацтва плямён VI–VIII ст. – С. 43–47.

<sup>98</sup> *Stabrowski J.* Odnalezienie głowy staro-słowian-skiego bóstwa... – S. 24–25; *Стаброўскі І.* Каменная галава, знойдзенная ў Слоніме. – С. 61.

<sup>99</sup> *Зверуго Я. Г.* Верхнее Понеманье в IX–XIII вв.

<sup>100</sup> *Зайкоўскі Э. М.* Ідалы. – С. 219.

<sup>101</sup> *Дучыц Л. У., Зайкоўскі Э. М.* Ідалы. – С. 281.

<sup>102</sup> *Фроянов И. Я., Дворниченко А. Ю., Кривошеев Ю. В.* Введение христианства на Руси и языческие традиции // СЭ. – 1988. – № 6. – С. 25–34; *Рыбаков Б. А.* Языческое мировоззрение русского средневековья // ВИ. – 1974. – 1. – С. 19–30; *Gassowski J.* Religia pogańskich słowian i jej przeżytki we wczesnym chrześcijaństwie // AP. – 1971. – Т. XVI. – Zesz. 1/2. – S. 557–574; *Власов В. Г.* Христианизация русских крестьян // СЭ. – 1988. – № 3. – С. 3–15; ін.

<sup>103</sup> *Гуревич Ф. Д.* Города Черной Руси (к истории городов белорусского Понеманья) // ЭБ. – 1973. – С. 35.

<sup>104</sup> *Caune A.* Rigas 12.–13. gs. antropomorfie kokgriezumi // Latvijas PSR zinatnu akademijas vestis. – [Riga], 1981. – Nr. 6 (407). – Lpp. 62–63. – Att. 7;

## ІСТОРИЯ

Цауне А. В. Антропоморфные деревянные навершия XII–XIII ст. в Риге // Древнерусское государство и славяне. – Минск., 1983. – С. 131, 133. – Рис. 32: 5; ін.

<sup>105</sup> Nadolski A. Prace wykopaliskowe na grodzisku Łęczyskim... – S. 289. – Tabl. 143: a, в.

<sup>106</sup> Витязь С. П. К проблеме древних пруссов в этнической истории Беларуси. – С. 163.

<sup>107</sup> Holtz A. Die pommerschen Bildsteine // Baltische Studien. NF. – 1966. – Bd. 52. – S. 26; Херрман Й. Славяне и норманы в ранней истории балтийского региона // Славяне и скандинавы. – М., 1986. – С. 31.

<sup>108</sup> Кулаков В. И. Прусы (V–XIII вв.). – С. 20–21; Кулаков В. И. История Пруссии до 1283 года. – С. 37, 39.

<sup>109</sup> Кулаков В. И. Прусы (V–XIII вв.). – С. 31; Кулаков В. И. История Пруссии до 1283 года. – С. 9, 231; Гудавичюс Э. История Литвы с древнейших времен до 1569 года. – М., 2005. – Т. I. – С. 72.

<sup>110</sup> Гудавичюс Э. История Литвы с древнейших времен до 1569 года. – С. 169–170. На думку деяких дослідників, проникнення християнства в середовище ятвягів слід добачати у факті деякої зміни поховального обряду XI–XII ст.: поступової заміни тілопалення на тілопокладення (див.: Квятковская А. В. Курганы ятвягов конца I – начала II тысячелетия н. э. (Устройство и типология) // ГАЗ. – 1996. – № 10. – С. 60; Рапов О. М. Русская церковь в IX – первой половине XII в. Принятие христианства. – М., 1988. – С. 379). Натомість В. Седов (у останніх своїх роботах) пов'язав це явище з процесом слов'янізації ятвязького люду (див.: Седов В. В. Восточные славяне в IV–XIII вв. – С. 120; Седов В. В. Балты. – С. 417).

<sup>111</sup> Квятковская А. В. Каменные могильники беларусского Понеманья конца X–XVII вв. (Устройство и типология) // Археология и история Пскова и Псковской земли: Тез. докл. научно-практич. конф. 1988. – Псков, 1989. – С. 52; Квятковская А. В. Курганы ятвягов конца I – начала II тысячелетия н. э. (Устройство и типология). – С. 60.

<sup>112</sup> Гильфердине А. История балтийских славян. – М., 1855. – Т. I. – С. 263–298; Hermann J. Zwischen Hradschin und Vineta... – S. 215–246.

<sup>113</sup> Русанова И. П., Тимощук Б. А. Языческие святилища древних славян. – С. 31–60.

<sup>114</sup> Stabrowski J. Odnalezienie głowy staro-słowianskiego bóstwa... – S. 24; Стаброўскі І. Каменная галава, знойдзенная ў Слоніме. – С. 61.

<sup>115</sup> Квятковская А. В. Курганы ятвягов конца I – начала II тысячелетия н. э. (Устройство и типология). – С. 60; Рапов О. М. Русская церковь в IX – первой трети XII в... – С. 378–390.

<sup>116</sup> Давньоруський період історії міста безперервно продовжувався десь від XI ст. до середини 40-х років XIII ст.; у кінці XIII ст. воно кінцево ввійшло до складу Великого князівства Литовського (див.: Гудавичюс Э. История Литвы с древнейших времен до 1569 года. – С. 48, 49; Звяруга Я. Г. Слонім // АНБ. – 1993. – С. 575; Археологія Беларусі. – Мінск, 2000. – Т. 3. – С. 314–317).

<sup>117</sup> Як відомо, ще в 1323 році Гедемін поставив у Вільні "болвана перунова з каменя кременис-

того великого, с которого огонь попы огонь поганские кресали, в руках держачи, и огонь ему вечный з дубины в день и в ночи палили" (див.: ПСРЛ. – 1975. – Т. 32. – С. 41).

<sup>118</sup> Баршчэўскі І. Ф. З гісторыі фальлектэнізму // Працы... – 1928. – Т. I. – С. 49–80.

<sup>119</sup> Там само. – С. 68.

<sup>120</sup> Винокур И. С., Островский М. И. Раковецкий могильник // МИА. – 1967. – № 139. – С. 152–156. – Рис. 14. Скульптурный прутень (фалос) з Раковця за іконографічною, а відтак і, слід гадати, й традицією обрядодійств належить до периферійноримського культурного кола (пор. рельєфне зображення культової сцени з фалічним стовпом на стелі другої половини II – початку III ст. з Сьоня (Брегінтіона, Угорщина). – див.: Kolnik T. Rimske a germanske umenie na Slovensku. – Bratislava, 1989. – S. 229. – Obr. 77).

<sup>121</sup> Баршчэўскі І. Ф. З гісторыі фальлектэнізму. – С. 49–50. – Рис. 1; Ляўданскі А. Археалагічныя доследы у Смаленшчыне (Археалагічныя доследы С. М. Сакалоўскага у былым Рослаўскім павеце. Дробныя звесткі) // Працы... – 1932. – Т. III. – С. 49. – Табл. XIV.

<sup>122</sup> Рыбаков Б. А. Язычество древней Руси. – С. 245–248.

<sup>123</sup> Иванов В. В., Топоров В. Н. Ярила // Славянская мифология: Энциклопедический словарь. – М., 1995. – С. 397.

<sup>124</sup> Иванов В. В., Топоров В. Н. Пергрубюс // МС. – 1991. – С. 436.

<sup>125</sup> И(ванов) В., Т(опоров) В. Потримпс // МС. – 1991. – С. 447.

<sup>126</sup> Stabrowski J. Odnalezienie głowy staro-słowianskiego bóstwa... – S. 24; Стаброўскі І. Каменная галава, знойдзенная ў Слоніме. – С. 61. Передбачення Я. Звяруги щодо постаменту, складеного з каменю (див.: Звяруга Я. Г. Верхнее Понеманье в IX–XIII вв. – С. 193), видається малоправдоподібним як з огляду питомо технічного, так і семантичного. Якщо й існувала кам'яна підставка, то вона мала найвірогідніше вигляд валуна із заглибленням на верхній площині на зразок того, що підпірав фалічне зображення з околиці Сукромля (див.: Ляўданскі А. Археалагічныя доследы у Смаленшчыне... – С. 49. – Табл. XIV).

<sup>127</sup> Супруненко А. Б. Голова половецького изваяния // СА. – 1989. – № 4. – С. 268–269.

<sup>128</sup> Ляўданскі А. Археалагічныя доследы у Смаленшчыне... – С. 49. – Табл. XIV: 17; Баршчэўскі І. Ф. З гісторыі фальлектэнізму. – С. 49–50. – Рис. 1.

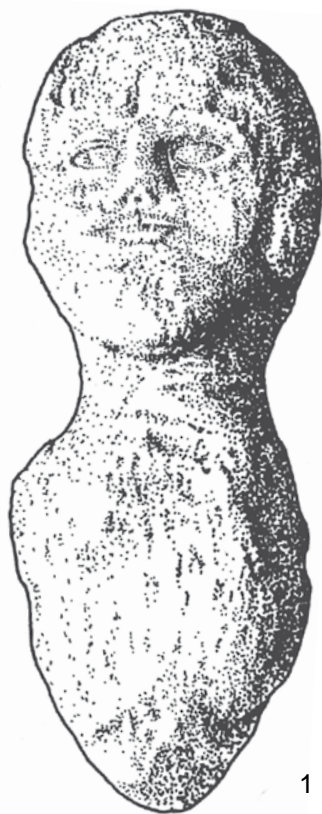
<sup>129</sup> Stabrowski J. Odnalezienie głowy staro-słowianskiego bóstwa... – S. 24.

<sup>130</sup> Линга // МНМ. – 1992. – Т. 2. – С. 56; Йони // МНМ. – 1991. – Т. 1. – С. 600.

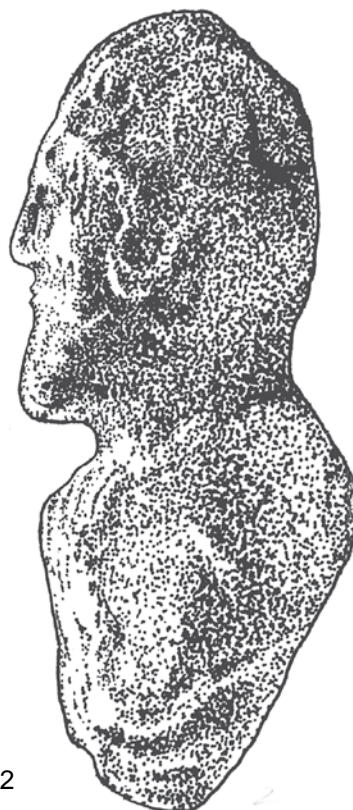
<sup>131</sup> Толстой Н. И. Гениталии // Славянские древности. – М., 1995. – Т. 1. – С. 495.

<sup>132</sup> Abramowicz A. Przedmioty ozdobne z grodziska Łęczyskiego // SW. – 1955. – Т. 3. – Tabl. 143.

<sup>133</sup> Рыбаков Б. А. Язычество древних славян. – М., 1981. – С. 36, 39.



1



2

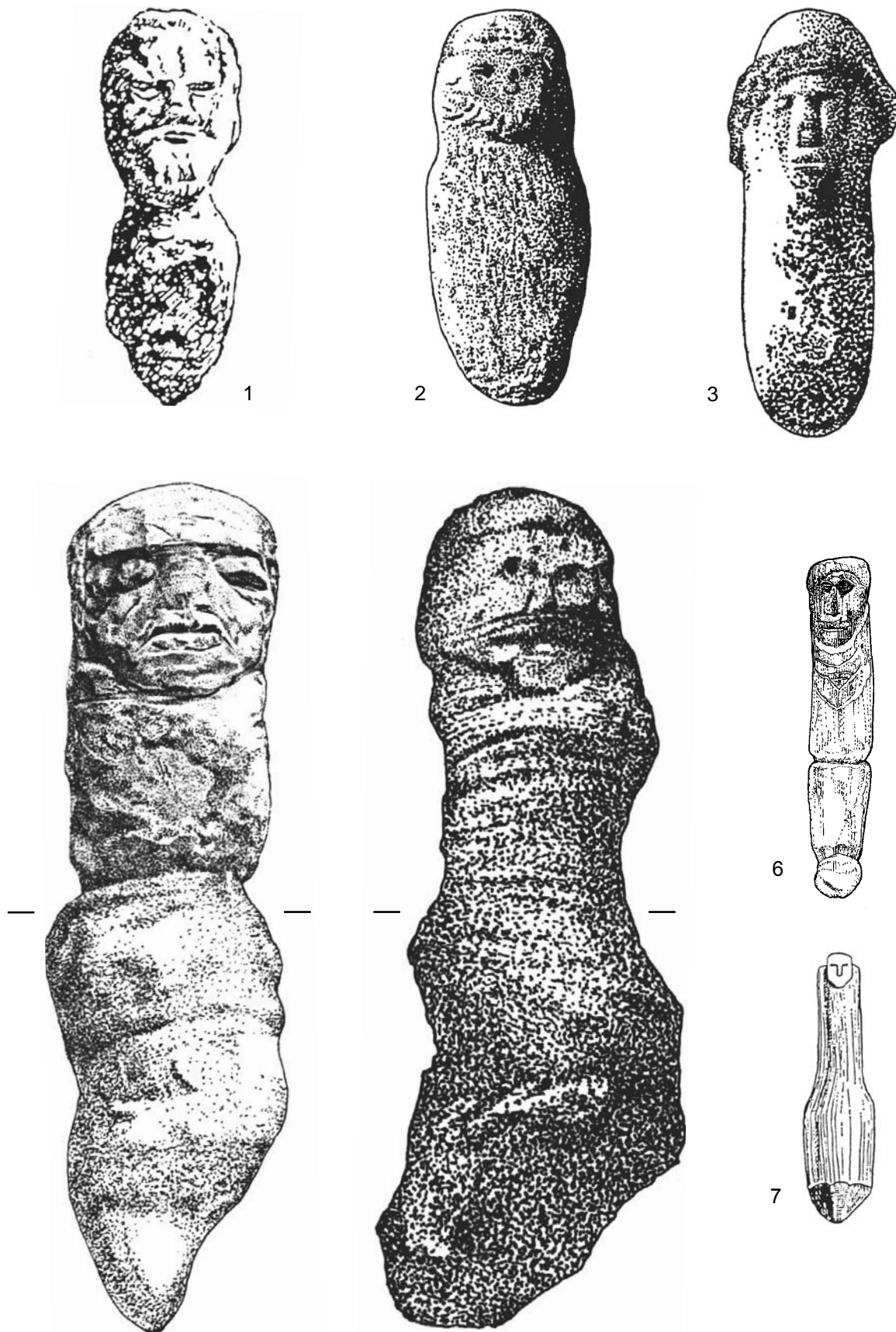


3



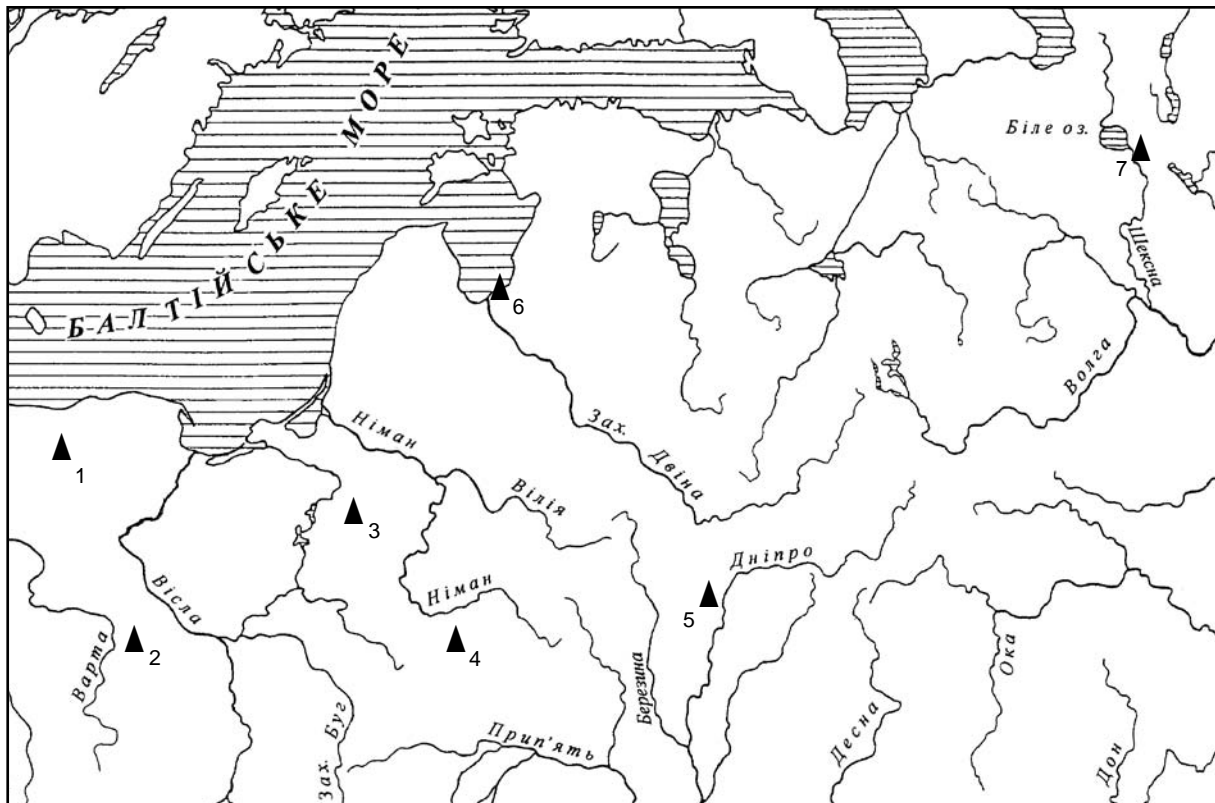
4

Іл. 1. Слонімський ідол: 1, 2 – вигляд із чільного (під незначним ракурсом) і лівого боку (за: Дучыц, 1987; Stabrowski, 1939); 3, 4 – фрагменти скульптури

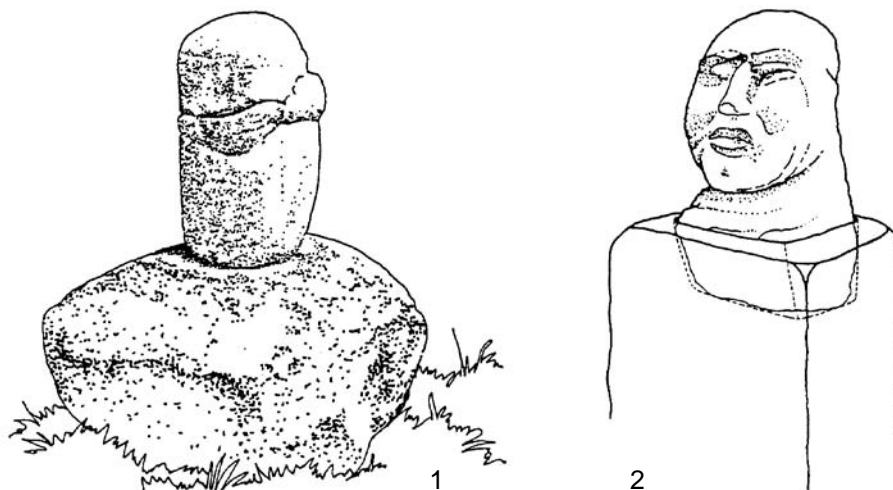


Іл. 2. Антропофаломорфні скульптури Центральної та Східної Європи  
(південно-східна частина циркумбалтійського регіону):

1 – Слонім (В – 44 см) (за: *Стаброўскі*, 1946); 2 – Єлітки (В – ?); 3 – Мала Топорна (В – 66 см);  
4 – Шклов (В – 1,2 м); 5 – Лубово (В – 1,2 м); 6 – Тум (Ленчиця) (В – 17 см); 7 – Рига (9,6 см)



Іл. 3. Карта місцезнаходжень антропофаломорфних скульптур у південно-східній частині циркумбалтійського регіону: 1 – Лубово; 2 – Тум (Ленчиця); 3 – Єлітки; 4 – Слонім; 5 – Шклов; 6 – Рига; 7 – Мала Топорна



Іл. 4. Зразки постаментів під скульптуру:  
1 – фаломорфний камінь на постаменті-валуні з-під Сукромля (за: Баршчэўскі, 1928);  
2 – реконструкція постаменту половецької скульптури з Ландарів (за: Супруненко, 1989)

## РЕЗЮМЕ / SUMMARY

На теренах Білорусі нині відомо – згідно зі свідченнями наукової літератури – близько півтора десятка монументальних антропоморфних скульптур епохи середньовіччя, які належать до культурного спадку місцевих язичників. Проте ці пам'ятки досі лишаються недостатньо вивченими як на рівні етнокультурного контексту, так і на рівні фактографії, через що існуючі в літературі атрибуції потребують критичного перегляду. Зважаючи на такі обставини, автор має намір підготувати низку публікацій, присвячених окремим зразкам означеної категорії давньої скульптури Білорусі.

Пронована нині стаття – перша із запланованих публікацій. Її присвячено так званому Слонімському ідолу – одному з найвиразніших зразків білоруської язичницької скульптури середньовіччя. На підставі детального історико-порівняльного і контекстуального аналізу датування ідола визначається в межах XI / XII–XIII / кінця XIV ст., при цьому пріоритетним вважається період XI / XII–XIII ст. Проблема етнокультурного походження скульптури не має на сьогодні однозначного вирішення. Доступний фактаж дозволяє відносити її як до старожитностей місцевого балтського (ятвязького?), так і слов'янського (драговицького) населення. Утім, перша версія є імовірнішою. Заразом, про Слонімського ідола реально говорити і як про пам'ятку регіональної прибалтійської, зокрема балто-слов'янської, культурної єдності.

*Ключові слова:* балти, Білорусь, ідол, культура, Надбалтика, регіональність, скульптура, слов'яни, язичництво, ятвяги.

More than one and a half dozens of monumental anthropomorphic sculptures of the Middle Ages ascribed by the researchers to the heritage of local Pagans are known nowadays at the Byelorussian territories. In spite of numerous publications on these sculptures, they until now have been studied insufficiently in regard to the ethnocultural and chronological definitions as well as in respect of factography. Considering a present state of the study, a series of source-based research works on separate samples of these monuments is planned to be prepared and published. The article which is first in the series, is dedicated to the so-called Slonim idol. As a result of analytical survey of available sources, this sculpture is dated within the limits of the XI<sup>th</sup>/XII<sup>th</sup> to XIII<sup>th</sup>/XIV<sup>th</sup> cc. Problem of ethnocultural belonging of Slonim idol in the light of existing data cannot be solved definitely. Due to iconographic features, stylistic peculiarities of the images, spacial location and geografic site of this monument and similar ones, it might be interpreted in favour of the Baltic (Yatviagy?) as well as the Slavic (Drahovychy) origination. However, the first version is more probable. The presumption of its belonging to the binary Balt-Slav cultural millieu is quite possible too.

*Keywords:* Balts, Belorussia, idol, culture, Baltic surroudings, regional nature, sculpture, Slavs, Paganism, Yatviahy.

На території Белоруссии ныне известно – согласно научной литературе – около полтора десятка монументальных антропоморфных скульптур эпохи средневековья, которые относятся к культурной традиции местных язычников. Однако, эти памятники, как показывает знакомство с темой, до сих пор остаются недостаточно изученными как на уровне этнокультурного контекста, так и на уровне фактографии, в результате чего существующие в литературе атрибуции требуют критического пересмотра. Учитывая сложившуюся ситуацию, автор предполагает подготовить ряд публикаций, посвященных отдельным образцам данной скульптуры.

Предлагаемая разведка – первая из этого ряда. Она посвящена т. наз. Слонимскому идолу – одному из наиболее выразительных примеров белорусской языческой скульптуры средневековья. На основании детального историко-сравнительного и контекстуального анализа датировка идола определяется в границах XI / XII–XIII / кон. XIV вв., при этом приоритетным представляется период XI / XII–XIII вв. Проблема этнокультурного происхождения скульптуры не имеет на сегодня однозначного решения. Доступный фактаж позволяет относить ее как к древностям местного балтского (ятвяжского ?), так и славянского (драговицкого) населения. Однако первая версия есть более приоритетной. Вместе с тем о Слонимском идоле реально говорить как о памятнике регионального прибалтийского, в частности балто-славянского, культурного единства.

*Ключевые слова:* балты, Беларусь, идол, культура, Прибалтика, региональность, скульптура, славяне, язычество, ятвяги.

УДК [247.5+7.025.4](477.51)“10”

## ФРАГМЕНТИ ФРЕСОК XI СТОЛІТТЯ СПАСО-ПРЕОБРАЖЕНСЬКОГО СОБОРУ В ЧЕРНІГОВІ

Юрій Коренюк, Ніна Світлична

*Стаття присвячена збереженим залишкам Спасо-Преображенського собору в Чернігові.*

*Ключові слова:* Спасо-Преображенський собор у Чернігові, фреска, реставрація, копія.

*This article deals with the Chernihiv Spaso-Preobrazhensky Cathedral fresco remains.*

*Keywords:* Chernihiv Spaso-Preobrazhensky Cathedral, fresco, restoration, copy.

Спасо-Преображенський собор у Чернігові разом із Софією Київською є найдавнішим зі збережених храмів Київської Русі. За літописним свідченням, на час смерті засновника чернігівського Спаса князя Мстислава 1036 року стіни собору було зведено лише на таку висоту, що кінний вершник міг дістати їх верху рукою. Тож вірогідним часом завершення його будівництва є рубіж 1030–1040-х років<sup>1</sup>. А фресками цей собор розписували, очевидно, вже в наступному десятилітті. Однак на відміну від його архітектури, яка збереглася практично повністю, від первинного малярського опорядження Спаського собору до сьогодні дійшли мізерні рештки.

Про існування у Спасо-Преображенському соборі залишків первинних розписів стало відомо 1923 року, під час проведення тут Українською академією наук перших наукових розвідок (М.Макаренко, І.Моргілевський)<sup>2</sup>, які на той час мали архітектурно-археологічне спрямування. Але при дослідженні мурування арок під північно-західною малою банею собору їх звільнили від нашарувань пізнішого тиньку і на південному схилі арки, на яку спирається східна пара вітрильників, натрапили на ділянку первинного фрескового тиньку із зображенням постаті невідомої святої, що збереглася до колін. М.Макаренко, який зробив це відкриття, запропонував два варіанти атрибуції цього зображення: свята рівноапостольна Ніна, просвітителька Грузії, або популярна на Близькому Сході свята рівноапостольна Текля (у святої в руці була зображена книга, що є атрибутом обох цих святих)<sup>3</sup>. Сам дослідник з-поміж цих атрибуцій, як видається, не віддавав перевагу жодній, а в науці надалі закріпив-

ся другий варіант, і у всіх наступних публікаціях цю святу називали вже Теклею.

Оскільки належних умов зберігання для фрески в соборі не було, то 1927 року її з мурування арки зняли, змонтували на портативній основі і передали Чернігівському державному музею (нині це Чернігівський обласний історичний музей ім. В.В.Тарновського)<sup>4</sup>. Але, на превеликий жаль, у часи Другої світової війни ця фреска разом з багатьма іншими експонатами музею загинула. На сьогодні маємо лише її опис, опублікований у статті М.Макаренка, кілька чорно-білих світлин, дві з яких репродуковані у його ж статті<sup>5</sup>, а також кілька копій у кольорі, зроблених різними художниками (нині ці копії зберігаються в Чернігівському державному архітектурно-історичному заповіднику, в Національному заповіднику «Софія Київська», у Державній Третьяковській галереї в Москві та в Державному російському музеї у Санкт-Петербурзі). На сторінках «Студій мистецтвознавчих» зазначені матеріали, що стосуються втраченої фрески Теклі, уже досить докладно розглядалися<sup>6</sup>. Тому ще раз на них спинятися не будемо, а зосередимо увагу на фрагментах тих фрескових розписів Спаського собору, які дійшли до наших днів.

Ці фрагменти були виявлені в першій половині 80-х років минулого століття при реставрації у Спасо-Преображенському соборі його олійного стінопису початку XIX ст. Тоді ж залишки віднайдених фресок почали звільняти від пізніх нашарувань і проводити їх консервацію (реставратор Олексій Лісаневич, згодом Валентин Поліщук). Фрагменти цих фресок у більшості своїй не надто великого розміру і часто з дуже ушкодженим фарбовим шаром. Очевидно,

## ІСТОРІЯ

саме цим можна пояснити майже повну відсутність інтересу до них. З часу розчинок, проведених у 80–90-х роках минулого століття, лише два фрагменти із залишками декоративного розпису були опубліковані<sup>7</sup>. Відомості про всі останні виявлені фрески обмежуються лише кількома реферативними повідомленнями<sup>8</sup>. А найдетальніша інформація про них міститься в реставраційній документації, чорно-білі світлини якої є на сьогодні і найповнішою їх фіксацією (якщо інша фотофіксація цих фресок і проводилася, то вона не публікувалася і відомостей про неї не маємо). Крім цього, існують виконані реставраторами копії деяких фрескових фрагментів, які нині зберігаються в Чернігівському державному історико-архітектурному заповіднику.

Тут ми публікуємо світлини цих копій, оскільки чорно-біла реставраційна фотодокументація має суто технічний характер і малоінформативна. Кожну копію супроводжуємо коротким описом, доповнюючи його матеріалами реставраційної документації. Ці матеріали, зрозуміло, жодною мірою не можуть замінити детального натурного дослідження кожного фрескового фрагмента. Але зі всіх збережених фрагментів усього чотири розміщуються на висоті, яка дозволяє їх натурно обстежити та сфотографувати (світлини цих фрагментів також публікуємо). Усі останні збережені фрагменти розташовуються на значно більшій висоті і без риштовань недоступні. А риштовання у Спаському соборі нині відсутні і чи будуть вони поставлені найближчим часом, невідомо. Тому вважаємо доцільною публікацію того матеріалу, який маємо на сьогодні.

Кожна ділянка тиньку, розміщення якої в інтер'єрі собору нам точно відоме, у представлених описах має власний номер, незалежно ні від кількості збережених на ній зображень, ні від їх стану (на деяких ділянках тиньку фарбовий шар втрачено майже повністю). На планах і картограмах стін собору розташування всіх цих ділянок позначене тими ж номерами, які вони мають в описах. Утрачена фреска св. Теклі на картограмах позначена № 1. Збережені фрескові фрагменти мають позначення №2–17. Ті фрагменти, розташування яких

за реставраційною документацією встановити точно не вдалося, номерів не мають. Коротку інформацію про них подаємо в кінці списку пронумерованих фрагментів.

№ 1. Св. Текля. Розташовувалася на південному схилі східної попружної арки північно-західної малої бані

Розмір визначається за копіями 1,28 м × 0,87 м або 1,31 м × 0,94 м.

Детальний опис фрески міститься в публікації М. Макаренка, там же репродуковані її світлини<sup>9</sup>.

№ 2. Тинькова ділянка на південному схилі західної попружної арки північно-східної малої бані

Розмір 1,30 м × 1,20 м.

На ділянці збереглася нижня частина постаті невідомого святого у патриціанському одязі. Це далматик сірого кольору з широкою смугою подолу жовто-вохристого кольору із залишками декорації білильними крапками, що зображають перли. Поверх далматика накинуто плащ, пофарбований густою червоною вохрою, який спереду та зліва опускається широкими кінцями до самого подолу далматика. Позаду постаті справа плащ видно вузькою смугою. Збережений правий чобіток пофарбовано чистими білилами. Загальне тло сіре. Площина позему майже такого ж сірого кольору, як і тло, лише в самому низу існують залишки оливкової фарби. На лівому краї фрагмента, який збігається з ребром арки та лопатки, червона смуга облямування збережена на повну ширину, до 10 см. По краю вона відбита тонкою білильною лінією. Живопис має численні механічні ушкодження. Опис виконано за копією фрагмента (ЧДІАЗ КН743/1 / И-2-469)<sup>10</sup>.

№ 3. Тинькова ділянка в північній частині барабана північно-східної малої бані

Розмір 1,78 м × 1,13 м.

Збережена ділянка тиньку має складну форму. На копії розміром 1,25 м × 0,65 м представлена лише верхня частина цієї ділянки. Тут зображена ліва рука невідомого святого, яка тримає згорнутий сувій (атрибут характерний для апостолів). Одяг постаті – гіматій і хітон мають жовто-вохристе попереднє пофарбування. На гіматії складки промальовані червоно-коричневими та

## ЮРІЙ КОРЕНЮК, НІНА СВІТЛИЧНА. ФРАГМЕНТИ ФРЕСОК ХІ СТОЛІТТЯ...

сірими смугами, доповненими незначними тінювими розтушовками тих самих кольорів. На невеликій ділянці хітона малюнок складок не зберігся. Поряд з постаттю ділянка сірого тла сильно ушкоджена шкребком. Опис виконано за копією фрагмента (ЧДІАЗ КН769/1 / И-2-470).

Нижня частина цієї ділянки тиньку копією не зафіксована. Вона вузькою смугою продовжується вниз, де набуває видовженої по горизонталі форми. Тут збереглися залишки сірого тла і площини позему. Однак у деяких реферативних повідомленнях ідеться про те, що в північно-східній малій бані розкрито фрагмент постаті, яка збереглася від плеча до стоп, із сувоєм у руці<sup>11</sup>. Це вочевидь помилка, бо постать на фрагменті з рукою заціліла не нижче колін, що засвідчує і копія, і реставраційна документація. Можна лише припустити, що в найнижчій частині ділянки тиньку, де вона має видовжену по горизонталі форму, існують залишки ніг сусідньої постаті. Але в реставраційній документації інформація про подібні деталі відсутня, а без риштовань їх розгледіти неможливо.

№ 4. Тинькова ділянка на обох схилах західної арки в аркаді північної частини хорів

Розмір точно не визначений. Загальна площа ділянки на обох схилах арки, за реставраційною документацією, – 2,4 м<sup>2</sup>.

На кожному схилі арки збереглися залишки погрудь невідомих святих, облямованих круглими медальйонами діаметрами 0,8 м. У замковій частині арки розташована кругла петля, яка зв'язує обидва медальйони. На контурах медальйонів та на обручах німбів існує циркульне графлення по вологому тиньку. На тлі навколо обох медальйонів існують залишки сірої фарби. Ребра схилів арки підкреслені широкими червоно-вохристими смугами (збереглися незначними фрагментами). На смугах посередині видно сліди темної лінії (сурик свинцевий, який почорнів?). Зображення святого на західному схилі арки збереглося краще. Його лик зберіг підкладку, нанесену густою жовтою вохрою. Німб святого профарбовано жовтою вохрою прозоріше. Такою самою прозорою жовтою вохрою промальоване кільце медальйона (збереглося дуже пога-

но). Незначними фрагментами заціліли деталі лику, модельовані по прокладці жовтої вохри коричневими та розбіленими сіруватими тінями. Волосся зберегло залишки сірої підкладки. Пофарбування одягу втрачене повністю. Тло медальйона червоно-вохристе. Опис виконано за копією фрески (ЧДІАЗ КН769/2 / И-2-473).

Копії зображення святого, залишки якого розташовані на східному схилі арки, не існує. За даними реставраційної документації, одяг цього святого зберіг рештки червоно-вохристого та сірого пофарбування. На волоссі – ділянки сірої фарби. Тло медальйона зелене.

№ 5. Тинькова ділянка на обох схилах середньої арки в аркаді північної частини хорів

Розмір точно не визначений. Загальна площа ділянки на обох схилах арки, за реставраційною документацією, – 2,4 м<sup>2</sup>.

На кожному схилі арки збереглися залишки погрудь невідомих святих у прямокутних облямуваннях. У замковій частині арки розташована кругла петля, що зв'язує обидва облямування, усередині цієї петлі – залишки зеленого пофарбування. На обручах німбів існує циркульна грав'я. Прокладка лику святого, розташованого на західному схилі арки, виконана густою жовтою вохрою. Німб профарбовано жовтою вохрою прозоріше, він майже не зберігся. Смуги квадратного облямування профарбовані також жовтою вохрою досить інтенсивного тону, але збереглися невеликими фрагментами. Лик зберіг незначні залишки деталей, промальованих темними смугами. На волоссі – рештки фарби сірувато-коричневого кольору. Кисть правої руки пофарбована жовтою вохрою. Зображена вона в такому положенні, яке свідчить про те, що в ній знаходився мученицький хрест (зображення хреста не збереглося). В одязі лише на плащі існують незначні залишки сірої фарби із слідами чорних ліній малюнка складок. Тло в межах квадратного облямування червоно-вохристе. Опис виконано за копією фрески (ЧДІАЗ ДІ-805).

Копії зображення святого, залишки якого розташовані на східному схилі, не існує. За даними реставраційної документації, лик цього святого зберіг фрагменти дета-

## ІСТОРИЯ

лей, промальованих по жовтій вохрі коричневими лініями з темними контурами борода. У зображеннях одягу на плащі існують залишки червоної вохри. Тло в межах квадратного облямування червоно-вохристе.

№ 6. Тинькова ділянка на західному схилі східної арки в аркаді північної частини хорів  
Розмір точно не визначений. Загальна площа візуально не перевищує 0,25 м<sup>2</sup>.

Описів цього фрагмента не знайдено. Його копії не існує.

№ 7. Тинькова ділянка на північній стіні аркади північної частини хорів у проміжку між нижнім рядом арок та аркою, розташованою зверху

Розмір точно не визначений. Загальна площа ділянки візуально становить приблизно 0,5 м<sup>2</sup>.

Описів цього фрагмента не знайдено. Його копії не існує.

№ 8. Тинькова ділянка на західному схилі верхньої арки в аркаді північної частини хорів  
Розмір точно не визначений. Загальна площа, за реставраційною документацією, – 1,7 м<sup>2</sup> (візуально ця ділянка сприймається значно меншою).

За реставраційними описами, на ділянці збереглися залишки червоної вохри та сірого пофарбування. Копії цього фрагмента не існує.

№ 9. Тинькова ділянка на східному схилі верхньої арки в аркаді північної частини хорів  
Розмір точно визначено. Загальна площа ділянки, згідно з реставраційною документацією, – 0,6 м<sup>2</sup>.

За реставраційними описами, на ділянці збереглися залишки грав'ї (циркульної?) з пофарбуванням червоною вохрою (очевидно, залишки німба) та сірого пофарбування (тло). Копії цього фрагмента не існує.

№ 10. Тинькова ділянка в нижній частині західної щоки вівтарної арки  
Розмір 1 м × 0,6 м.

Збережений на ділянці фрагмент фрески становить нижню частину орнаментального фриза, що прикрашав щоку арки. Фриз складається з ряду трикутників, заповнених рослинними елементами у вигляді гілок та трипелюсткових пальметок. Трикутники і рослинні елементи промальовані смугами жовтої вохри на світлому тлі (очевидно, по-

верхня чистого тиньку). По краях фриз облямований широкими червоно-вохристими смугами.

Опис виконано за копією фрески (ЧДІАЗ КН743/2 / И-1-446).

№ 11. Тинькова ділянка на північному схилі південної арки в аркаді західної частини хорів

Розмір 0,8 м × 0,5 м.

На ділянці зберігся фрагмент погруддя святого у квадратному облямуванні. Це частина німбу, зафарбованого жовтою вохрою, з широкою чорною смугою обруча. Залишки зображення голови з шапкою волосся коричневого кольору. Фрагмент одягу на плечі темно-сірого чи темно-оливкового кольору. Смуга прямокутного облямування, пофарбована червоною вохрою. Тло в межах прямокутного облямування зберегло залишки зеленого пофарбування. Опис виконано за результатами натурного обстеження фрагмента.

№ 12. Тинькова ділянка в нижній частині південно-східної сторони барабана південно-західної малої бані

Розмір 2,5 м × 3,5 м, площа близько 7 м<sup>2</sup>.

Збережена ділянка тиньку має складну форму. На ній існують залишки двох регістрів розпису, які займали проміжок між вікнами барабана бані та її вітрильниками. У верхньому реєстрі, який від червоно-вохристої смуги верхнього облямування до смуги нижнього облямування має висоту 1,9 м, розташований фрагмент сюжетної сцени, а нижній реєстр, збережена частина якого має висоту 0,6 м (його нижнє облямування втрачене), заповнено орнаментом. Сюжетна композиція мала, очевидно, фризоподібну побудову і займала південну половину підбанного кільця. Більшу частину площі її збереженого фрагмента заповнює зображення гори, пофарбованої жовтою вохрою. Зверху розташована ділянка чорного тла, внизу – площина позему оливково-коричневого кольору. Поряд з горою зображено постать, від якої збереглася тільки нижня частина – поділ світлої туніки і ступня однієї ноги, а вгорі міститься фрагмент голови без німба з шапкою волосся коричнево-червоного кольору або, скоріше, це фраг-

## ЮРІЙ КОРЕНЮК, НІНА СВІТЛИЧНА. ФРАГМЕНТИ ФРЕСОК ХІ СТОЛІТТЯ...

мент коричнево-червоного мафорію, який вкриває голову жінки. За припущенням російського реставратора і дослідника середньовічного живопису В. Філатова, ця сцена може зображати сюжет «Втеча Єлизавети у скелі», що була частиною житійного циклу Іоанна Предтечі, якому міг бути присвячений південний приділ (дияконник) собору<sup>12</sup>. Такий погляд видається вірогідним, оскільки присвята дияконника Іоанну Предтечі є поширеною візантійською традицією<sup>13</sup>, яка в давньоруських храмових розписах представлена двома фресковими ансамблями Новгороду. Це розписи апсид дияконників собору Різдва Богородиці Антонієвого монастиря (1125) та церкви Благовіщення на Мячині (1189)<sup>14</sup>.

Орнамент, який зберігся під червоною смугою нижнього облямування композиції, промальовано білильними стрічками, що, вигинаючись і розгалужуючись, утворюють стилізовані гілки й інші рослинні елементи. Проміжки між білими стрічками зафарбовані червоною та жовтою вохрами, місцями – оливковим кольором. Усі стрічки по контурах промальовані тонкими чорними лініями.

Опис обох реєстрів виконано за копією фрески (ЧДІАЗ ДІ-13)<sup>15</sup>.

№ 13. Тинькова ділянка в нижній частині північної сторони барабана південно-західної малої бані

Розмір 1,5 м × 0,5 м.

На ділянці зберігся рослинний орнамент з білих стрічок, розташованих на червоно-вохристому і жовто-вохристому тлі. Орнамент аналогічний тому, який існує в нижній частині фрагмента, що знаходиться з протилежного боку барабана цієї ж бані (№ 12). Тож очевидно, що ця ділянка є залишком орнаментального фриза, який розташовувався в підбанному кільці, суцільно оточуючи його по периметру. Опис виконано за копією фрески (ЧДІАЗ ДІ-10).

№ 14. Тинькова ділянка в ніші східної частини барабана південно-західної малої бані

Розмір 1,8 м × 0,6 м.

На ділянці збереглися залишки декоративного розпису «під мрамур», що являє собою розташовані на світлому тлі ряди темно-сірих та червоно-вохристих крапок.

Опис виконано за копією фрески (копія знаходиться в ЧДІАЗ, інвентар не відомий).

№ 15. Тинькова ділянка в північно-західному вітрильнику склепіння північної частини нартекса

Розмір 0,7 м × 0,6 м.

На ділянці знаходиться фрагмент орнаментального медальйона, що прикрашав вітрильник. Збереглася приблизно чверть площі медальйона, діаметр якого міг бути близько 0,7 м. Зараз малюнок орнаменту в медальйоні видно дуже погано. За реконструкцією, яка була опублікована А. Карнабідом незабаром після відкриття і розчистки цього медальйона, його орнаментальне поле було заповнене розеткою, утвореною чотирикінцевим хрестом із серцеподібними пальметками у проміжках між рукавами<sup>16</sup>. Нині орнаментальне поле зберегло лише залишки монохромного пофарбування темно-коричневого кольору, яке значною мірою змита. На ньому ледь помітні рештки сіруватих смуг, якими були промальовані орнаментальні елементи (можливо, що спочатку це були смуги чистих білил, які згодом осипалися). Облямовано медальйон смугою завширшки 6–8 см, зафарбованою темно-червоною вохрою, що збереглася значно краще, ніж внутрішнє його заповнення. Поряд з медальйоном уціліла ділянка смуги облямування нижньої кутової частини вітрильника такої ж ширини, що й облямування медальйона, зафарбованої коричнево-червоною вохрою такого самого темного відтінку. По центрах смуг обох облямувань промальовані лінії сурику свинцевого, залишки якого втратили первісний яскраво-оранжевий колір, потемніли і частково осипалися. Проміжок тла між смугою облямування вітрильника та медальйоном зафарбовано сіро-чорним кольором. Цілком можливо, що сучасне, практично монохромне, темне коричнево-червонувате забарвлення медальйона є наслідком дії вогню, від якого жовта та інші залізо-окисні пігменти втратили первісні кольори й набули темно-коричневого забарвлення. Слід зазначити, що фрагмент цього тиньку в його сучасному стані, порівняно з картограмою збереженої частини медальйона, представленої

## ІСТОРІЯ

в публікації А. Карнабіди, дещо менший за площу. Тому деякі його частини, можливо, були втрачені вже після відкриття. Опис виконано за результатами натурального обстеження фрески.

### № 16. Тинькова ділянка на лівій стінці лутки віконного отвору у сходовій вежі

Розмір 1,3 м × 0,7 м.

Ділянка добре зберегла декоративний розпис «під мармур», що являє собою ряди великих темно-сірих крапок, які чергуються з такими ж рядами крапок, промальованих червоною вохрою. Тлом є гладко затертий чистий тиньк, що має кремове забарвлення (розпис такий самий, як і в ніші південно-західної бані, див. № 14). Вертикальні краї ділянки по зовнішньому ребру стіни та біля дерев'яної віконниці профарбовані смугами червоної вохри завширшки 6–7 см. Смуга нижнього торцевого облямування, яка відмежовує вертикальну стінку від підвіконня, пофарбована тією ж вохрою. Ширина цієї нижньої смуги 25 см. По центрах обох вертикальних смуг суриком свинцевим промальовані лінії шириною 1–1,5 см, причому сурик зберіг свій первісний досить яскравий оранжевий колір. Опис виконано за результатами натурального обстеження фрески.

### № 17. Тинькова ділянка на правій стінці лутки віконного отвору у сходовій вежі

Розмір 1,1 м × 0,7 м.

Ділянка добре зберегла декоративний розпис «під мармур», аналогічний тому, що зберігся на лівій стінці лутки цього вікна (див. № 16). Обидва вертикальні краї ділянки по зовнішньому ребру стіни та біля дерев'яної віконниці профарбовані такими самими, як і зліва, смугами червоної вохри з лініями сурику свинцевого по центрах, який тут також зберіг свій первісний яскраво-оранжевий колір. Смуга нижнього торцевого облямування на цій ділянці втрачена. Опис виконано за результатами натурального обстеження фрески. Її копії не існує. Розпис цієї стінки вікна публікувався<sup>17</sup>.

Крім перерахованих ділянок тиньку з більшою чи меншою мірою збереженими залишками зображень або лише незначними слідами фарбового шару, місцезнаходження яких в інтер'єрі точно визначено, у фондах Чернігівського заповідни-

ка зберігається копія фрагмента фрески (ЧДІАЗ ДІ-11), місцезнаходження оригіналу якої в інтер'єрі собору нами не визначено. Розмір копії в облямуванні 0,54 м × 1,56 м. Зображений на ній фрагмент має вузьку, видовжену форму, його довжина становить 1 м, а висота між крайньою верхньою та нижньою точками – 0,25 м. На цьому фрагменті видно залишки німба, суцільно зафарбованого червоно-оранжевою вохрою, і залишки коричневої шапки волосся. Тло навкруги німба темне оливково-сіре. У верхній частині фрагмента збереглася невелика ділянка горизонтальної смуги облямування, зафарбованої такою ж, як і німб, червоно-оранжевою вохрою, а в лівій частині – ділянка так само зафарбованої вертикальної смуги облямування. Очевидно, цей фрагмент є залишком погрудного зображення святого у квадратному облямуванні. У інвентарному описі цієї копії значиться, що її фресковий оригінал розташований у західній главі Спаського собору, на південній стіні (?). Тому, виходячи з такого запису, можна припустити, що він міститься в барабані або південно-західної, або північно-східної малої бані собору. Однак у південно-західній бані такий фрагмент відсутній (у 1983 р., коли вже всі фрескові ділянки цієї бані були розчищені, ми мали змогу оглядати їх з риштовань), а у північно-західній бані, наскільки нам відомо, фресок не було виявлено взагалі. Можна припустити, що цей фрагмент знаходився у верхній арці аркади північної частини хорів, де могли бути розташовані подібні погрудні зображення у прямокутних облямуваннях і де збереглося дві ділянки фрескового тиньку, детальні описи яких відсутні (див. № 8, 9). Проте форма обох розташованих тут ділянок фрескового тиньку істотно відрізняється від тієї, яка зображена на даній копії, що видно і без риштовань. Місцезнаходження фрескового оригіналу цієї копії лишається не з'ясованим.

Не все зрозуміло й з описами тих фрескових залишків, що збереглися у північно-східній малій бані. У цій бані крім фрагмента постаті, що тримає в руці сувій, реставраційною документацією зафіксоване існування ще однієї тинькової ділянки площею

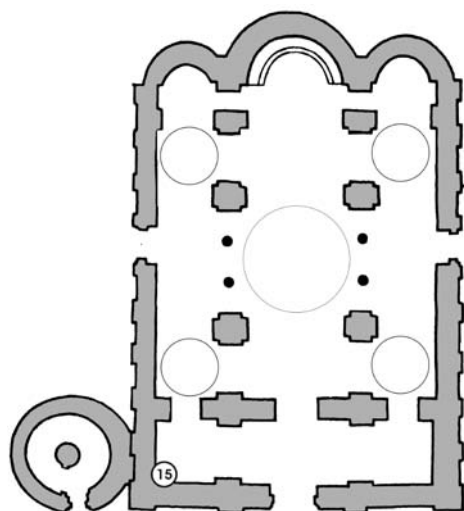
1,4 м<sup>2</sup> (порівняно з більшістю інших фрагментів – досить велика площа). За описом, цей тиньк виконано фарбою сірого кольору, на якій розташована кайма червоної вохри. Згадки про залишки в межах цієї ділянки будь-яких зображень, лицевих чи декоративних, відсутні. Але знизу такої ділянки в цій бані не видно.

Подібні неясності свідчать про те, що детальний натурний опис усіх збережених у Спасо-Преображенському соборі фрагментів фресок, їх фотофіксація і публікація є нагальною науковою проблемою, яка потребує розв'язання. Звернемо також увагу на ще один важливий об'єкт, який неодмінно має бути предметом наукового дослідження, але його вивчення на сьогодні навіть не розпочате. Це малюнки, зроблені безпосередньо на поверхні мурувального розчину, які виявлені у Спаському соборі при видаленні тинькових нашарувань XVII–XIX ст. Нам зараз відомо про існування лише одного такого малюнка. Це невеликий хрест висотою 10 см, промальований червоною вохрою на муруванні західної грані західного стовпа аркади південної частини хорів (місцезнаходження цього хреста на картограмах позначене № 18). Але таких зображень у соборі існує більше, принаймні про це свідчить повідомлення художника-реставратора В. Поліщука, яке ми процитуємо дослівно: «У процесі сьогodenних реставраційних робіт (1996) відкрито під шаром тиньку XVII ст. ще понад 40 малюнків XI ст., виконаних фарбами різного кольору та свинцевими олівцями. Мотиви зображень найрізноманітніші – від хрестів різних конфігурацій до фігурних зображень, що вимагають додаткового вивчення»<sup>18</sup>. Реставратор також відзначає, що перші такі зображення у Спаському соборі, які містилися на рівні хорів у південному нефі, були виявлені ще в 1920-х роках М. Макаренком (серед них, можливо, і згадуваний вище хрест, який знаходиться саме у південній наві на рівні хорів). Однак, на жаль, назву праці, у якій М. Макаренко пише про ці зображення, не вказано (нам така праця цього дослідника не відома). Не визначеними лишаються і місця тих 40 (!) малюнків, які були відкриті реставраторами

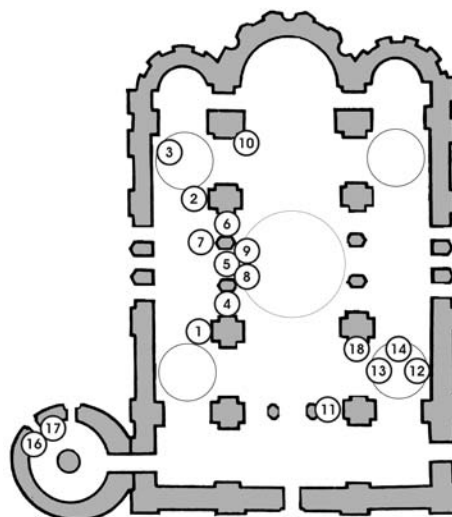
у 1980–1990-х роках. Тому очевидно, що виявлення, каталогізацію і графічну фіксацію всіх таких зображень слід провести якнайскоріше, оскільки саме такі малюнки можуть зазнавати найбільших руйнувань і зовсім втрачатися внаслідок ремонтів храмового інтер'єру, здійснюваних власними силами громади, якій належить собор. Відомо, наприклад, що близько десяти років тому в результаті одного з таких ремонтів було втрачено напис початку XIX ст. в олійних розписах нартекса, а цей напис був досить великим. Невеликі за розміром і малопомітні зображення на оголених ділянках мурування, якщо вони розташовані в нижніх зонах інтер'єру, внаслідок подібних ремонтів та інших обставин можуть бути втраченими і погетів.

Нарешті, спинимось на проблемі вірогідних виконавців фресок чернігівського Спасо-Преображенського собору. І хоча від їхніх робіт майже нічого не лишилося, деякі міркування з цього приводу, на наш погляд, усе ж можна висловити. Оскільки фрески чернігівського Спаса створювалися вже тоді, коли Черніговом володів Ярослав Мудрий, є підстави припускати, що їх виконавцями могли бути ті самі майстри, які розписували і Софію Київську. Подібна думка ніби підтверджується двома найбільшими орнаментальними фрагментами, що збереглися у Спасі під південно-західною банею (№ 12, 13) і демонструють очевидну схожість з найпоширенішими у фресках Софії орнаментами того ж стрічкового типу. Однак такому припущенню суперечить технологія виготовлення тинькового розчину фресок Спаського собору, яка істотно відмінна від тієї, що застосовувалася при виготовленні тиньку основної частини фрескових розписів Софії Київської<sup>19</sup>. Утім, крім основних розписів Софії в її інтер'єрі існує кілька невеликих фрескових ділянок, тиньк яких за своїм складом подібний тиньку фресок чернігівського Спаса. Розташовані вони в нижніх частинах східних бокових граней лопаток арки головного вітваря Софії, де на збиті частини орнаментального розпису було нанесено шар нового тинькового розчину, на якому написані зображення двох мучениць. Аналітичні дослідження тиньку

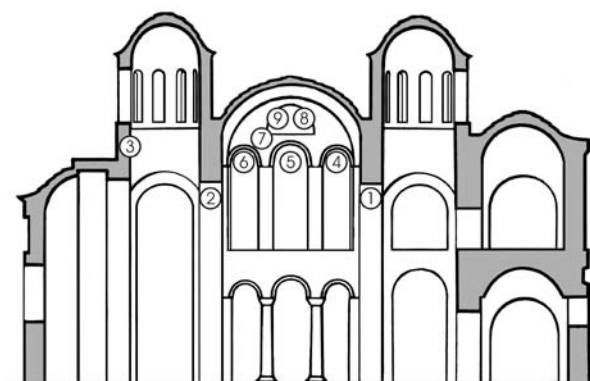
ІСТОРІЯ



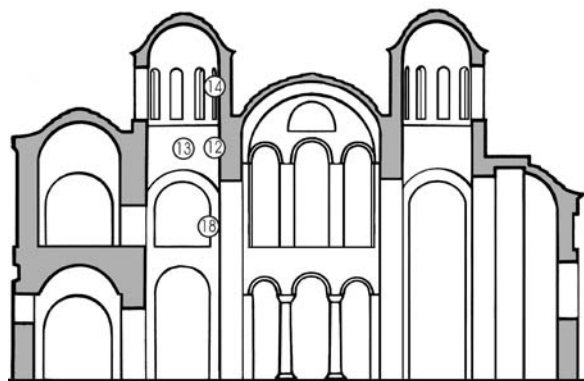
План нижньої частини Спасо-Преображенського собору з позначенням розташування фрагмента фрески, що зберігся в нартексі (№ 15)



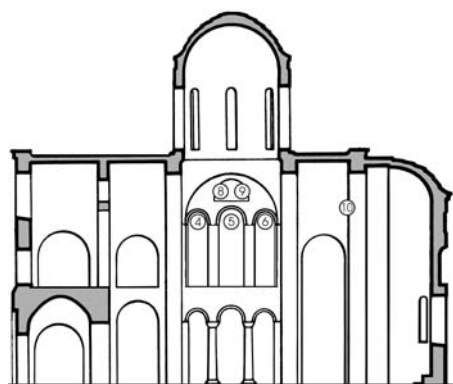
План собору на рівні хорів з позначенням місцезнаходження фрески св. Теклі (№ 1), фрагментів інших фресок (№ 2–14, 16, 17), а також хреста, промальованого по мурувальному розчину (№ 18)



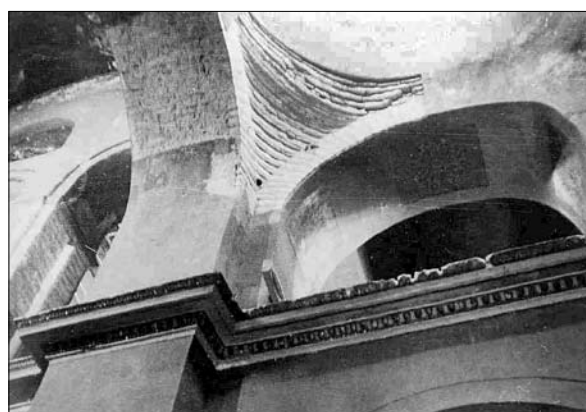
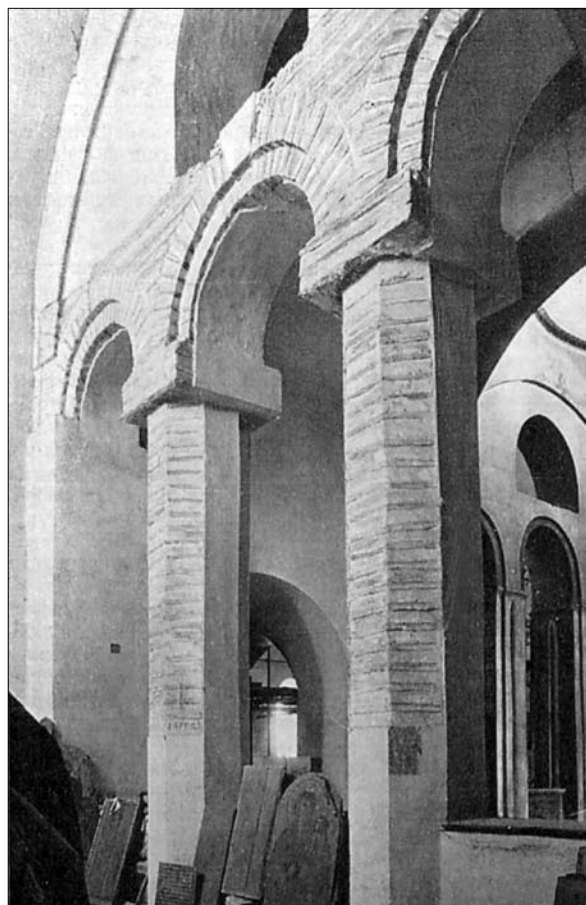
Розріз собору по осі північної нави з позначенням місцезнаходження фрески св. Теклі (№ 1), а також місць розташування фрагментів інших фресок (№ 2–9)



Розріз собору по осі південної нави з позначенням місць розташування фрагментів фресок (№ 12–14) та хреста, намальованого на муруванні (№ 18)



Розріз собору по осі центральної нави з позначенням місць розташування фрагментів фресок (№ 4–6, 8–10)

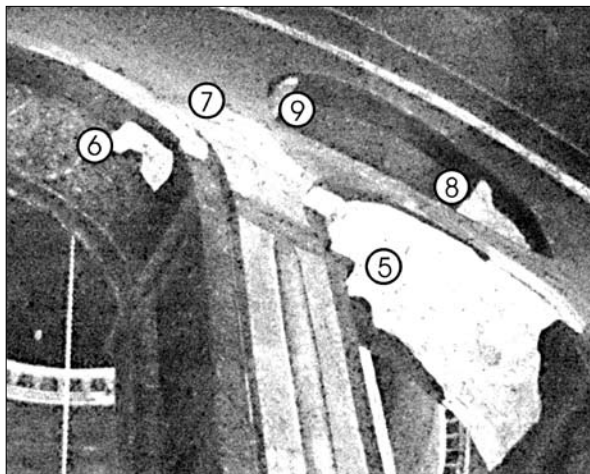


Центральна нава, північна сторона

Аркада західної частини хорів

Схил арки північної частини хорів  
із фрескою св. Теклі

Схил арки північної частини хорів після  
демонтажу фрески св. Теклі

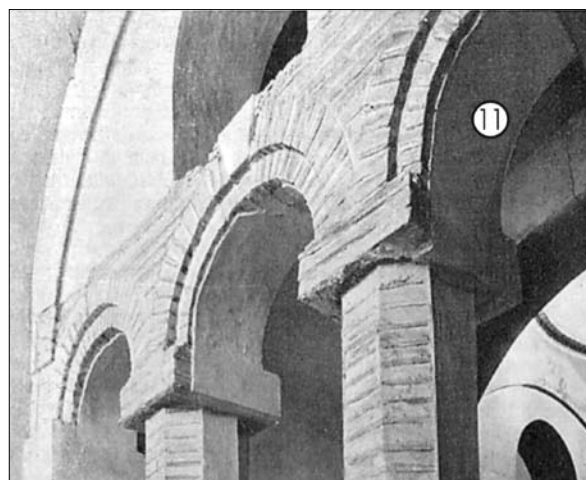
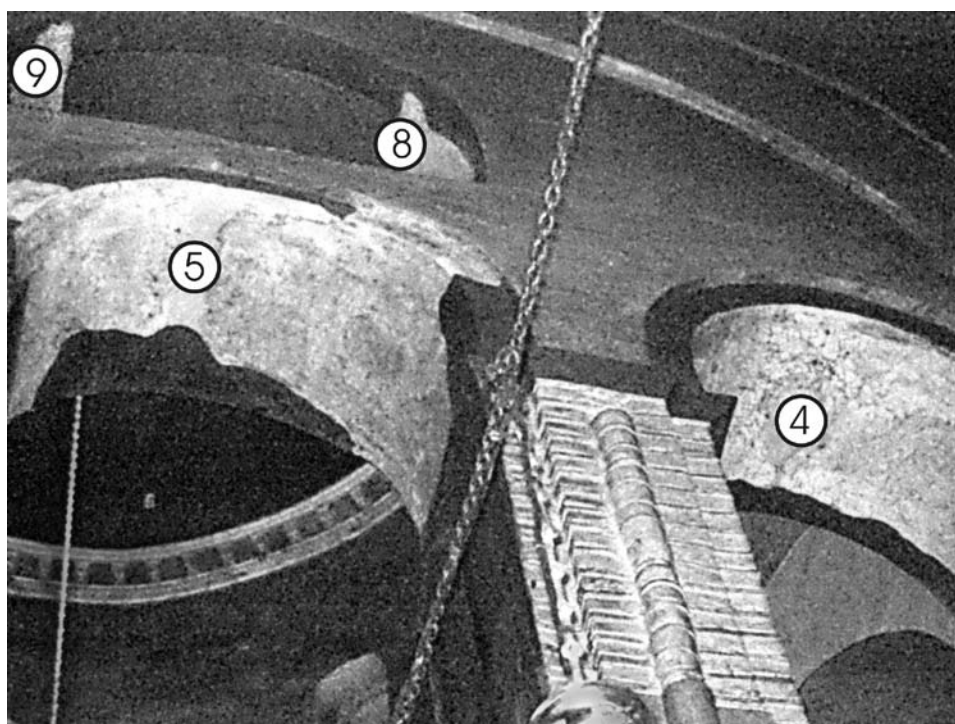


Північна нава з позначенням місць розташування фрагментів фресок в аркаді хорів (№ 5–9) після їх розчистки. 90-ті рр. XX ст.

Північна нава з позначенням місць розташування фрагментів фресок (№ 4, 5, 8, 9) після їх розчистки. 90-ті рр. XX ст.

Центральний підбанний простір з позначенням місць розташування фрагментів фресок (№ 4–6, 8, 9) до їх розчистки від пізніших нашарувань. 60-ті рр. XX ст.

Аркада західної частини хорів з позначенням місця розташування фрагмента фрески в південній арці (№ 11) до його розчистки від пізніших нашарувань. 60-ті рр. XX ст.





Нижня частина постаті невідомого святого в патриціанському одязі. Тинькова ділянка на південному схилі західної попружної арки північно-східної малої бані (№ 2). Копія фрески



Фрагмент постаті невідомого святого зі згорнутим сувоєм у руці. Тинькова ділянка в нижній північно-східній частині барабана північно-східної малої бані (№ 3). Копія фрески



Погруддя невідомого святого в круглому медальйоні. Частина тинькової ділянки на західному схилі західної арки в аркаді північної частини хорів (№ 4). Копія фрески



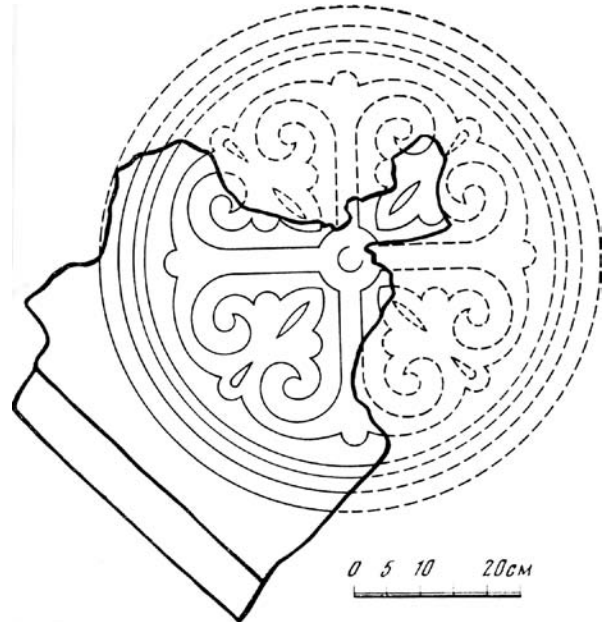
Погруддя невідомого мученика в прямокутному облямуванні. Частина тинькової ділянки на західному схилі середньої арки в аркаді північної частини хорів (№ 5). Копія фрески



Фрагмент сюжетної композиції з орнаментальним розписом унизу. Тинькова ділянка в нижній південно-східній частині барабана південно-західної малої бані (№ 12). Копія фрески

Фрагмент орнаменту. Тинькова ділянка в нижній частині західної щоки вітарної арки (№ 10). Копія фрески

Фрагмент орнаменту. Тинькова ділянка в нижній північній частині барабана південно-західної малої бані (№ 13). Копія фрески



Фрагмент орнаментального медальйона. Тинькова ділянка в північно-західному вітрильнику склепіння північної частини нартекса під хорами (№ 15). Фреска, сучасний вигляд

Фрагмент орнаментального медальйона (№ 15). Прорис із реконструкцією за А. Карнабідю. Початок 80-х рр. XX ст.

Декоративний розпис «під мрамур». Тинькова ділянка в ніші східної частини барабана південно-західної малої бані (№ 14). Копія фрески

Фрагмент погруддя невідомого святого в прямокутному облямуванні. Тинькова ділянка на північному схилі південної арки в аркаді західної частини хорів (№ 11). Фреска, сучасний вигляд





Декоративний розпис «під мармур». Тинькова ділянка на лівій стінці лутки віконного отвору у сходовій вежі (№ 16). Фреска, сучасний вигляд

Декоративний розпис «під мармур». Тинькова ділянка на лівій стінці лутки віконного отвору у сходовій вежі (№ 17). Фреска, сучасний вигляд

Копія фрагмента фрески із залишком зображення голови та німба

Хрест, намальований на поверхні мурувального розчину західного стовпа аркади південної частини хорів (№ 18)

## ЮРІЙ КОРЕНЮК, НІНА СВІТЛИЧНА. ФРАГМЕНТИ ФРЕСОК XI СТОЛІТТЯ...

цих двох ділянок не проводилися, але візуально він дуже подібний до тиньку, на якому виконані фрески, що збереглися фрагментами у чернігівському Спасі<sup>20</sup>. Постаті мучениць, написаних на цих двох ділянках, мають таку саму висоту і такі ж пропорції, як і всі інші одноосібні зображення нижнього регістру основної частини фресок Софійського собору. Однак лики цих мучениць і за малюнком, і за характером розвинутого пластичного моделювання, позбавленого активних графічних підкреслень, дуже нагадують лик чернігівської Теклі, особливо у мучениці, яка знаходиться на південній лопатці і має помітний ракурс голови з нахилою лінією очей і скошеним поглядом, не характерним для більшості інших одноосібних постатей софійських фресок. Скидається на те, що після завершення ансамблю основних розписів Софійського собору в його вівтарі ці дві постаті були написані фрескістом, який працював у Спаському соборі у Чернігові<sup>21</sup>.

Нещодавно фрагменти тиньку, візуально подібні до того, на якому написані постаті мучениць у вівтарі, виявлені в нижній частині стовпа, який розділяє вівтарі Георгіївського та Петропавлівського приділів. На цих ділянках збереглися рештки пофарбування цокольної панелі<sup>22</sup>. Тут слід наголосити, що при візуальному спостереженні ці фрагменти в одному місці мають такий вигляд, неначе їх розчин було нанесено раніше, ніж тиньк основного фрескового ансамблю, він ніби заходить під шар їхньої тинькової основи. Однак остаточні висновки можна буде зробити лише після детального дослідження цих ділянок. А для з'ясування відносної хронології виконання основної частини фресок Софійського собору та означених доповнень необхідне повне технологічне обстеження всього малярського ансамблю Софії Київської. Можливо, що в процесі такого обстеження будуть виявлені нові, ще не відомі ділянки подібного тиньку, які зможуть дати додаткову інформацію з цього приводу. Проте подібне обстеження на сьогодні ще не проведене.

<sup>1</sup> Раппопорт П. А. Русская архитектура

X–XIII ст. – Ленинград, 1982. – С. 39, 40; Комеч А. И. Древнерусское зодчество конца X – начала XII в.: византийское наследие и становление самостоятельной традиции. – М., 1987. – С. 134–168.

<sup>2</sup> Макаренко М. Досліди над Чернігівським Спасом: коротке звітлення // Записки історико-філологічного відділу ВУАН. – К., 1924. – Кн. 3. – С. 240–244; Макаренко М. Біля Чернігівського Спаса (археологічні дослідження року 1923) // Чернігів і Північне лівобережжя: огляди, розвідки, матеріали. – К., 1928. – С. 184–196; Моргілевський І. Спасо-Преображенський собор у Чернігові за новими дослідженнями // Там само. – С. 173–183.

<sup>3</sup> Макаренко М. Найдавніша стінопис княжої України // Україна. Науковий двомісячник. – К., 1924. – Кн. 1 – 2. – С. 10–11.

<sup>4</sup> Детально про демонтаж цієї фрески див.: Кіплік Д. Знімання фрески з стін Чернігівського Спаського собору // Записки Всеукраїнського Археологічного комітету. – К., 1930. – Т. 1. – С. 261–270; Ясновська Л. До історії дослідження фрески св. Теклі в Чернігові // Матеріали наукових конференцій «Зодчество Чернігова XI–XIII століть та його місце в архітектурній спадщині Центральної та Південно-Східної Європи». 2002, «Антоній Печерський, його доба та спадщина». 2003. – Чернігів, 2004. – С. 37–39.

<sup>5</sup> Макаренко М. Найдавніша стінопис княжої України. – С. 7–13.

<sup>6</sup> Коренюк Ю. Микола Макаренко – дослідник середньовічного стінопису // Студії мистецтвознавчі. – 2007. – Чис. 3. – С. 46–48, 58–60.

<sup>7</sup> Карнабед А. А. Новые данные о памятниках Чернигова XI–XII вв. // Древнерусское искусство: художественная культура X – первой половины XIII в. – М., 1988. – С. 34.

<sup>8</sup> Фесенко Л. А. 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; Дорофійенко І. Нові реставраційні розкриття стінопису в Спасо-Преображенському та Успенському соборах Чернігова // Пам'ятки архітектури і монументального мистецтва в світлі нових досліджень: тези наук. конф. Нац. заповідника «Софія Київська». – К., 1996. – С. 56, 57; Поліщук В. Реставрація монументальних розписів Спасо-Преображенського собору в Чернігові (1979–1996 рр.) // Там само. – С. 57, 58.

<sup>9</sup> Макаренко М. Найдавніша стінопис княжої України. – С. 10–11; див. також: Коренюк Ю. Микола Макаренко – дослідник середньовічного стінопису. – С. 46–48, 59, 60. Публікації копій: Мамолат Є. Монументальний живопис // Історія українського мистецтва. Мистецтво

## ІСТОРИЯ

найдавніших часів та епохи Київської Русі. – К., 1966. – Т. 1. – С. 293; Древнерусские фрески Государственного Русского музея: каталог. – Ленинград, 1983. – С. 8; *Сарабьянов В. Д.* Десятинная церковь, Спасский собор Чернигова и София Киевская: принципы декорации древнейших храмов Киевской Руси // *София: сборник статей по искусству Византии и Древней Руси в честь А. И. Комеча.* – М., 2006. – Ил. 3; *Попова О. С., Сарабьянов В. Д.* Живопись конца X – середины XI века // *История русского искусства.* – М., 2007. – Т. 1. – Ил. 127.

<sup>10</sup> Публікації копії: *Сарабьянов В. Д.* Десятинная церковь, Спасский собор Чернигова и София Киевская... – Ил. 1; *Попова О. С., Сарабьянов В. Д.* Живопись конца X – середины XI века. – Ил. 124).

<sup>11</sup> *Фесенко Л. А.* Росписи Спасского собора в Чернигове. – С. 41, 42.

<sup>12</sup> На цю думку В. Філатова посилається І. Дорофійенко (*Дорофійенко І.* Нові реставраційні розкриття... – С. 56).

<sup>13</sup> *Сарабьянов В. Д.* Росписи Успенского собора Киево-Печерской лавры и их место в истории древнерусской живописи. Ч. 2 // *Лаврський альманах: Києво-Печерська лавра в контексті української історії і культури: зб. наук. праць.* – К., 2003. – Вип. 12. – С. 125, 126; *Сарабьянов В. Д.* Собор Рождества Богоматери Антониева монастыря 1125 г. // *Лифшиц Л. И., Сарабьянов В. Д., Царевская Т. Ю.* Монументальная живопись Великого Новгорода: Конец XI – первая четверть XII века. – С.Пб., 2004. – С. 756, 757.

<sup>14</sup> *Сарабьянов В. Д.* Собор Рождества Богоматери... – С. 633–645; *Царевская Т. Ю.* Тема обретения главы Иоанна Предтечи в новгородских росписях XII в. // *Древнерусское искусство. Русь и страны византийского мира XII век.* – С.Пб., 2002. – С. 449–459.

<sup>15</sup> Публікації копії: *Сарабьянов В. Д.* Десятинная церковь, Спасский собор Чернигова и София Киевская... – Ил. 2; *Попова О. С., Сарабьянов В. Д.* Живопись конца X – середины XI века. – Ил. 125).

<sup>16</sup> *Карнабед А. А.* Новые данные о памятниках Чернигова XI–XII вв. – С. 34.

<sup>17</sup> Цей фрагмент декоративного розпису публікувався А. Карнабідом (Там само. – С. 34).

<sup>18</sup> *Поліщук В.* Реставрація монументальних розписів... – С. 58.

<sup>19</sup> Тиньк збережених фрескових фраг-

ментів Спасо-Преображенського собору в Чернігові (досліджувалися фрагменти, розміщені в арках хорів) чисто карбонатний і не містить тих мінеральних наповнювачів, які присутні в тинькових розчинах основних фресок усіх частин інтер'єру Софії Київської (*Коренюк Ю. А., Первухина Н. В.* К вопросу о технологии и технике стенной росписи Софийского собора в Киеве // *Практика реставрации памятников монументальной живописи: сб. науч. тр.* – М., 1990. – С. 145). Докладніше про склад тинькових розчинів основної частини фресок Софії Київської див.: *Тоцька І. Ф.* Аналіз фрескових штукатурок Софії Київської // *Тези пленарних і секційних засідань XV конференції Інституту археології АН УРСР.* – О., 1972. – С. 328–330; *Тоцька І. Ф.* Про час виникнення галерей Софії Київської // *Стародавній Київ.* – К., 1975. – С. 182–194; *Стріленко Ю. М.* Аналіз зразків фрескових та будівельних розчинів Софії Київської // *Там само.* – С. 198, 199. – Табл. 2; *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 київського дитинця // *Там само.* – 1990. – № 3. – С. 83, 84.

<sup>20</sup> Тиньк цих двох ділянок зовсім білий і крейдується. Це вказує на те, що він чисто карбонатний, так само як і тиньк збережених фрагментів фресок у Спасо-Преображенському соборі Чернігова (*Коренюк Ю. А., Первухина Н. В.* К вопросу о технологии и технике стенной росписи... – С. 145).

<sup>21</sup> Дослідники вже звертали увагу на схожість ликів цих двох мучениць у вітварі Софії Київської з ликом фрески св. Теклі чернігівського Спаського собору і висловлювали на цій підставі припущення, що фрески Спасо-Преображенського собору в Чернігові могли виконуватися тією ж артільлю майстрів, яка розписувала Софійський собор у Києві (див.: *Попова О. С., Сарабьянов В. Д.* Живопись конца X – середины XI века. – С. 193, 194. – Ил. 127, 128). Однак вони не брали до уваги принципову відмінність складу тинькових розчинів, на яких написані постаті мучениць у вітварі Софії Київської, порівняно з розчинами решти частин фресок цього собору.

<sup>22</sup> На ці ділянки звернув нашу увагу В. Корнієнко, за що висловлюємо йому вдячність.

## РЕЗЮМЕ / SUMMARY

Фрески Спасо-Преображенського собору в Чернігові дійшли до наших днів фрагментарно і в мізерній кількості. У 20-х роках минулого століття в соборі була виявлена фреска із зображенням постаті св. Теклі, яка тоді ж була знята з мурування і передана до Чернігівського історичного музею, де загинула під час Другої світової війни. У 1980–1990-х роках були виявлені й розчищені від пізніших тинькових нашарувань та олійних написів досить численні фрагменти інших фресок, але жодного повністю збереженого лицевого зображення знайдено не було. Цим пояснюється відсутність інтересу до цих фрагментів, з яких від часу відкриття опубліковано лише поодинокі зразки. У запропонованій статті підсумовуються матеріали реставраційних звітів з розчистки та консервації цих фрагментів, а також публікуються копії фресок, виконані реставраторами. На підставі розглянутих матеріалів пропонуються деякі міркування щодо походження майстрів-виконавців фрескового ансамблю Спасо-Преображенського собору.

*Ключові слова:* Спасо-Преображенський собор у Чернігові, фреска, реставрація, копія.

The frescos of Spaso-Preobrazhensky Cathedral in Chernihiv have survived until today only in fragments and in trace amount. One of them, fresco depicting the figure of St. Teklia discovered in the cathedral in the 1920s was removed and transferred to the Chernihiv Historical Museum, where it was destroyed during the Second World War. A lot of other fresco fragments were discovered and cleared up from the later stucco layers and oil inscriptions in the 1980s–1990s, but none completely stored facial image was found. This explains the lack of interest to these excerpts, only rare samples of which were published since time they were discovered. Materials of restoration reports on clearance and conservation of these fragments are summarized in the article; copies of frescoes made by restorers are published. Some thoughts on the artistic origins of the cathedral fresco ensemble performers are developed on the basis of these materials.

*Keywords:* Chernihiv Spaso-Preobrazhensky Cathedral, fresco, restoration, copy.

Фрески Спасо-Преображенского собора в Чернигове сохранились до наших дней фрагментарно и в незначительном количестве. В 20-х гг. прошлого столетия в соборе была обнаружена фреска с изображением фигуры св. Фёклы, которая тогда же была снята с кладки и передана в Черниговский исторический музей, где погибла в годы Второй мировой войны. В 1980–1990-х годах были обнаружены и расчищены от более поздних штукатурных наслоений и масляных надписей весьма многочисленные фрагменты других фресок, но ни одного полностью сохранившегося лицевого изображения обнаружено не было. Этим объясняется отсутствие интереса к этим фрагментам, из которых со времён их открытия опубликованы лишь единичные образцы. В данной статье суммируются материалы реставрационных отчётов по расчистке и консервации этих фрагментов, а также публикуются копии фресок, выполненные реставраторами. На основании сохранившихся материалов предлагаются некоторые рассуждения относительно происхождения мастеров-исполнителей фрескового ансамбля Спасо-Преображенского собора.

*Ключевые слова:* Спасо-Преображенский собор в Чернигове, фреска, реставрация, копия.

УДК [247.5:726.54](477.83)“13”

## РОЗПИСИ ВОСЬМЕРИКА І БАНИ НАВИ ЦЕРКВИ СВЯТОГО ГЕОРГІЯ (ЮРА) В ДРОГОБИЧІ

Лада Міляєва

*Стаття є першою публікацією розписів восьмирика і бані 1678 року в церкві святого Георгія (Юра) у м. Дрогобичі Львівської обл. Її присвячено дослідженню іконографії, художнім особливостям малярства, а також з'ясуванню причини виникнення складної богословської програми, утіленої саме в цій частині ансамблю храму.*

*Ключові слова:* восьмирик, іконографія, композиція, концепція, ансамбль, програма, колір, зразок.

*The article is the first publication of the 1678 paintings of octagon and dome of the Drohobych St. George (Yura) Church. It is dedicated to the iconography and the artistic features of painting, as well as to the identification of the causes of the complex theological program appearance embodied in this part of the church ensemble.*

*Keywords:* octagon, iconography, composition, concept, group, program, color, pattern.

Церква Святого Георгія (Юра) у Дрогобичі Львівської обл. – одна з найвідоміших, хрестоматійних пам'яток дерев'яної архітектури в Україні. Упродовж своєї багатоміткової історії її громада, парохі опинялися в центрі різних соціальних подій, які точилися в Україні і до яких було причетне місто.

Храм не без підстави був гордістю дрогобичан. Але не тільки їх. З XIX ст. до його легендарної історії прислухалися історики<sup>1</sup>. Вони прискіпливо фіксували дати, що помічали на стінах, іконах, книгах, збирали матеріали, які стосувалися історії парафії, братства<sup>2</sup>. Церква вабила фахівців не тільки своєю історією. Вони цінували довершеність, доцільність її архітектури, пластичну красу форм, у якій найбільш досконало втілювалися естетичні пошуки теслів бойківської школи. Уже в XIX ст. пам'ятку було обміряно, опубліковано креслення плану й розрізу. Рисунки з неї, фотографії фасадів неодноразово публікувалися в багатьох виданнях<sup>3</sup> (іл. 1–5).

Зацікавлення дерев'яною архітектурою в XIX ст. викликало природне бажання з'ясувати генезу форм у ній. З того часу церква Святого Георгія стала об'єктом вивчення, виникнення гіпотез щодо походження дерев'яного будівництва. І тому в ній убачали різні впливи, зокрема мусульманської архітектури, пов'язували її зі Сходом<sup>4</sup>, з Візантією<sup>5</sup>, зазначаючи одночасно скандинавські і візантійські витоки<sup>6</sup>. Знаходили риси готики й ренесансу<sup>7</sup>, вважали втіленням барочних смаків<sup>8</sup>, пам'яткою старо-

руської архітектури<sup>9</sup>. Вивчаючи храм і його структуру, одні дивилися на нього, як на хрещату будівлю<sup>10</sup>, другі – як на типову тридільну і трибанну<sup>11</sup>.

Попри контраверсійність поглядів, усі високо оцінювали пам'ятку як твір мистецтва. Ще в 1883 році польський дослідник Войцех Дзедушицький писав: «Не тільки в загальному задумі її [церкви. – Л. М.] – краса, але й у теслярській роботі кожної деталі. Кожний клаптик дерева – це частина артистично оброблена, кожний елемент існує своїм особистим життям, кожний володіє своєю владою в дерев'яному царстві»<sup>12</sup>.

Тридільний храм на Завезному передмісті об'єднує три зруби (бабинець, наву й олтар), центральна частина – це міцний четверик, стіни якого ледь нахилені всередину, на ньому рівнобічний високий восьмирик, увінчаний на диво пластичним наметом, накритим цибулястою банею. Zenit намету в інтер'єрі має кругле денце. Кути переходу від четверика до восьмирика діагонально прикриті чотирма трикутниками, які нагадують вітрильники в мурованих храмах. Ззовні це виражено заломами. З півночі і з півдня до центрального зрубу добудовано два маленькі восьмикутні кліроси, на які поставлено ще низенький восьмикутник меншого розміру, завдяки чому виник на них залом. Зверху – крихітні цибулясті баньки. В інтер'єрі клірос сполучається з навою отвором з півциркульною аркою. Східний вівтарний зруб складено з шестикутника (трохи нижчого центрального четверика), на ньому – восьмикутник,

## ЛАДА МІЛЯЄВА. РОЗПИСИ ВОСЬМЕРИКА І БАНИ НАВИ ЦЕРКВИ СВЯТОГО ГЕОРГІЯ...

який завершується так само наметом, перекритим цибулястою банею.

Найбільш ускладнена композиція бабинця. На шестикутник тут поставлено четверик, з'єднані вони між собою так само заломом. Верх має повільну восьмикутну форму, яка нагадує зімкнуте склепіння, на якому міститься цибуляста баня, що пасує до барокових абрисів двох інших бань. Четверик в інтер'єрі бабинця перекритий стелею. На її рівні в ньому зроблено винос, завдяки чому на другому поверсі влаштовано галерею, через яку потрапляють у каплицю «Введення Марії в храм», що там розміщується. Піддашся оточує бабинець і центральний зруб (до кліросів), далі переходить в опасання, що охоплює й вівтарну частину. Заломи на фасадах, дашки піддашся і опасання виявляють дивовижну ритміку горизонталей, які виступають у контрапункті з трьома цибулястими банями. Особливо покладено гонт, що захищає храм від вологи і одночасно прикрашає його. Він то в'ється навколо бань, то розпускається віялами на заламах, то прикрашає «романською» аркатуркою восьмерики. На заламах він вибагливо підрізаний, нагадуючи мереживо підзорника.

Проте споруда, яка і зараз видається дуже цілісною художньо, свій образ набула упродовж століть. Унікальний храм, як більшість пошанованих пам'яток, має багатовікову історію, яку досить важко відтворити, хоча зафіксовано безліч дат, легенд, фактів. Нашарування століть дуже тактовно вносили свою корекцію у форми минулого, з любов'ю пристосовували їх до нових потреб і функцій, до смаків громади, які з часом змінювалися<sup>13</sup>.

Про розписи, якими покрито всі стіни церкви (крім олтаря) і залишки яких є навіть ззовні під заламами, писали порівняно мало, здебільше в узагальнених працях<sup>14</sup>. Окрему статтю про стінопис з переліком сюжетів і топографією їх розміщення присвятив І. Свенціцький. Але через технічні труднощі йому не вдалося побачити їх усі<sup>15</sup>. Проте завдяки цій статті, їх уже не минули наступні дослідники, і вони увійшли в усі узагальнені праці з історії українського мистецтва і монументального українського малярства

зокрема. Так, як окрему галузку монументального малярства розглядав, фактично вперше, стінопис у дерев'яних церквах Г. Логвин<sup>16</sup>. Досліджував цей стінопис і М. Жолтовський, але й він допустив багато помилок у докладених до книги схемах, деякі сюжети навіть не позначено, можливо через те, що книгу видали посмертно<sup>17</sup>.

Авторка цих рядків понад десять років вивчала розписи церкви Святого Георгія і Воздвиження Чесного Хреста в Дрогобичі, але вже готовий до друку двохтомник не було опубліковано через банкрутство видавництва (а для нього вже було виготовлено 650 іл.). Нині досить важко поставити в церкві риштування, щоб побачити стінопис у верхніх компартиментах нави – у бані і восьмерики, і тому першу статтю присвячено власне тому, що дуже важко розгледіти знизу (залановано серію подібних розвідок). Ця частина ансамблю не визначена в схемах, її ніким ще не описано. Якщо вписати розписи восьмерика в певний історичний етап існування храму, принагідно переглянути хронологічну канву його історії впродовж віків, скласти такий своєрідний хронотоп церкви, тоді буде відчутніше її життя і значення в місті.

XIII ст. Легенда про заснування храму<sup>18</sup>.

1340 Згадка про церкву Святого Георгія<sup>19</sup>.

XIV–XVI Згадка про привілеї 1308 року і 1579 року, що надані королями Польщі парохам церкви з покликанням на короля Владислава Ягайла<sup>20</sup>.

1499 Документ про пожежу, яка призвела до знищення церков Святого Георгія, Святої Параскеви П'ятниці і Воздвиження Чесного Хреста<sup>21</sup>.

1508 Чергове підтвердження прав пароха церкви Святого Георгія С. Терлецького, надання йому низки монопольних привілеїв (володіння ставками, садами, пасовиськами, солеварнею з баштою, двома чаринами (з правом без черги брати сировицю з королівського вікна). Терлецький мав право робити горілку не тільки для себе, але й для продажу під час свята св. Юра. Цим не обмежувалися його привілеї: йому було дозволено торгувати напоями, привезеними «зі сторони», його було

## ІСТОРИЯ

- звільнено від податків. На підставі королівських документів йому було підпорядковано згадані вище церкви Святої Параскеви П'ятниці і Воздвиження Чесного Хреста, кожний з мирян яких мав давати по два гроша<sup>22</sup>.
- 1514 Згадка про церкви Святого Георгія, Воздвиження Чесного Хреста і Святої Параскеви П'ятниці в Дрогобичі<sup>23</sup>.
- 1525 Згадка про побудову нової церкви Святого Георгія<sup>24</sup>.
- 1535 Судова справа святоюрського священника, яка точилася з 1514 року, з парохами церков Спаса Преображення і Святої Параскеви П'ятниці з приводу прав на прибуток з парафіян<sup>25</sup>.
- 1535 С. Терлецький добився права на спорудження в місті (не на передмісті, де було збудовано інші церкви) церкви Святої Трійці<sup>26</sup>.
- 1541–1543 Дати про перенесення церкви, що не мають джерел<sup>27</sup>.
- 1555 «Поп руського обряду церкви св. Юра Сенько Терлецький отримав привілей, за яким новозбудована церква св. Трійці мала ті самі привілеї, що і Юрська»<sup>28</sup>.
- 1619 Павло Терлецький у присутності сина Симеона передав майно церкви у розпорядження братства, що виникло при церкві на початку XVII ст.<sup>29</sup>
- 1620 Гравірована дата на південній стіні бабинця.
- 1648 Погром церкви<sup>30</sup>.
- 1651 Дата на південних дверях іконостаса зафіксована Площанським<sup>31</sup>.
- 1657 Рішення братства опорядити церкву Святого Георгія «По руїне сов семи укладами зруйнованої... ухвалили мо щос позолоти три на реставрацію церкви Стои которую мо купили в селѣ Надієво за Долиною»<sup>32</sup>.
- 1659 Дата на північних вратах іконостаса і на іконі «Акафіст Богоматері» («О всепетая мати»), яка розміщена на пределлі: «Року Б.ЇХNΘ мѣца апріла дна кв Стеф мал...».
- 1662 Братством замовлено «ремісникові» храмову ікону св. Георгія<sup>33</sup>.
- 1663 Братством замовлено намісні ікони «Богородиці» і «Христа»<sup>34</sup>.
- 1666 Братством замовлені: «апостоли з пророками, з празниками з архієреями»<sup>35</sup>.
- 1667–1668 Братство розраховується з боргами з малярем за виконані роботи<sup>36</sup>.
- 1670 Братство будує нову дзвіницю замість зруйнованої «презь огонь»<sup>37</sup>.
- 1678 Василь Терлецький передав за заповітом, що був складений у замку в Перемишлі, церкву Святого Георгія братству<sup>38</sup>.
- 1678 Напис на сволоці нави про закінчення робіт: «создасѣ храмъ си року Їжого ЇХОИ месѣца септембрѣ ка»<sup>39</sup>.
- 1679 Смерть Василя Терлецького, пароха церкви Святого Георгія, його заповіт<sup>40</sup>.
- 1682 Грамота Перемишльського єпископа І. Вінницького про обмеження прав братчиків<sup>41</sup>.
- 1691 Напис на хорах: «Змальован бысть хор сей року Їжїя ЇХЧА мѣца апріл ... за старанієм брацким коштом Григорія Проскурки».
- 1692 Гравірований напис на стіні олтаря: ЇХЧВ.
- 1696 На землі, що належала церкві, оселилося кілька родин, які попали під юрисдикцію церкви «Юр'євщина» («Гюргищину») <sup>42</sup>.
- 1706 Гравірований напис на стіні олтаря: ЇЦН.
- 1711 Напис на північній стіні каплиці біля портрета: «Сїй храмъ змальоваль за бытности веле<sup>б</sup> ω<sup>т</sup>ца Стефана Кобрина а за пре<sup>в</sup>ітера храму св. МѢХВА Георгїѣ ЇЦАІ»<sup>43</sup>.
- 1713 Запис на нотному Ірмологіоні: «Данило Каролик почал ся вчити в школі року Божого ЇЦП»<sup>44</sup>.
- 1714 Напис на східній стіні каплиці: «Сей храмъ вовведенія прѣстой дѣви змальован за старанієм Константного Лучака року ЇЦДІ».
- 1715 Запис на тому самому нотному Ірмологіоні: «ЇЦЄІ так був ем голоден що ем ходив до попа, той не дали їсти на вовведеніє»<sup>45</sup>.
- 1717 Гравірований напис на південній зовнішній стіні бабинця: «Стал на бакалаврії Іоан Стриски ро: Їжі за отца Стефана Кобрина ЇЦЗІ».
- 1718 Напис на хоругві «Меч духовний»: «...битности велебнаго ω<sup>т</sup>ца Стефана

## ЛАДА МІЛЯЄВА. РОЗПИСИ ВОСЬМЕРИКА І БАНИ НАВИ ЦЕРКВИ СВЯТОГО ГЕОРГІЯ...

- Кобрин за втпущеніє грхвъ своих року Ёжго АЩИ октобрія дна под церквоу святую сію корогву споруди рбы Бжія Анастасія ... Стефан Кобринъ коштомъ своимъ».
- 1729 Гравірований напис на зовнішній південній стіні бабинця: «Зде престависъ м...цѣ Антоній син Михаила Прчанского най той час будши дидаскаломъ при сем храме року Бож... АЩКѸ мес. июна дна 4».
- 1742 Гравірований напис на північній зовнішній стіні центрального зрубу: «АЩМВ».
- 1825 Гравірований напис про ремонт храму: «Сій дом Бжіи подваженій пѣвторалѣкте нові стандарѣ каменнѣ фѣлари на оуглахъ майстрове Іоанъ Илечко и Стефанъ Лунѣвъ за рынскихъ срѣблѣ ЇВ. За превѣзоровъ Іванъ Лободич и Егнатій Лупак за стараніємъ цѣлого брацтва року Б. АЩКѸ /1825/ мѣца юлія дня а».

Хронологічний перелік дат і фактів може допомогти виявити історію церкви, з'ясувати деякі не зовсім зрозумілі, непрозорі сторінки її існування, як громади, так і самої архітектурної пам'ятки, а також датування стінопису. На підставі означених вище відомостей, можна висунути таку гіпотезу. Можливо, першу дерев'яну церкву було дійсно засновано ще за часів Галицько-Волинського князівства, як про це розповідає поетична легенда, що свідчить про те, що дім Божій було куплено солеварами під Києвом, коли вони поверталися звідси додому з грішми і порожніми возами. (В. Стасов не перший повірив у цю легенду). Дійсно, легенда певною мірою «освячує» храм тим, що безпосередньо пов'язує з «матір'ю городов руських». (Вона нагадує переказ, за яким усі чудотворні ікони Богородиці, поза тим, якого вони є часу, було створено євангелістом Лукою.) Але є опосередковані дані про те, що в XIV ст. храм уже існував. Про це свідчать посилання на грамоту польського короля 1340 року та ікона XIV ст. св. Георгія зі Станілі, яку небезпідставно, на наш погляд, В. Свенціцька пов'язала насамперед із дрогибицькою Юрською церквою <sup>46</sup>.

Є ще одне місцеве оповідання, яке, можливо, підтверджує припущення В. Свенціцької про стародавність храму. Начебто один із жителів передмістя Завежного, який поблизу орав, зненацька провалився разом із плугом крізь землю. Прірва, яка його поглинула, почала розходитися, а перелякані сусіди звернулися за порадою до пустельника. Той сказав, що змія, який оселився в безодні, може подолати тільки св. Георгій і що на найближчому пагорбі вони мають побудувати церкву на його честь. Що вони і зробили <sup>47</sup>.

Попри те, що церква була розташована в передмісті Завежного, вона мала певний статус у самому місті. Її пресвітер С. Терлецький (цей рід мав право передавати парафію в спадщину до кінця XVII ст.), який походив з дрібної шляхти, отримав привілеї, як згадувалося, ще в XIV ст. від короля Владислава Ягайла. Вони одразу, ще тоді, надали його особі особливу вагу серед дрогибицького міщанства. Привілеї були джерелом багатства родини, яке накопичувалося з часом, визначало і суспільну роль цього роду в Дрогобичі упродовж кількох століть. Є підстави вважати, що церкву після пожежі 1499 року відновлено, і її становище в XVI ст. було сталим. Мсцівуєвський вважає, не посилаючись на джерела, що це відбулося 1525 року. Він був прискіпливим дослідником. Це видно з інших відомостей, які він подає і які мають фактологічні підтвердження. (Дати 1541, 1542, 1548, на які посилаються інші дослідники, можна лише взяти до уваги). Але до середини XVI ст. церква, безперечно, уже існувала, бо інакше не можна пояснити, чому її парох С. Терлецький клопотав у цей час не про свій храм, а про будівництво в межах міста церкви Святої Трійці, чого добився, долаючи чисельні перешкоди.

Яка доля спіткала церкву під час козацької війни 1648 року, сказати важко. Панує думка, що її було вщент знищено, і тому братчики 1657 року замість неї купили церкву в с. Надієво поблизу Долини і поставили її на місці своєї зруйнованої церкви. Проте, якщо уважно прочитати протоколи братства, то в них не йдеться про суцільне

## ІСТОРИЯ

руйнування храму. Слова «по руїні» можна розуміти, як визначення історичної ситуації, яку пережив Дрогобич, а «уклади» – це те, що мало бути в церкві, – ікони, іконостас, начиння тощо. Бо інакше важко пояснити зафіксовану дослідниками дату на дверях іконостаса «1651», тобто до купівлі надіївського храму. Ми вважаємо, що йдеться про суттєву перебудову храму, у якому вже частково були розписи в наві. Їх немає в олтарі, який було перебудовано після 1657 року, коли було зроблено капличку на емпорі, добудовано кліроси, старі намети отримали барокові цибулясті бані. Церкву обнесено опасанням і піддашшям. Таким чином, куплена в Надіїво церква, не була цілком перенесена в Дрогобич. Це видно навіть по тих безсумнівних барокових прикметах, які вона набула. Церкву відновлювала, безперечно, та сама бойківська артіль теслів, що перед тим працювала в Ісаях, Тур'єму, Топільніці, у церквах, у яких так само є кліроси, але в жодній з них немає таких вишуканих, барокових, з заломами, які є в церкві Святого Георгія. Тобто надіївський храм було використано як матеріал для суттєвої перебудови церкви, коли вона набула нового художнього образу. При такій ґрунтовній «реставрації», як братчики самі визначили свою роботу, зазвичай вважають, що церкву начебто побудовано заново. (Хіба не так визначив Симеон Олелькович свій внесок у відбудову Успенського собору Києво-Печерської лаври в 1470 році).

1670 року побудовано нову дзвіницю з такою самою цибулястою банею, як на трьох верхах храму і на маленьких криласах. Роботи тривали до 1678 року. Природно, що братчики ще під час відбудови замовили насамперед іконостас, що виконував з 1657 до 1667 року місцевий майстер Стефан Медицький, який, імовірно, ще до «руїни» з артіллю розмалював наву церкви. Цим можна пояснити й те, що розписи на північній стіні заходять за іконостас.

Одна з наших гіпотез така: ансамбль стінопису нави малювали різні артілі малярів у різні проміжки часу. Четверик (це, фактично, дві стіни – північна і південна) і «вітрила» – після 1648 до 1651 (по «руїні»), а восьмерик – близько 1678 року, коли було

закінчено всі будівельні роботи.

Ініціатором, автором програми розписів четверика нави був уже син Павла – Симеон (Сенько) Терлецький, у присутності якого його батько передав 1619 року братчикам майно церкви. Те, що розписи четверика зроблено до «реставрації», опосередковано підтверджується відсутністю малювання в олтарі і в кліросах, а також пізніми, мальованими на їхніх арках йоніками. Розписи восьмерика здійснювали за ініціативою, а можливо й за гроші наступного Терлецького, Василя. Річ у тім, що братчики, які докладно записують у протоколи всі витрати на ікони, ніде не згадують про малювання стін. (Цим ми закінчуємо коментар до відомостей про церкву і її життя в часі. У наступній статті його буде продовжено, коли йтиметься про розписи, зроблені в церкві після 1678 року).

Безумовно, коли замовляли іконостас, було передбачено, щоб він концептуально був дотичним розписам, і тому ікона «Акафіст Богородиці» на пределлі (з датою 1659 рік) перегукується з основною темою ансамблю четверика – Акафістом Христу і Богоматері. (Те, що з 1662 року замовляли саме ікони, а не різьблення, дає можливість припустити, що на той час і різьблена основа іконостаса вже існувала).

Богословська програма розписів ретельно продумана. Вона настільки багатомовна, перенасичена сюжетами, які складають суцільну в'язь, що ледве була до кінця зрозумілою простим мирянам. У задумі відчувається бажання укріпити самосвідомість православної пастви, її моральну стійкість, відданість православ'ю, бо в цей час уже існувала й альтернативна греко-католицька церква. Акцент в ансамблі зроблено на ідеї покаяння. Коли мирянин опинявся в наві, він бачив калейдоскоп невеликих окремих сюжетів, що рясно покривають обидві стіни. (Ми маємо побіжно на них зупинитися, бо вони є підставою для розуміння стінопису бані й восьмерика і разом складають те, що в XVII ст. звалося «концептом»).

Ключовими були «Акафіст Христу», «Акафіст Богоматері», «Страсті Христові» і «Страшний суд». Якщо «Акафіст Бого-

матері» на той час був іконографічно детально розроблений у численних гравюрах видань Києво-Печерської лаври (які й були використані маляром), то «Акафіст Христу» не мав усталеної іконографії і був складений з сюжетів, які, напевно, запропонував митцеві сам священик. «Страсті Христові» художник бачив на великих іконах (подібна, другої половини XVI ст., була в сусідній церкві Воздвиження Чесного Хреста і збереглася до наших часів), проте «Страшний суд» набув у церкві дуже оригінального вирішення й абсолютно несхожий на однойменні ікони з Дрогобича XVI ст. і XVII ст.

Стінопис відбивав рефлексії того часу, був своєрідною реакцією на потрясіння, пережите містом під час козацьких війн. Богдана Хмельницького в Дрогобичі не було, його військо прямувало через Львів – Потелич – на Замостя. У Дрогобичі 1648 року опинився полк Капусти, до якого долучилися майже всі православні громадяни. Місто було порівняно невелике, але упродовж кількох століть було ареною активної полеміки між протестантами, католиками, греко-католиками і мало досить потужну православну громаду (у місті було на той час п'ять церков). Козаків українці провели до міста через церкву Святої Трійці. І почалася жахлива різанина, винищення іновірців. Найбільше дісталось полякам і євреям. Як завжди, дуже постраждали жінки, старі і діти. Вони зачинилися в костьолі, сподіваючись, що їх врятують грубі стіни готичної святині. Але безпощадні козацькі шаблі дістали їх і там. Цього не забули нащадки. І досі про загиблих промовляє побудована в пам'ять про них меморіальна каплиця костьолу. Урешті-решт постраждало все населення міста.

Розписи нави – своєрідна рефлексія на все перенесене. Стінопис розраховано на асоціативний ряд, який був притаманний бароковій проповіді того часу. При всій ускладненості програми кожен мав розуміти поставлені в ній наголоси. На південній стіні у рівнобічному чотирикутнику – цикл «Акафіст Христу», який супроводжують дванадцять сюжетів, що ілюструють ікони і кондаки. *Vis-à-vis* на протилежній стіні –

«Акафіст Богородиці з похвалою», оточений 25-ма клеймами, які так само присвячені кожному ікосу і кондаку. Ліворуч від них – св. Федір Стратилат, інші святі воїни під «Акафістом» – св. Федір Тирон, Дмитрій і Прокопій. Між ними архангел Михаїл, далі – св. Агафія й Марта, св. Козьма і Дем'ян, невідомий святий і невідомий пророк. Зверху – «Страсті Господні». «Страшний суд» на південній стіні займає всю площу поза «Акафістом Христу». Він має досить оригінальну іконографію. Зазвичай вважають, що від того, як зображений у центрі сюжету Христос, залежить певна його інтерпретація. Існують два основні варіанти. Христос – в образі судді з правицею, піднятою догори, у той час, як ліва відводить грішників, або коли він спокутує гріхи, демонструючи стигмати на руках, ногах (через непорозуміння останній ізвод інколи вважається тільки католицьким<sup>48</sup>).

Дрогобицький Христос у «Страшному суді» незвичайний: здавалося, він підніс праву руку догори, але долонею до глядача, а на ній – стигмат. Так само в нього рани на лівій долоні, на ногах і під ребром. Таким чином, акцентується жертвенна ідея, підсилена знаряддями страстей, які несуть ангели, – спис, драбина, стовп, молоток, цвяхи. А про апофеоз свідчать галузка маслини і спис над головою<sup>49</sup>. Але всі ці деталі навряд чи знизу і навіть з хорів докладно міг роздивитися мирянин. На рівні очей він бачив велетенську голову монстра – «геєну вогняну» – з відкритою пащею, до якої летять грішники. А поруч – цілу дидактичну композицію, яку можна визначити, як «*Ars moriendi*». Д. Чижевський зауважив, щодо цієї теми, розповсюдженій в часи бароко: «Може, навіть в середньовіччі смерть не знаходила стільки уваги»<sup>50</sup> (іл. 7–8). На зображенні – умираюча на ліжку людина. Над її головою ангел-хранитель, над ним схилився «отець духовний утешаєть его», біля ніг – смерть із косою і чорт. Зверху зліва злітає з мечем архангел Михаїл. Праворуч угорі – будівля церкви зі стіною і баштою. Вище серед хмар – Саваоф, Ісус Христос і Святий Дух (св. Трійця) і Богородиця. Від Саваофа і Святого Духа йдуть перехрещені стрічки з написами. (Над головою вми-

## ІСТОРІЯ

раючого – так само звої з текстами, що осипалися). З цезурами всі написи можна відновити, і тоді їх можна прочитати так: Від Саваофа: «...іа іску́плен ... кровию моею». Від Святого Духа: «Прийду а чл́к сей вопрош ... АМІН зоветь ... о тебѣ». На мечі ангела-хранителя: «Суще ... леніе позрѣшъ Гди, Гди ... то ис... ѿТНИ». На мечі архангела Михаїла: «ѿ гордіи прока... та бесове ... ніе любов ... є». Біля голови чорта: «чл́к справни кривдами». Біля голови умираючого: «тутса ѿчи мои крутатъ ако трость диаволовъ видать ... на дшю мою наступаючихъ учинькѣ злыхъ вспоминаючихъ». Біля голови смерті (чашки): «Азь прихожу ако тать чловѣче почто маетность поверилъ съ богови своєму».

Під зображенням на білому тлі – таблиця, на ній – залишки силабічних віршів:

«Ахъ мои смѣткѣ и моя жалости гдѣ первни  
... роу ЛБ... ГБ... ЛѢТАА Ч... Г... БЫЛ...  
ВРОСКОШЫ ВЛ... ЧЛ... ІСТИ... АЩА В КО  
... СТО ГНѹ... ОНІЬ... СМЕРТНІ... ЖИТЬ...  
ОГН... ЛЦ...Г... М... Б... ЛИХЪ... И ВОЛИ  
НА ГРЕХИ... ОЛО... М... ВИ... ЕТ».

Вербальне розшифрування змісту зображеного – характерна риса мистецтва XVII ст., коли воно відходить від трансцендентно-містичної символіки поствізантійського малярства. Треба розуміти, що воно адресовано письменній громаді.

Безумовно, увесь ансамбль стінопису і цей останній сюжет – ключ до програми наступного етапу розписів. Тут є ідея Страхи Божого, торжество віри й уже типова для барокового відчуття тема *vanitas*. Слушно про культуру бароко сказав Д. Чижевський: «Культура бароко прийняла певні “завойовання”, надбання культури ренесансу, але тим само рішуче відхилилася від інших основних тенденцій ренесансу... І в багатьох випадках це відхилення було поворотом до ідеалів середньовіччя»<sup>51</sup>.

Програма восьмерика, яка виникла трохи пізніше, десь близько 1678 року, за задумом складає єдине богословське ціле з розписами наві, але суттєво відрізняється стилістично.

Автор програми, а це, імовірно, був останній з роду Терлецьких, священик Василь, разом зі своєю паствою пережив на той час

ще одне потрясіння, яке увійшло в історію України під назвою «руїна». Тогочасне духівництво чи не найбільше усвідомлювало міру гріховності кожного в цій братовбивчій війні. Тому есхатологічні настрої лунали в повітрі. Недарма в бані церкви було зображено «Розп'яття», оточене херувимами, серафимами, ангелами<sup>52</sup>. Рідкісний для цього місця сюжет: апофеоз жертвності Христа. На восьмерика спиритуалістичну тему переведено в історичну. Кожна грань восьмерика зайнята окремим сюжетом, з яких три відведено «Апокаліпсису», усі інші – біблійні: ілюстрації книги Товія і пророка Іони, «Гріхопадіння прародичів», «Бенкет Давида» і «Бенкет Вальтасара». Основні богословські ідеї ті самі, що на стінах наві: теми Страхи Божого, покарання за гріхи, якого не можна запобігти, *vanitas* – марність (пророчі рядки книги Еклезіаста), але вони ілюструються вже зовсім інакше.

Взаємопроникненням Біблії і Євангелія просякнуті всі проповіді другої половини XVII ст. і тому таким оповідально-літературним є все малярство цього часу. І тут так само зникає символічна містика, яка заступається нарративізмом. Розписи восьмерика, на відміну від усіх інших, не мають текстів. Їх супроводжують написані великими чорними літерами посилання на джерело. Це виправдано тим, що написи на такій висоті практично нечитабельні.

У дрогибицькій образотворчій інтерпретації долю людства розв'язано у драматичних колізіях під різним кутом зору, і зазвичай усе починається з книги Буття, з Адама. До XVII ст. українські митці не торкалися цієї теми. Чи не вперше вона з'явилася в ілюстраціях до «Тріодіону» 1627 року, вид. КПЛ; там є сюжет «Гріхопадіння прародичів». У «Требнику» Петра Могили 1646 року одне з клейм до «Таїнства заручення» – «Спокушення Адама Євою». Таким чином, сам сюжет уже мав певну іконографію, але в Дрогобичі він знайшов досить оригінальне, якщо не унікальне, вирішення. Можна лише припустити, що іконографічним джерелом могла бути ілюстрована Біблія Ілії (1645–1649). Як вважають, її не було видано, і від неї збереглися, либонь, окремі відбитки дереворитів. Її задум

належав Петрові Могилі, який начебто з цією метою спеціально для Іллі придбав якусь західноєвропейську ілюстровану Біблію<sup>53</sup>. Проте нам невідомий тираж відбитків (деякі використані в наступних лаврських виданнях), і чи дійсно вони могли потрапити в Дрогобич? (Інколи навіть припускаємо, що, можливо, Біблію Іллі було надруковано невеликим тиражем, а час їх знищив так само, як букварі 1574 і 1578 років Івана Федорова, відомі нам тільки кількома раритетними примірниками).

Однак кожна ілюстрована західноєвропейська Біблія (Blockbuch) мала сюжет, де йшлося про гріхопадіння прародичів. Найчастіше ілюструвалося декілька епізодів, які в київських гравюрах закомпановано таким чином, що дія відбувається симультанно. («Створення Адама», «Створення Єви», «Спокуса змієм», «Вигнання з раю», «Каїн вбиває Авеля»).

У Дрогобичі – це кілька самостійних сцен, розташованих на західній грані восьмерика (320 × 230) (Книга Буття Мойсеєва, розд. 3. Текст такий: «КНИГИ А МОЙСЕѠВЫ БИТІА. ГЛАВА Г») (іл. 6). Вони оточують кругле вікно. У них відображено «Створення Єви», «Спокуса змієм через Єву», «Вигнання з раю» і ... «Помста Адама». Єва – головний персонаж циклу, а її образ у чотирьох епізодах – різний. У першому сюжеті Адам лежить у «мікеланджелівській» позі, а Саваоф створює Єву з його ребра, і її оголена постаць умовно-знакова. У наступному сюжеті, де її спокушає змій, вона представлена в своїй пластичній, але цнотливій красі. Навіть дивно, де майстер навчився так досконало передавати анатомічну будову тіла, це так само стосується й оголеної постаті Адама. Їхні теплі охристі тіла відмодельовано холодними зеленими тіннями з бездоганим смаком.

Емоційно напружено визначено обидва сюжети нижнього регістру: «Вигнання прародичів з раю» і «Адам б'є Єву». У першому – одягнений у червоний плащ ангел проганяє під страхом меча дві жалюгідні, згорблені постаті, принижені й залякані небесною карою.

А згодом – несподіваний фінал – «Помста Адама». Замість звичайних епізодів по-

дібного циклу – працюючих на землі Адама і Єви (інколи вона годує дитя), унікальна сцена – Адам б'є Єву. Цей сюжет не трапляється в мистецтві, і хіба його можна пояснити одним із дрогобицьких апокрифів, опублікованих І. Франком. Повний його текст не дійшов до нашого часу, але назва звучить так: «Житіє Адама і Єви і об согрешенії їх і изгнанії з раю і яко бил по согрешенії». Слово «бил» можна розуміти по-різному: як «був» і як «бив»<sup>54</sup>. Цьому сюжетові краще відповідає останнє. У розписах Єва зображена так, начебто вона впала від поштовху, а Адам замахнувся на неї палицею, виливаючи на бідолаху всю свою накопичену гіркоту з приводу того, що з ними обома сталося. Композиція нагадує гравюри з сюжетом «Каїн вбиває Авеля» у видавничих Лютером бібліях. Постаць Адама подана в профіль, рух динамічний, наче його у злобі ніщо не може спинити. Навпаки, Єва напрочуд спокійна. Її поза настільки контрастна до Адамової, що видається демонстративною.

Оголене тіло Єви, ледь прикрите на стегнах блакитною тканиною, її золотаве розпушене волосся, довгі ноги і гордо піднесена голова – гімн жіночості. Зображення вправно відмодельоване. Те, що ані братчики, ані звичайні миряни, не кажучи про священників, у православному храмі не реагували на такий дивний сюжет, можна пояснити лише тим, що крім майстра його ніхто не бачив: зображення завжди затуляє світло з вікна, крім того, воно розміщене так високо, що його незручно роздивлятися навіть з хорів.

Композиція заганяє дослідника в кут. Хто був автором? Де, у кого він вчився зображувати оголене жіноче тіло? Бо, якщо навіть перед ним була гравюра, її збільшення до розмірів натури вимагало не тільки таланту, але й певної школи. Де він міг цьому навчитися і в кого? Чому цей автор виявив таку сміливість, навіть зухвалість? Що підштовхнуло його до зображення цього епізоду, невже таки апокриф? Невже тільки ми, реставратори, і кілька мистецтвознавців, серед яких були крім автора цих рядків, Г. Логвин і В. Вуйцик, бачили цей цикл?

Тема гріха, покари людства продовжують два сюжети, які розміщені на півден-

## ІСТОРІЯ

ній і північній гранях восьмерика: «Бенкет Давида» і «Бенкет Вальтасара». Вони аналогічні за загальною композицією: навколо довгого стола розташовані персонажі, яких очолює цар. За ними колонада. Взагалі розписи в дерев'яних церквах зрідка порушують архітектурний компартимент, який відіграє значну ілюзорну роль у розкритті простору храму в висоту. І це в кожній церкві дуже цінували. Тому так дбайливо кожен сюжет мав бути вписаним саме в площину архітектурно-конструктивної частини споруди, тобто – у грань восьмерика, не виходячи за її межі. Сюжет розв'язаний майже як станкова картина. Тема бенкету кілька разів трапляється на стінах дрогибицьких двох церков – Святого Георгія і Чесного Хреста, але її завжди трактовано як драматичну: це – розплата за багатство, невіру, жорстокість.

Південно-західна грань восьмерика (315 × 235) «Бенкет Давида». Книга Царств, розд. 13. Текст такий: «Книга царствъ глава Г1» (іл. 10). Можна стверджувати, що цар Давид, Давид – пророк був чи не найулюбленішим біблійним персонажем, позаяк його авторству приписується Псалтир – обов'язкова книга православного богослужіння. Зображення псалмоспівця можна бачити на фронтисписах виданих в Україні Псалтирів у XVII ст., на іконах XV–XVI ст., у пророчому ряду іконостасів. Але сцени з його життя чи не вперше в монументальному малярстві натрапляємо в Дрогобичі. Задум сюжету, його зміст – амбівалентний. У цьому випадку бенкет – це не гедоністична насолода життям. Навпаки – драматичний епізод, мораллю якого є розплата за гріхи. Вузловою постаттю є Фамарь («Фамарь»). На ній синя сукня з золотавим (охригим) коміром, яким підкреслено її білу шию. Динамічні жести діючих осіб виявляють їхнє збудження. Воно викликане тим, що Авесалом замахнувся мечем на свого брата Амона за те, що він позбавив честі сестру Фамарь. (Він його потім убив, це подвійний гріх, за який має бути покараний, що згодом і здійсниться). Амон – персонаж дуже тонко психологічно розв'язаний майстром. Проте чорнобородий Давид – досить стереотипний.

Але справжнім «героєм» композиції є ідея гріха, покарання за гріхи, від чого не можна втекти. Ті, хто читав Біблію, книгу Царств, знав, які драматичні події стануться після цього бенкету, до якої трагедії Давида-батька це призведе. Це так само рідкісний, якщо не унікальний сюжет в українському малярстві. Можна припустити, що його спровокувала невідома нам іноземна гравюра, яку бачив автор стінопису. У дещо наївній композиції, яку визначає прямокутник столу і колонада за ним, прочитується певна схема, яка дозволяла чітко вписати сцену в прямокутну грань восьмерика і зберегти архітектонічний принцип, притаманний монументальному малярству в дерев'яних церквах.

«Бенкет Вальтасара» розміщений на північно-західній грані восьмерика (315 × 235), книга пророка Даниїла, розд. 5: «ПРК<sup>в</sup> Даниель глава Ё» (іл. 9). Ідея композиції типово барокова – *vanitas*. Дуже розповсюджений цей сюжет у західноєвропейському мистецтві XVI–XVII ст. Попри те, що до нього не зверталися українські художники, його любили саме тоді українські богослови. Дивна річ, але в українців збігалось відчуття часу з Західною Європою. Можливо, там це була реакція на тридцятирічну війну, а в Україні – на «руїну». Наприклад, до цього сюжету охоче звертався відомий український проповідник, майстер красного слова Іоаникій Галятівський. Майже синхронно з дрогибицьким стінописом він писав: «В тым Вавилоне, – сказав Богъ, – кроля Валтазара смертію и упад ком его крулевства, за пянство и за начиня церковное, которое он мановал и Богу хвалы не отдал. Бо гди вино начинял церковным со своїми сенаторами и не отдал хвалы Богу, на той час в палацу показала рука челоуечая, на стене, котрая писала такие слова: “мал., враховал Богъ крулевство твое, текель, зважений есте на вази, фарес, разделено есть крулевство твое. Тыхававилоников часто бурил огнем и мечем Иерусалим и всю землю”». Розплата чекала Вальтасара і його «сенаторів» і за те, що вони, – як писав богослов, – «кохаються в пахнучих парфумах, зіолах, завше на світі веселитися, бенкетуються, в музиках

танцах і протохвлях кохаються, а о Богу негды не мыслят, ... голодных не хотех кормити»<sup>55</sup> (Як це нагадує аналогічні філіппіки Івана Вишенського...).

Композиція дрогобицького майстра певною мірою подібна до однойменної гравюри Ханса Времена де Вріса (1526–1606), використаної в Біблії Піскатора, або залежної від неї Яна Міллера (1571–1628), крім суттєвої відмінності: основний ефект згаданих гравюр – у «тинторетовській» перспективі. Тут – навпаки, свідомо, чи підсвідомо майстер не порушив архітекtonіку, він лишив простір сцени підкореним площині грані.

Тему руйнівної ролі розкішного неправедного життя розкрито доволі урочисто через пророцтво Даниїла. Золото в композиції відіграє основну роль, підкреслюючи його згубність, Вальтасар сидить під золотим балдахіном (як у гравюрах), одягнений у червону з широким коміром мантию царя. На першому плані – слуга – хлопчик подає йому золоте блюдо, яке тримає на золотистій тканині. Стіл, покритий білою скатертиною, сервірований золотим посудом – кухлями, блюдами, глечиками. Тканини на тих, хто бенкетує, виблискують золотом, золотистими видаються й колони, на тлі яких розміщено стіл, на балконі грають музики. Навколо персонажі в невимушених позах жваво реагують на лиховісні слова, що з'явилися на стіні, написані таємничою рукою. Постаць хлопчика на передньому плані допомагає виявити простір, підкреслений світлом. Біле, червоне, золотиста вохра – основні кольори шляхетної гами. Вона стримана і позначена так само бездоганим смаком майстра. У манері майстра, на відміну від його колеги, який малював четверик нави, відчувається досвід монументаліста, який звик до великих площин стін, здатний враховувати висоту церкви, уявити масштаб фігури у просторі інтер'єру і передбачити ракурс, під яким сприймається його твір.

Серед сюжетів північної грані восьмерика (315 × 235) один присвячено темі щирої віри і нагороди за смирення – це ілюстрація книги Біблії Товія «Кн. Товія, гл. 3», нарративний переказ його історії в чотирьох епізодах («Ангел прив'язує чорта», «Прозріння

Товія» – угорі; «Син Товія і ангел ловлять рибу», «Молитва Сари» (іл. 11)). Можливо, композицію інспірували ілюстрації до польської Біблії, з якою є багато спільного, виданої друк. Шарфенбергером у Кракові в 1575 році<sup>56</sup> (1729 року в програму монументального малярства Успенського собору Києво-Печерської лаври входив розпис на тему книги Товія і пояснювався він так: «От младенчества своего всегда боялся Бога», символізуючи «Дух страха Божьего»<sup>57</sup>. (Цікаво, що до часу створення дрогобицького стінопису, Рембрандт уже створив дві картини: «Бенкет Вальтасара» і «Товій дорікає Сари». Безперечно, дрогобицький майстер не знав про них, але час якимось чином перегукується в настрої людей попри всі межі історичні, геополітичні і культурні). Яким чином відбувається подібна синхронізація, важко відповісти.

Vis-à-vis на південній грані восьмерика (320 × 230) розташований сюжет «Пророцтво Іони». (Книга пророка Іони, розд. I – «ИΩΝΑ ГЛАВА Α») (іл. 12). У ньому – чотири епізоди: «Пророцтво Іони серед ніневіців», над вікном, унизу «Корабель потерпає від бурі і Іона біля пащі кита», «Іона молиться після того, як його виплюнув кит» – окреме невеличке клеймо праворуч від вікна.

Композиції близькі до гравюр Біблії 1608–1609 років, виданій у Венеції<sup>58</sup> (іл. 13). Проте посилення на конкретну гравюру і видання, як на зразок, не завжди є коректним, оскільки та сама гравюра часто мандрує по книгах, виданих в інших друкарнях і навіть країнах. (Наприклад, гравюри згаданої Біблії можна побачити у французькій Біблії, виданій у Парижі 1628 року)<sup>59</sup>.

Звернення автора програми до книги Іони не випадкове. Воно написане не тільки в контексті попередніх сюжетів, але опосередковано перегукується дидактично-етичним змістом з тогочасною історичною ситуацією. Іона – за сюжетом – опинився в череві кита, бо не послухався Бога і виявив свою байдужість до долі гріховних людей Ніневії. Через те корабель, на якому він плив, потрапив у бурю, і лише завдяки тому, що його, гріховного, викинули в море, усіх було врятовано, а сам він опинився в череві кита. І навіть тут його врятувала

## ІСТОРІЯ

віра, кит його виплюнув. І тоді він виконав свою місію.

Його проповідь серед ніневіїців дуже патетична: пророка, як і на гравюрі, зображено в фас з широко розведеними руками серед наляканих мешканців гріховного міста. Але гравюри – чорно-білі штрихові дереворити, лишали майстрові великі творчі можливості: не тільки збільшувати зразок до монументальних розмірів, але й аранжувати його в кольорі. Здібності майстра можна оцінити на прикладі двох сюжетів, розміщених під вікном і обабіч нього. У них є «романтика» шторму на морі, якого він, може, ніколи не бачив. (Правда, на пределлі іконостаса в цій самій церкві є ікони: «Чудо св. Павла на о-ві Мілеті» і «Втеча Лота з дочками», авторство яких приписують Стефанові Медицькому 1659 року) (іл. 14, 16). Суворий берег, на якому молиться Іона, стоячи на колінах, передано скупими кольорами, з бездоганно відчутним тональним співвідношенням сіро-блакитного неба й охристої землі з деревцем, яке зненацька, за легендою, проросло, щоб сховати Іону від пекучого сонця. Деревце намальовано чорним. Але майстрові вдається передати настрої природи і переступити ту межу в українському мистецтві, яка перед тим існувала: краєвид перестав бути умовним символічним стафажем, а став місцем дії (принагідно згадаємо, що особливо в XVII ст. краєвид був самостійним жанром у західноєвропейському мистецтві. Можливо, у нас це своєрідна рефлексія, відгомін?). Є підстави порівняти почерк майстра з великою пейзажною композицією, серед якої розгортається «Житіє Марії Єгипетської» (1675) у сусідній церкві Воздвиження Чесного Хреста, де вона займає всю західну стіну каплиці (іл. 15). Чи не був це той самий маляр? Його захоплення краєвидом, у якому, фактично, розчинилося «Житіє», – дивовижне. Це – перший в українському мистецтві твір, де зображення природи відіграє таку виняткову роль, і де майстер виявляє такі непересічні здібності пейзажиста.

Зацікавлення українських малярів краєвидом не було випадковим. Уже наприкінці XVI ст. в іконах почали зникати візантійські

лещадки: деякі мотиви маляри успадкували від західноєвропейських гравюр, а деякі були спробою відтворити карпатський краєвид зі смереками (проте зворотна перспектива при цьому зберігалася). У XVII ст. переважали краєвиди (і в іконах, і в монументальному малярстві), запозичені з гравюр, особливо це відчутно в урбаністичних композиціях, адже самостійним жанром пейзаж, який запанував у бароковому малярстві того періоду, ані в українському, ані в польському і російському мистецтві, не став. Ведути малювали здебільше іноземні художники, їх і голландські краєвиди українські маляри могли бачити не тільки в друкованих книжках, але й у маєтках магнатів і шляхтичів.

Без сумніву, дрогобицький майстер (можливо, «Житіє Марії Єгипетської» малював Стефан) був у захваті від можливості відтворення навколишньої природи, створеної Богом. Треба взяти до уваги й те, що повага до фаху художника на той час була в Європі настільки вагомою, що і самого Бога вважали художником. Не можна не пригадати дуже популярного в першій половині XVII ст. польського філософа й поета, який викладав у 1626–1628 роках поезику в Вільні й Полоцьку, «польського Горация» Мацея Казимежа Сарбевського (1595–1640). Пояснюючи поезію, він схвильовано описував акт творення Богом: «Змочивши пензель у фарбах ранкової зорі, обережно, легкими змахами пензля Він став малювати пурпурну мить зустрічі дня і ночі, коли у дивний спосіб світло розчиняє темряву. Після чого наповнив пензель вологістю світла, яке оживає, і наказав йому поступово досягти зрілості полудня. Згодом Він наклав багрянець на повітря, що вечоріє, і насамкінець відтінив його нічною темрявою, наче штриховкою»<sup>60</sup> [переклад. – Л. М.].

Дрогобицькі майстри, попри свою маргінальність, були дотичні до нових віянь, які панували на той час у мистецтві. Відверте вторгнення краєвиду в релігійне малярство те засвідчує. Пейзаж стає або середовищем, у якому діють персонажі священної історії (як наприклад, в іконах І. Рутковича кінця XVII ст.), або урочистою декорацією (як у стінопису Троїцької Надбрамної церкви

Києво-Печерської лаври 1730-х років, де він покриває не тільки стіни, вікна, але й меблі).

Для того, щоб перенести глядача-мирянина в таємничий світ релігійної легенди, він послуговується зовсім новими, нетрадиційними художніми засобами, які промовляють уже про модерну добу.

Як уже згадувалося, три грані восьмерика присвячено покаранню Господньому за св. Іоанном. Про цей катаклізм Господь сповістив його на о. Патмосі, що він і записав у своєму «Об'явленні» (Апокаліпсисі). Господь посилає надприродні сили, вони змінюють навколишній світ, усі форми буття. Земля населяється дивовижними багатоголовими монстрами. Грішників за допомогою ангелів визначає Саваоф. Від кари за гріхи не сховатися. Усі три композиції переповнені есхатологічним відчуттям кінця. Коли виникла в українському мистецтві тема апокаліпсиса, сказати важко. Є підстави вважати, либонь тоді, коли вона поширилася в Західній Європі завдяки ілюстраціям до видань Лютера з легкої руки А. Дюрера. Хоча в поствізантійському мистецтві існували великі ікони на цю тему, але в XVII ст. українські і навіть російські маляри були залежні від західної іконографії. Дюрер дав волю своїй блискучій фантазії, Л. Кранах і Г. Гольбейн-молодший були в полоні Дюрера. Реформаторська іконографія, як не дивно, проникла навіть у коло консервативних малярів Афона<sup>61</sup>. Гравюри сучасників Дюрера несхожі в деталях, але в них використано образний ключ, що був знайдений Дюрером.

Без сумніву, звернення до Апокаліпсиса в Україні було викликано великим зацікавленням до нього українських богословів через конкурентну атмосферу, що склалася в конфесійних колах у зв'язку з виникненням уніатства. Ще 1625 року Києво-Печерською друкарнею видано «Толкованіє Андрія Кесарійського на Апокаліпсис», перекладене на церковнослов'янську мову Лаврентієм Зизанієм Тустановським. У передмові зазначено мету видання: «...да каждо христіанин православны и праведны и в добродетелях и в терпении укрепиться, мношася отсюда имеа наказанія»<sup>62</sup>. Симптоматично, що саме це видання вже має ілюстрацію

за гравюрою А. Дюрера з «Об'явлення св. Іоанна» Біблії Лютера – трохи «відкоригованої». На ній представлено Христа (не Саваофа як у Дюрера) з мечем біля рота (меч прирівнюється до слова, глагола, логоса) серед світильників, що перегукується з іншими словами передмови, де йдеться про ще одну полемічну мету книги, спрямованої проти єретиків, гностика Корінта, який заперечив троїстість Божества.

З того часу в Україні народилося зацікавлення до ілюстрування цієї теми, яка на відміну від Росії, не була розповсюджена в лицевих рукописах. Уже 1626 року в тій самій друкарні було виготовлено лубочну картинку, а згодом, 1627 року, у «Тріоді пісній» з'явилася ілюстрація «Розв'язання четвертої печаті». Петро Могила, як став архимандритом Лаври, а згодом – Київським митрополитом, багато уваги приділяв ілюструванню Святого Письма, тієї Біблії (про що вже йшлося) і Апокаліпсиса, який було доручено створити гравюру Прокопію (1642–1662), він його доробляв уже після смерті митрополита. Його цикл – своєрідний парафраз у деревориті іноземних зразків, бо митцеві, який звик відштовхуватися від традиційної іконографії, був психологічно залежний від неї, важко почати самостійно створювати фантастичний, метафоричний світ тексту Апокаліпсиса. В. Алпатов дуже влучно написав про нього: «Поезія ця дозволяє читачеві торкнутися рукою до сновидінь, проте залишає його окутаним туманом недомовленості, зануреним у непроглядний морок, у якому ледь вимальовуються окремі предмети». Жолтовський звернув увагу ще на цитату з Тарасія Земки, яка передає «Толкованіє на Апокаліпсис»: «А яже в сей книзі многая воистину страшная и ужасов преисполненная множайшая тайная и недоумительно сокровенная, премножайшая наказаніям нам, ползу и спасение приносящая; всюду же віра благочестивая воспоминается и благосостоянім и твердім в ней позволяются и животом вічним звіщаються»<sup>63</sup>.

Прокопій скористався вже існуючою західноєвропейською іконографією (тоді, як відомо, поняття «плагіат» не існувало). Петро Могила, мабуть, забезпечив не тіль-

## ІСТОРІЯ

ки Іллю для ілюстрування Біблії, але й Прокопія зразками (іл. 18). І Ілля, і Прокопій працювали в деревориті, дещо спрощували оригінали, зменшували формат робіт (це не заважало Іллі іноді створювати шедеври), і категорично змінювали стилістику українського мистецтва.

Гравюри Прокопія не було видано окремою книгою, вони збереглися лише у відбитках, які, без сумніву, були відомі авторам невеликої Троїцької дерев'яної церкви в Сихові (нині територія Львова), які, звичайно, датуються серединою XVII ст. і де так само є композиції з Апокаліпсиса.

Коли Апокаліпсис зазвучав на початку XVIII ст. на стінах соборів Києво-Печерської лаври, у розписах, зроблених після пожежі 1718 року, то настільки змінилися смаки, що майстрам правили за зразок славнозвісна Біблія Пискатора (Троїцька надбрамна церква)<sup>64</sup>, Біблія Вайгеля (Успенський собор)<sup>65</sup>. Про свого Прокопія вже забули.

Коли книга з гравюрами має «приписку», як вищезгадані видання, є підстави на них посилалися. Тому вважаємо, що є всі підстави стверджувати певну залежність дрогобицьких композицій від венетіанської Біблії (яку знайдено на теренах Дрогобича).

На північно-східній грані восьмерика (315 × 235) – сюжет дванадцятого розділу Апокаліпсиса: «АПОКАЛИПСИΣЪ ГЛАВЪ І» (іл. 17). Він має складний метафоричний зміст: 1. «Із'явилася на небі велика ознака: Жінка, одягнена в сонце, а під ногами її місяць, а на її голові вінок із дванадцяти зір. 2. І вона мала в утробі і кричала від болю і муки терпіла від породу. 3. З'явилася інша ознака на небі – ось змії червоно-вогняний великий, що мав сім голів та десять рогів, а на його головах сім вінців. 4. Його хвіст змив третину зір з неба та кинув їх додолу. І змії стояв перед жінкою, що мала вродити, щоб з'їсти дитину її, коли вродить... 5. І дитину вона вродила чоловічої статі, що всі народи має пасти залізним жезлом. І дитина її була взята до Бога і до престолу Його. 6. А жінка втекла на пустиню, де вона мала місце, від Бога для неї вготоване, щоб там годували її тисячу двісті шістьдесят день».

Попри те, що маляр відштовхувався від

гравюри, маленький естамп тільки його захопив до створення патетичної фантастичної картини, у якій усе, що відбувається, – незвично. Рішучим жестом диригує зверху серед сіро-синіх хмар сивобородий Саваоф. До нього летить, радше піднімається, фігурка безгрішної дитини (на готичних XV ст. католицьких зображеннях її визначають, як алегорію Віри). Ліворуч зверху стрімко злітає архангел Михаїл зі списом, спрямованим донизу на семиголового монстра, із сімома коронованими головами (він – червоно-коричневий, «англійська червона»). Архангела представлено в ракурсі – одна нога його підтиснута до тулуба, руки підняті, їх рухи енергійні. Золотиста драперія на ньому виявляє форму сильного торса, а червоні широкі штани складаються у бганки, що підкреслюють його стрімкий, поривчастий зліт. Сірі крила вимальовують його шляхетний силует. З протилежного, правого боку, – «Жінка, одягнена в сонце». Майстер зробив її крилатою і замість мандорли, яка на гравюрах окреслює її постать, оточив її золотистим світлом. Складні ракурси фігур, тканини, які майорять, барочна піднесеність, уміння зробити емоційним навіть тло промовляють про орієнтацію майстра на західноєвропейські зразки, які йому зрозумілі. Тому не заважає його невисока вишколеність з малюнку. Але пензель його темпераментний і сміливий. Текст Апокаліпсиса настільки багатшаровий, що, наприклад, той самий розділ 12 проілюстровано на титульному аркуші книги І. Галятовського «Небо новое» (вид. Михайла Сльозки, Львів, 1665) зображенням «Знамення», яке несе в собі ідею втілення (іл. 20–21).

Східна грань восьмерика (320 × 280) присвячена сьомому розділу Апокаліпсиса – «Печатання Божих рабів» («АПОКАЛИПСИΣЪ: ГЛАВА ζ»). «А по цьому я побачив чотирьох ангелів, що стояли на чотирьох кутах землі та тримали чотири земні вітри, щоб вітер не віяв на землю, ані на море, ані на жодне дерево» (іл. 22). Найбільше дрогобицька композиція нагадує гравюру Прокопія<sup>66</sup>. На верхній частині зображено Саваофа. Він сидить у червоній мантиї на престолі. Перед ним книга, яку перегортає

ЛАДА МІЛЯЄВА. РОЗПИСИ ВОСЬМЕРИКА І БАНИ НАВИ ЦЕРКВИ СВЯТОГО ГЕОРГІЯ...

агнець. По боках – по дві постаті крилатих царів. У центрі, угорі – ангел, який летить, тримаючи перед собою хрест. Усе навколо грізне і несамовите: ангели по боках сурмлять у труби, сповіщають про кінець світу, принижене людство тремтить, стоячи на колінах під їхніми мечами, якими вони ставлять печаті. Серед натовпу деякі обличчя настільки індивідуальні, що нагадують портрети. Величні постаті ангелів експресивні, рухи їхніх тіл енергійні й рішучі: особливий красень-ангел – праворуч, на ньому золотисті драперії, що спадають пластичними бганками. У нього темне пухнасте волосся, сірі крила з чорними тіннями й білими штрихами світла. Стриманість кольору, гранична обмеженість пігментів не заважає скласти з них гармонійну гаму кольорів. Ця сцена розташована над аркою – вирізом, що розміщений безпосередньо над іконостасом. І тому їй, мабуть, приділялося чи не найбільше уваги. Вона звучить пересторогою, урочистою перемогою добра над злом.

Південно-східна грань восьмерика (315 × 235) ілюструє Апокаліпсис, розділ 19: «АПОКАЛІПСИС ГВА:ΘΙ». «Вірш 11. І побачив я небо відкрите. І ось білий кінь. А той, хто на ньому сидів, зветься Вірний і Правдивий, і він справедливо судить і воює. 12. Очі його – немов полум'я вогненне, а на голові його багато вінців. Він ім'я мав написане, якого не знає ніхто, тільки Він Сам. 13. І зодягнений Він був у шату, покрашену кров'ю, а йому ім'я Слово Боже. 14. А війська небесні, зодягнені в білий та чистий вісон, їхали вслід за Ним на білих конях. 15. А з його уст виходив гострий меч, щоб ним бити народи...» (іл.23–25). Витоки іконографії так само треба шукати в А. Дюрера, проте дрогобицький майстер аранжував у кольорі гравюру венеціанської Біблії 1608 року. Цар Царів представлений на білому коні, з мечем біля рота. На ньому червона мантія. Поруч із ним – вершники на стрімких конях. Перед ними інші вершники падають з коней. Настрій композиції, її динаміку визначає ангел, що летить зверху серед сірих хмар, а його супроводжують птахи, їхні чорні силуети надають сцені почуття тривоги і напруги. Унизу, на землі, гід-

ке створіння з крилами, яке лежить на спині, одне з багатьох, що оселилося на землі в день її кінця. Поруч переплетені тіла воїнів у обладунках зі шлемами, серед коней, з яких вони впали. Передати таку складну сцену майстру вдалося неповністю: провінційну манеру видають антропоморфні морди коней, невміння справитися з ракурсами постатей. Однак фаталізм того, що відбувається, відчутний у настрої композиції, у тому, наскільки емоційно і сміливо, і з темпераментом він малював, створюючи цю надзвичайну сцену, перейняту есхатологічним відчуттям. Почерк майстра, який малював живопис восьмерика, – строка-тий, мабуть, разом з ним працював учень. Відштовхуючись від гравюру, які були для нього зразками, він намагався не стільки зберегти свою самостійність, скільки з честю подолати складне завдання – перетворити маленький естамп у монументальний живописний твір. Образи його персонажів іноді відзначено справжньою спостережливістю, майже портретною переконливістю. Але в деяких випадках він не завжди зміг вправно подолати труднощі малюнка, при тому не можна заперечити, що майстер наділений бездоганним малярським смаком, органічним відчуттям кольору, завдяки чому він у своєму малярському лаконізмі переконливий. На жаль, більшість його робіт так погано освітлено, що навряд колись їх бачили миряни церкви<sup>67</sup>.

На противагу восьмерика, баню дуже добре видно знизу. В інтер'єрі – це не зовсім баня, а, фактично, дуже вишуканий за пластичною формою намет. Тут – апофеоз програми ансамблю. Як уже згадувалося, у невеликому денці «Розп'яття» оточене кільцями архангелів, ангелів і серафимів. Разом вони складають вінок навколо центру, своєрідний урочистий небесний хор. Зодягнені в золотисті, білі, рожеві, блакитні драперії з прозорими сферами в руках, вони видаються легкими і шляхетними, попри те, що художник старанно змоделивав їхні фігурки. Вони гармонійно поєднані між собою в кольорі. Розписи бані не тільки логічно завершують складний образотворчий контекст храму, але бездоганно з формального боку підкреслюють архітектурну

## ІСТОРИЯ

красу і пластику намету неба бані з сонцем, місяцем і зірками.

Розписами восьмерика і бані стінопис у церкві не обмежувався: вони знаменували тільки кінець певного етапу. Розписи восьмерика і центральної бані над навою церкви, виконані близько 1678 року, склали цикл, який став епілогом складного богословського задуму монументального малярства храму і його іконостаса. У ньому було відбито настрої громади, духівництва, певною мірою українського населення міста після важких для країни подій 1648–1670-х років, які попри пролиту кров, фактично лишили політичну ситуацію на західних землях status quo. Вони відбивають пульс доби, свідчать про те, як на маргінесі Європи митці навіть такого невеликого міста, яким був Дрогобич, були через гравюру обізнані з сучасним їм західноєвропейським мистецтвом. У них відчутний подих бароко. Майстри асимілювали через друковану книгу нову іконографію, опанували, у межах релігійної програми, нові жанри. У їхній творчості відчутні естетичні засади, які засвідчують про народження мистецтва нової доби.

Є підстави вважати, що з кінця XV ст. у Дрогобичі виникла своя артіль (майстерня) малярів (це засвідчують ікони зі Сколе, Рихтичів, розпис олтаря церкви Воздвиження Чесного Хреста), яку з часом очолив майстер Стефан із Медики. Хто малював восьмерик – сказати важко, бо монументальна манера маляра несхожа на прагнення до мініатюрної витонченості ані Стефана, ані його сина. Немає в ній і спільних рис із майстрами Судової Вишні, які працювали в Дрогобичі в той самий час у церкві Воздвиження Чесного Хреста. Але, безумовно, в історії українського мистецтва розписи восьмерика і бані церкви Юра знаменують певний стан релігійної свідомості українців, зміну естетичних смаків і народження нових жанрів у сакральному мистецтві.

<sup>1</sup> *Площанський В.* Королівське вільне місто Дрогобич. – Дрогобич, 1867. – С. 46–47. *Słownik Geograficzny Królestwa Polskiego i innych krajów Słowiańskich*: 16 t. / wyd. pod red. F. Sulimieskiego, E. Chlebowskiego i Wł. Walewskiego. – Warszawa: nakł. F. Sulimierskiego w

W. Walewskiego, 1881. – Т. II. – С. 152; *Dzieduszycki W.* Fara łańciska i ciekiew św. Jura w Drohobyczcu // *Przegląd archeologiczny*. – 1883. – С. 6–15; *Mściwujewski M.* Krolewskie wolne miasto Drohobycz. – Lwów; Drohobycz: Księgarnia ludowa. – 1929. – С. 15, 16; *Mściwujewski M.* Z dziejów Drohobycza: 2 cz. – Drohobycz: Księgarnia Ludowa. – 1935. – Cz. I. – С. 97–104;

<sup>2</sup> Фонд Оссолінеума. – № 2901, «Тека Подолінського», від. рукоп. Нац. художнього музею у Львові, зб. Василіанських монастирів, спр. «Дрогобич».

<sup>3</sup> *Dzieduszycki W.* Budowla drewniana na Rusi // *Przegląd archeologiczny*. – 1882. – № 1. – С. 10–11; *Dzieduszycki W.* Fara łańciska i ciekiew św. Jura w Drohobyczcu // *Przegląd archeologiczny*. – 1883. – № 1. – Z. II. – Tabl. 1, 3, 6, 7, 8; *Стасов В. В.* Русская деревянная архитектура в Галиции // *Вестник изящных искусств при Императорской Академии Художеств*. – 1884. – Т. IV. – Вып. 4. – С. 330; *Суслов В. В.* Очерки по истории древнерусского зодчества. – С.Пб.: тип. А. Ф. Маркса, 1889. – С. 34, 38; *Sokołowski M.* red. Dietrichsohn Die Norske Stavkirker. Kristiania. 1890 // *Sprawozdania Komisji do badania historii i sztuki w Polsce*. – 1896. – Т. V. – С. XCV–XCIX; *Sokołowski M.* O budownictwie drewnianym z powodu książki Diebrichsoha. – Kraków: nakł. autora, G. Gebethner. Druk. Czasu, 1895. – С. 1–15; *Mokłowski K.* Sztuka Ludowa w Polsce: 2 cz. – Lwów: nakł. księgarni H. Altenberga, 1903. – С. 388, 409, 414, 483, 488–489. – II. 236, 410, 434; *Sprawozdania koła c. k. konserwatorów i korespondentów Galicji Wschodniej*. – 1905. – Teka. III. – С. 19; *Mokłowski K.* Przyczynek do dziejów gotyku i stylu przejściowego w budownictwie cerkownym, drzewianym na Rusi Galickiej // *Sprawozdania Komisji do badania sztuki w Polsce*. – 1907. – Т. VIII. – С. XIX, XVII. – *Wiz.* 252; *Грабарь И. Э.* История русского искусства: в 9 т. – М.: изд. Кнебель, б/д / 1910–1915 / . – Т. II. – Вып. 8. – С. 374, 389; *Zubrzycki J. S.* Skarb architektury w Polsce. – Kraków: druk. Kosińskiego, 1910–1911. – Т. III. – Tabl. 274; *Zubrzycki J. S.* Polskie budownictwo drewniane jako perwowzor dla stylu nadwiślańskiego i stylu zyguntowskiego w utworze kształtu. Badanie oparte na licznych rysunkach zabytkowych. – Kraków: nakł. autora, 1916. – Z. III. – С. 61. – *Wiz.* 96. – С. 142. – *Wiz.* 213; *Obmiński T.* O cerkwiach drewnianych w Galicji // *Sprawozdania Komisji do badania historii sztuki w Polsce*. – 1915. – С. 7. – *Wiz.* 413, 421; *Красовский М.* Курс истории русской архитектуры: в 4 т. – Пг.: Тип. тов-во Р. Толина и А. Вильборга, 1916. – Ч. I: Деревянное зодчество. – С. 383–384. – Рис. 520; *Лушпинський А.* Деревляні церкви Галичини XVI–XVIII ст. – Л., 1920. – Табл. XXV; *Таранушенко С. А.* Рец. на вид. Національного музею архіт.: А. Лушпинський. Деревляні церкви Галичини XVI–XVIII ст. Львів, 1920 // *Червоний шлях*. – 1923. – № 9. – С. 224–228; *Polska w krajobrazie i zabytkach*: 2 t. – Warszawa: T. Zlotnicki, 1930. – Т. 1. – С. 53; *Encyclopedia Staropolska / oprac. przez prof. Al. Brücknera*: 15 zeszyt. – Warszawa: wyd. księgarni Frzaski, Everta i Michalskiego, 1937. – Z. II. – С. 154–155; *Драган М.* Українські деревляні церк-

## ЛАДА МІЛЯЄВА. РОЗПИСИ ВОСЬМЕРИКА І БАНИ НАВИ ЦЕРКВИ СВЯТОГО ГЕОРГІЯ...

ви. Генеза і розвій форм: у 2 ч. – Л.: Національний музей у Львові, 1937. – Ч. I. – С. 4, 24, 32, 34, 37, 39, 80, 120, 235; Ч. II. – С. 53, 55, 58, 66, 67, 87, 99, 100, 124; *Свенціцький І.* Тематичний уклад стінопису церкви св. Юра в Дрогобичі // Літопис Бойківщини. – Самбір, 1938. – Чис. 10. – С. 2–10; *Юрченко П. Г.* Видатна пам'ятка народного зодчества // Українське мистецтвознавство. – К.: Наукова думка, 1969. – Вип. 8. – С. 99–107; *Юрченко П. Г.* Дерев'яна архітектура України. – К.: Будівельник, 1970. – С. 72–73; *Логвин Г. Н.* Дерев'яна архітектура України // Нариси історії архітектури Української РСР. – К.: Держ. вид-во будівництва і архітектури УРСР, 1957. – С. 212–214; *Логвин Г. Н.* Настінні розписи в дерев'яних будовах // Історія українського мистецтва: у 6 т. – К.: АН УРСР, Головна редакція УРЕ, 1968. – Т. 3. – С. 261–262; *Логвин Г. Н.* По Україні. Стародавні мистецькі пам'ятки. – К.: Мистецтво, 1968. – С. 263; *Логвин Г. Н.* Украинское искусство X–XVIII вв. – М.: Искусство, 1963. – С. 213–214; *Логвин Г. Н.* Украинские Карпаты. Книга-спутник по памятникам деревянной архитектуры в горных и предгорных районах Львовской, Закарпатской, Ивано-Франковской и Черновицкой областях Украины. – М.: Искусство, 1973. – С. 49–50; *Міляєва Л. С.* Искусство Украины XVII–XVIII вв. (живопись, графика) // История искусства народов СССР: у 7 т. – М.: Изобразительное искусство, 1976. – Т. 4. – С. 216.

<sup>4</sup> *Dzieduszycki W.* Fara łacińska... – S. 13.

<sup>5</sup> *Mściwujewski M.* Królewskie wolne miasto... – S. 15.

<sup>6</sup> *Polska w krajobrazie...* – S. 53.

<sup>7</sup> *Mokłowski K. i T.* Sprawozdania z wycieczki odbytej kosztem Komisji w 1904 w celu badania sztuki ludowej // Sprawozdania Komisji do badania historii sztuki w Polsce. – 1907. – Т. VIII. – З. I–II. – S. 47–50.

<sup>8</sup> *Логвин Г. Н.* Украинское искусство X–XVIII вв. – С. 215.

<sup>9</sup> *Стасов В. В.* Русская деревянная архитектура... – С. 330.

<sup>10</sup> *Mściwujewski M.* Królewskie wolne miasto... – S. 15.

<sup>11</sup> Сучасний погляд на архітектурну структуру храму, викладений у всіх післявоєнних працях і в М. Драгана (С. 46).

<sup>12</sup> *Dzieduszycki W.* Budowle drewniane... – S. 13.

<sup>13</sup> *Юрченко П. Г.* Видатна пам'ятка. – С. 102.

<sup>14</sup> Першим зафіксував наявність розписів В. Площанський (див.: *Площанський В.* Королівське вільне місто Дрогобич. – С. 46).

<sup>15</sup> І. Свенціцький не бачив усіх сюжетів «Акафісту Богородиці» – вони тоді були затулені високим олтарем (див.: *Свенціцький І.* Тематичний уклад стінопису церкви св. Юра в Дрогобичі // Літопис Бойківщини. – Самбір, 1938. – Чис. 10, окр. відбиток 8 с. (перевид.: Дрогобицькі храми Воздвиження та Святого Юра у дослідженнях. Перші читання. – Дрогобич: Відродження, 1998. – С. 65–67).

<sup>16</sup> *Логвин Г. Н.* Украинское искусство X–XVIII вв. – С. 213–214; *Логвин Г. Н.* Настінні розписи в дерев'яних будовах. – Т. 3. – С. 160–164; *Логвин Г. Н.* По Україні... – С. 261–263.

<sup>17</sup> *Жолтовський П. М.* Український монументальний живопис на Україні XVII–XVIII ст. – К.: Наукова думка, 1988. – С. 85–90.

<sup>18</sup> *Gątkiewicz F.* Kościół w Drohobyczu. Szkic historyczny. – Drohobycz: druk. Brosia, 1903. – S. 53.

<sup>19</sup> *Mściwujewski M.* Z dziejów Drohobycza. – S. 16.

<sup>20</sup> Фонд Оссолінеума. – № 2901, «Тека Подолінського», спр. «Дрогобич», арк. 777–778; *Исаевич Я. Д.* Город Дрогобыч в XVI–XVIII вв.: дис. ... канд. ист. наук. – Л., 1960. – С. 332.

<sup>21</sup> Пожежа виникла внаслідок нападу на місто Менглі-Гірея (див.: *Mściwujewski M.* Z dziejów... – S. 15; *Gątkiewicz F.* Kościół w Drohobyczu. – S. 40).

<sup>22</sup> *Szaraniewicz I.* Rzut oka na beneficja kościoła ruskiego do czasów Rzeczy Pospolitej względem historii, o przede wszystkim o stosunkach świeckiego duchowieństwa ruskiego w Galicyi do ziemi w tym okresie. – Lwów: druk. Instytutu Staropigiańskiego, 1975. – S. 40.

<sup>23</sup> *Matricularum Regni Poloniae Summeria excussis codicibus, qui in chartophilacio Maximo varsoviensis asservantur, contexuit indisque adiecit T. Wierzbowski;* Spars. – Varsovie: typ. Kowalewski, 1905–1919. – V. 3. Acta vicecancellariorum, 1533–1548, 1915. – P. 421.

<sup>24</sup> Нам невідомі джерела, звідки взяв цю дату М. Мсцівуєвський (див.: *Mściwujewski M.* Z dziejów Drohobycza... – S. 194), але вона опосередковано підтверджується звісткою про пожежу 1525 року (див.: *Zubrzycki D.* Kronika miasta Lwowa. – Lwów: nakł. autora, 1844. – S. 148).

<sup>25</sup> *Грушевський М.* До історії «руського обряду» в давній Польщі // ЗНТШ. – 1899. – Т. XXX. – Кн. IV. – С. 6.

<sup>26</sup> *Matricularum Regni Poloniae...* – 1915. – Pars 4. – V. 3. – № 17787.

<sup>27</sup> *Zacharewicz J.* Zabytki sztuki w Polsce. Zdjęcia wykonane przez słuchaczy wydz. budownictwa s. k. szkoły politechn. we Lwowie: 3 zeszyty. – Lwów: wud. szkoły politechn., 1885. – Tabl. 2. Львівські реставратори теж посилалися на ці дати (див.: *Sprawozdania koła s. k. konserwatorów i korespondentów Galicyi Wschodniej.* – 1905. – S. 19; *Sprawozdania koła s. k. konserwatorów i korespondentów Galicyi Wschodniej,* 1909. – Тека III. – S. 22).

<sup>28</sup> *Грушевський М.* Матеріали до історії і економічних відносин Західної України // ЗНТШ. – 1906. – С. 129. – № 105.

<sup>29</sup> Фонд Оссолінеума. – № 2901, «Тека Подолінського», спр. «Дрогобич», арк. 777, 778.

<sup>30</sup> Про пожежу в Дрогобичі див.: Центральний державний історичний архів у Львові. – Ф. 13, спр. 3, 1069, арк. 803, 804; *Mściwujewski M.* Królewskie wolne miasto... S. 16.

<sup>31</sup> *Площанський В.* Королівське вільне місто Дрогобич. – С. 46. Він навіть стверджує, що їх поновлювали 1843 року. Ці двері не збереглися.

<sup>32</sup> Відділ рукописів Львівської Наукової бібліотеки АН України, зб. Василіанських монастирів, 297. Каталог Юр'ївського братства, арк. 3. Першим віднайшов цей протокол братства Я. Ісаєвич, який звернув мою увагу на нього. Я щиро вдячна цьому

## ІСТОРІЯ

досліднику за допомоги під час опрацювання теми художньої культури Дрогобича.

<sup>33</sup> Там само. – Арк. 6.

<sup>34</sup> Відділ рукописів Львівської Наукової бібліотеки АН України, зб. Василіанських монастирів, 297. Каталог Юр'ївського братства, арк. 6.

<sup>35</sup> Там само. – Арк. 20.

<sup>36</sup> Там само. – Арк. 21, 22.

<sup>37</sup> Там само. – Арк. 24.

<sup>38</sup> Нам заповіт невідомий, але його докладно цитує М. Мсцівуєвський (див.: *Mściwujewski M. Z dziejów Drohobycza...* – S. 97). Можливо, він на той час ще перебував у церкві.

<sup>39</sup> Фонд Оссолінеума. – № 2901, «Тека Подолінського», спр. «Дрогобич», арк. 777–778.

<sup>40</sup> *Mściwujewski M. Z dziejów Drohobycza...* – S. 97.

<sup>41</sup> Центральний державний історичний архів у Львові. – Ф. 129, оп. 1, спр. 628.

<sup>42</sup> Там само. – Ф. 13, т. 1045, с. 19.

<sup>43</sup> Нині цей напис осипався, але його зафіксував І. Свенціцький (див.: *Свенціцький І. С.* Тематичний уклад... – С. 7).

<sup>44</sup> *Исаевич Я. И.* Город Дрогобыч в XVI–XVIII вв. – С. 387.

<sup>45</sup> Там само. – С. 387–388; *Исаевич Я. И.* Джерела з історії української культури доби феодалізму XVI–XVIII ст. – К.: Наукова думка, 1972. – С. 95.

<sup>46</sup> В. Свенціцька, вивчаючи джерела, доводила, що єдина церква Святого Георгія, що має стародавню легенду, яка була поблизу с. Станіля, дрогобицька, тому, ймовірно, ікона XIV ст. «Св. Юрій-змєборець» може походити власне звідти.

<sup>47</sup> Поряд з пагорбом, на якому нині стоїть церква, – болото. Геологи вказують, що під містом дійсно є карстові печери, які могли спричинити провалля, у яке потрапив бідолаха орач.

<sup>48</sup> Варіанти композиції «Страшного суду» підсумовано в роботі Я. Клосінської (див.: *Kłosińska J.* Dwie ikony «Sądu Ostatecznego» w zbiorach Sanockich // *Materiały Muzeum budownictwa ludowego w Sanoku.* – 1967. – № 6. – S. 30–45). Проте не можна погодитися з автором, і це спростовують як українські ікони, так і дрогобицький розпис, що: «Всі приклади східної редакції відзначає одноманітність, і тому певною мірою реалізовано ту саму програму, не варіанти ідеї». (Там само).

<sup>49</sup> У Польщі ангели зі зняттям Страстей трапляються вже в «Страшному суді» костюлу в Червінську XII ст. (див.: *Mroczo T.* Czerwińsk romański. – Warszawa: Auriga, 1972. – S. 35).

<sup>50</sup> *Чижевський Д.* Філософські твори у чотирьох томах. – Т. 2. – К.: Смолоскип, 2005. – С. 74.

<sup>51</sup> Там само. – С. 69. Ми лишаємо за собою право в окремій статті докладно висвітлити генезу цієї теми, показати її західноєвропейські й візантійські витоки. Виникнення циклів «Розлучення душі і тіла» у візантійському мистецтві, у російській і українській духовній поезії – те, що спровокувало до таких докладних текстів дрогобицького маляра.

<sup>52</sup> Воно зникло під час проведення реставраційних

робіт 1970-х років, але зафіксовано на робочих схемах, а перед тим – у І. Свенціцького і П. Жолтовського.

<sup>53</sup> Петро Могила придбав книгу, яку зараз важко ідентифікувати достеменно, бо вона позначена в документах узагальнено (див.: «*Biblia sacra priscoorum patrum*» // Архив Юго-Западной России. – К., 1887. – Ч. I–VII. – С. 187).

<sup>54</sup> І. Франко у першій публікації тексту написав «бисть», у другій – «бил» (пор.: *Франко І.* Причинки до історії руської літератури XVIII віку. Дрогобицький збірник рукописних апокрифічних оповідань // Зоря. – 1886. – Чис. 9. – С. 155; *Франко І.* Карпаторуське письменство XVII–XVIII вв. – Л.: накладом НТШ, 1960. – С. 125).

<sup>55</sup> *Галатовский И.* Ключ разумения священником законным и свецким належачий. – Л.: друк М. Сльозки, 1668. – С. 47.

<sup>56</sup> *Biblia to jest księgi Starego i Nowego zakonu na Polski język według Łacińskiego Biblię, od kościoła chreścianskiego powszechnego przyjętej, na wielu mięscach z pynoscia poprawiona y figuramy ozdobiona.* – Kraków: M. Scharfenberger, 1577. Книгу Товія на початку XVII ст. ілюстрував польсько-французький живописець і гравер Я. Зярнко (див.: *Les peinture sacrées sur la Bible e par le pére Antoine Girard ie la Campanie de Jesus.* – Paris: V. Antoine de Sommerville, 1665; *Sawicka S. M.* Jan Ziarno. Peintura, graveur polonaise et son activité à Paris au premier quart du XVII e – siècle. – Paris: Le France et Pologne dans leurs relations artistiques, 1936. – P. 103–188).

<sup>57</sup> *Истомин М.* К вопросу о древней иконописи Киево-Печерской лавры. – К.: тип. Импер. унив. св. Владимира, 1887. – С. 12.

<sup>58</sup> *Biblia Sacra Vulgatae: 2v Venetis, A. Pinnelli (?)*, 1608–1609. Один з її примірників купила в Дрогобичі приватна особа після Другої світової війни.

<sup>59</sup> Дж. Стречен прослідкував «генеалогію» ілюстрованих Біблій, починаючи з інкунабул (див.: *Strachen D.* Early Bible illustrations. A short on some XV – early XVI century printed text. – Cambridge: Univers. press, 1957). Цій самій темі присвячено дослідження Г. Ціммермана (*Zimmerman H.*, Beiträge sur Bibelillustration des 16 Jahrhunderts. I. illustrationed und illustrationen des ersten Zuther Testamentes und der Octov // *Ausgaben Des Neuen Testamentes in ttel-Nord und Westdeutschland.* – Neuenstadt: H. E. Heits, 1924).

<sup>60</sup> *Миляєва Л. С.* Росписи церкви Воздвиження // *Творчество.* – 1980. – № 7. – С. 28–31; *Панченко А. М.* Русская стихотворная культура XVII в. – Ленинград: Наука, 1973. – С. 174.

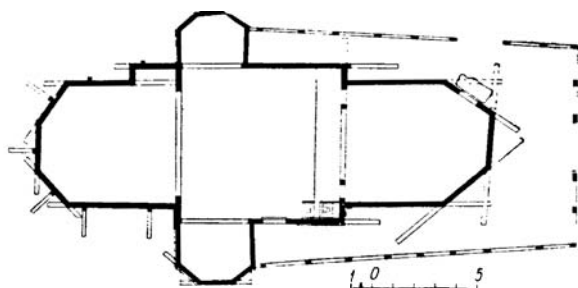
<sup>61</sup> *Buri F.* Holbein auf dem Athos, Baslerstadtbuch, 1965. – S. 39–51; *Heuderlich Z. H.* Der Apokalypsen Zuklus in Athosgebiet und seine Besuchungen zur deutschen Bibelillustration der Reformation // *Zeitschrift für Kunstgeschichte.* – 1939. – № 8. – S. 1–90; *James M. R.* The Apokalypce in Arts. The lecture of the British Academy. 1927. – London: Publ. for the British Academy, 1931. – 115 p.: Apokalypse. Reproduce en facsimile sur l'exemplaire de la bibl. Firmin-Didot, par A. Peleński. Precede d'une notice par G. Pawlowski – Paris: Pileński,



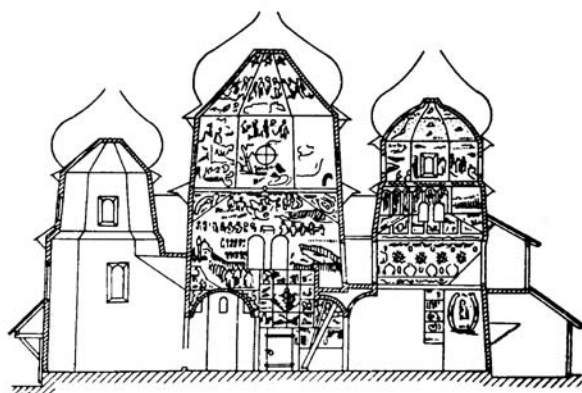
1



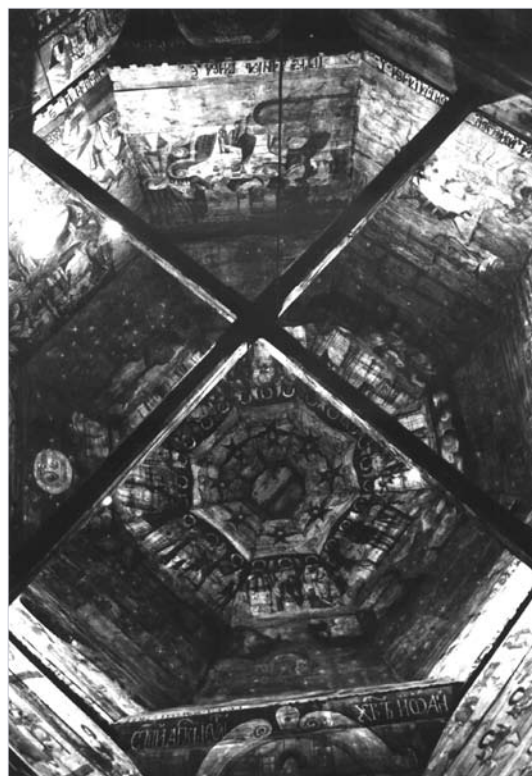
2



3

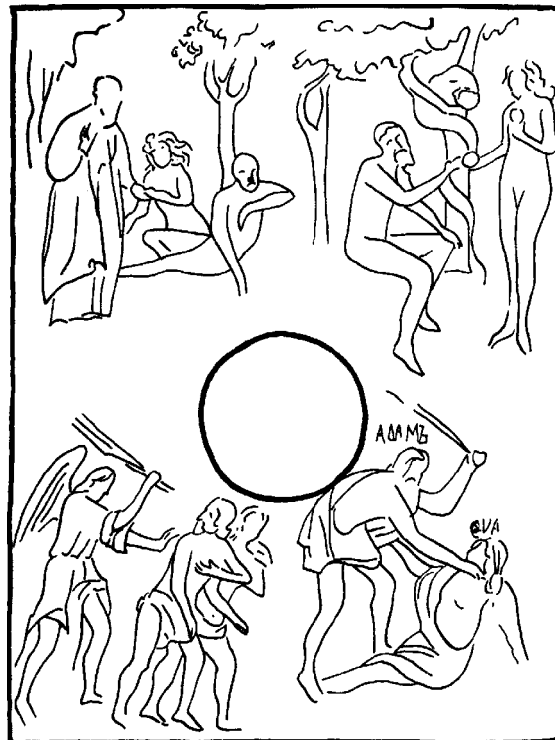


4



5

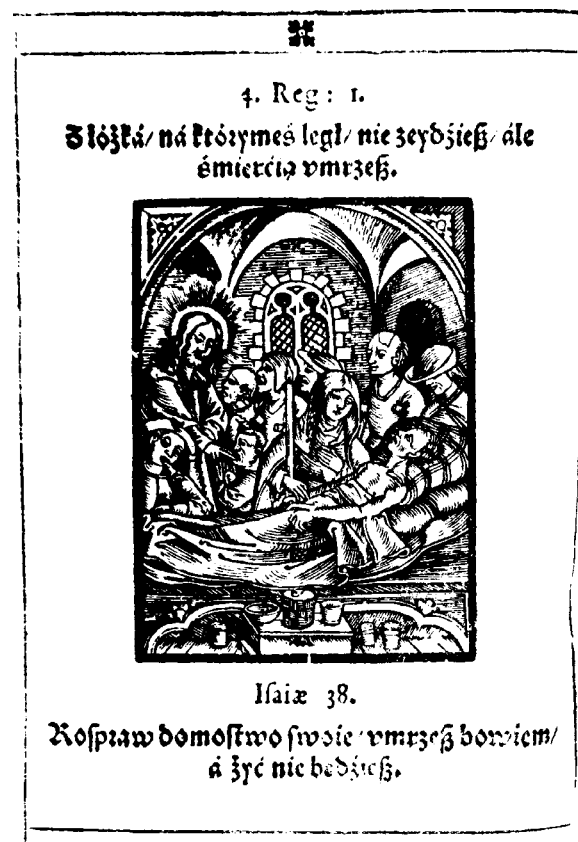
1. Південно-східний фасад церкви Святого Георгія (Юра). XV–XVIII ст. м. Дрогобич Львівської обл.  
2. Дзвіниця церкви. 1670 р. 3–4. План і розріз церкви (за П. Юрченком).  
5. Розписи восьмирика і бані церкви. 1678 р.



6

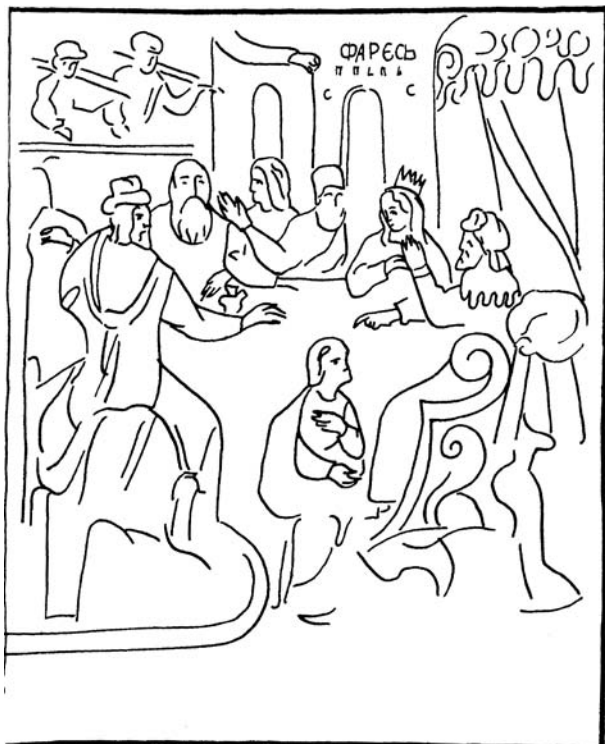


7

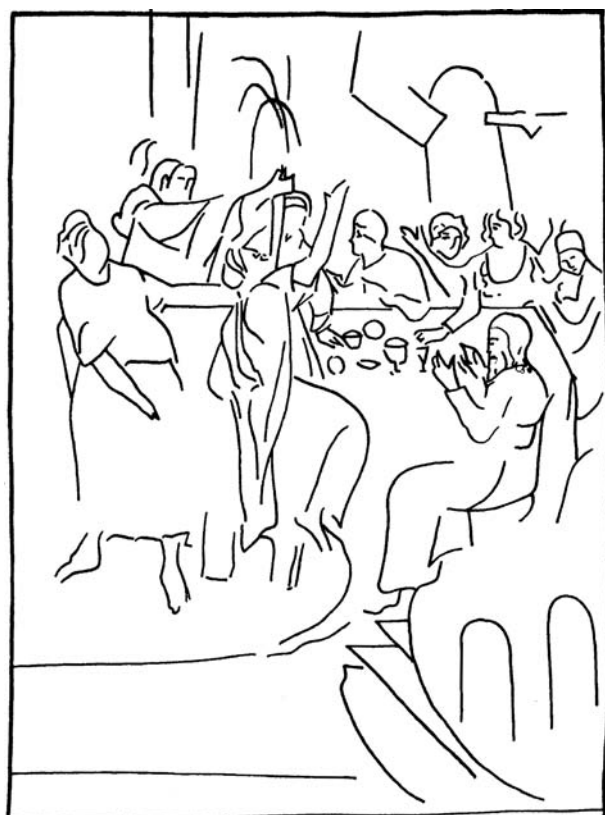


8

6. «Гріхопадіння прародичів». Схема розписів церкви. 1678 р.  
7. «Мистецтво вмирати» – фрагмент «Страшного суду». Розписи церкви. 1650-ті рр.  
8. «Мистецтво вмирати» – гравюра з книги А. Лукомського «Наука доброго і щасливого вмирання». Краків: друк. Я. Шеллігі. 1621 р.

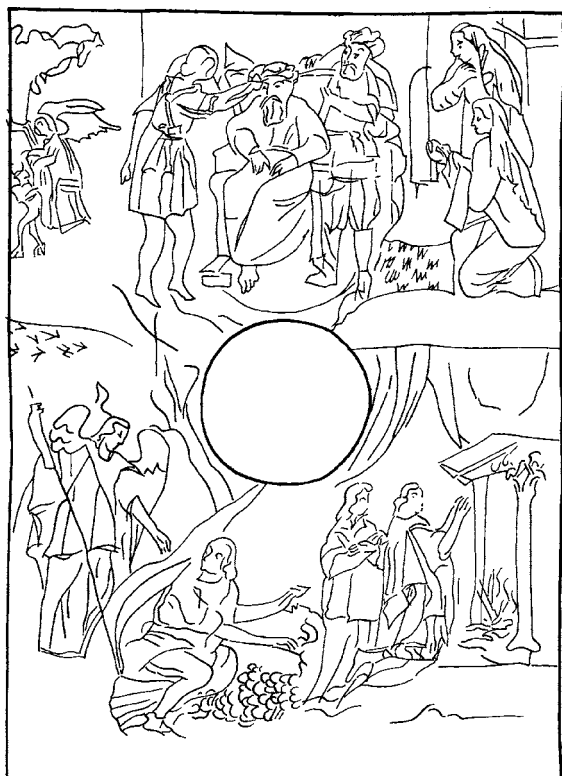


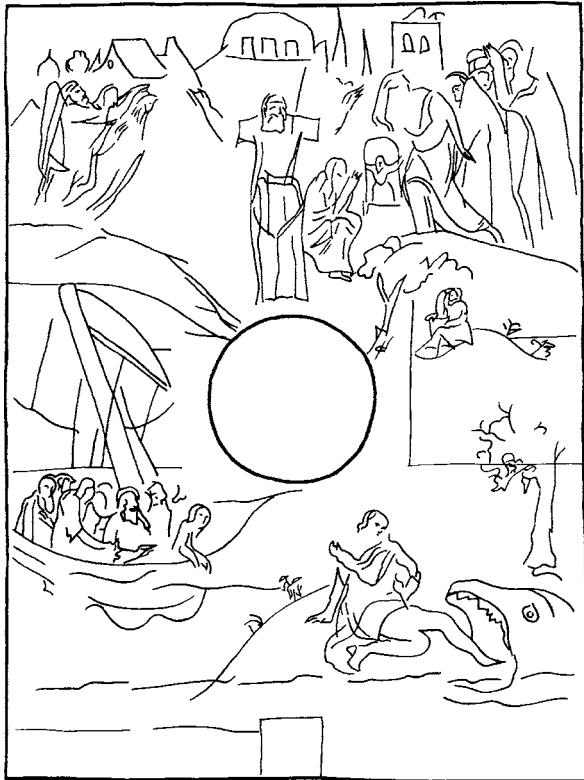
9



10

9. «Бенкет Вальтасара». Схема і фрагмент розпису церкви. 1678 р.  
10. «Бенкет Давида». Схема і фрагмент розпису церкви. 1678 р.





14

12

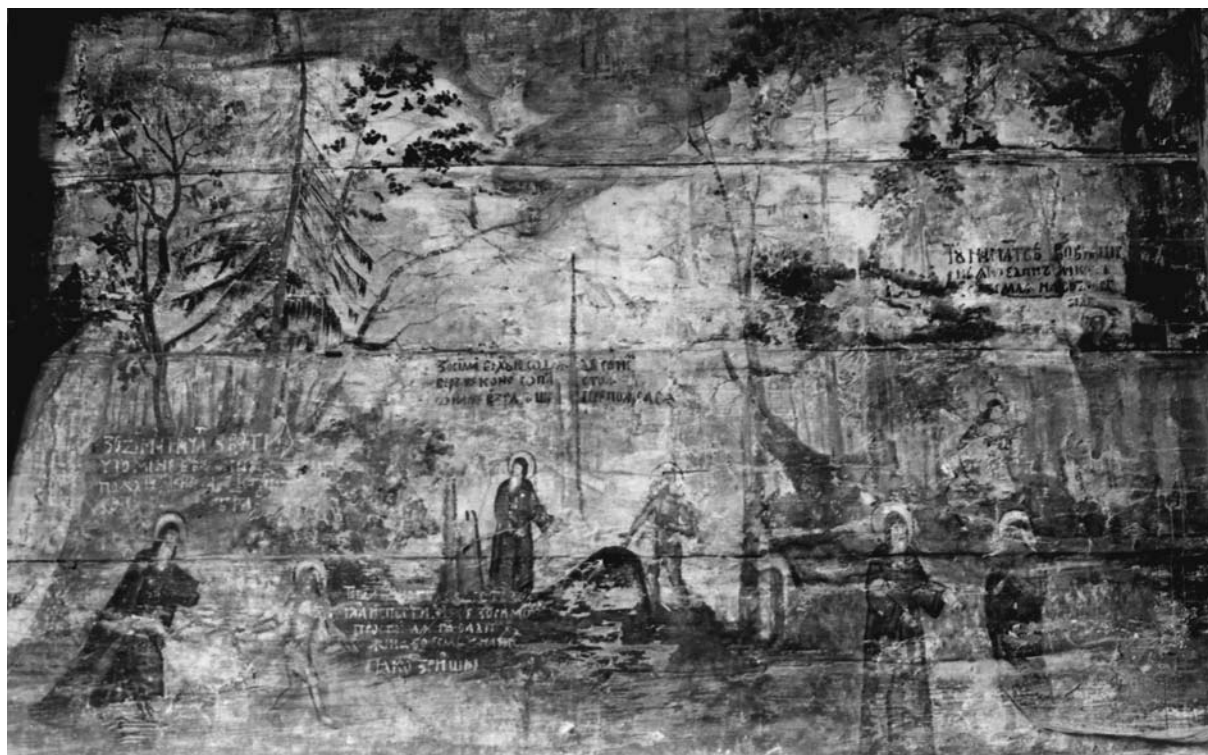
13



12. Схема розпису церкви до Книги пророка Іони. 1678 р.

13. Книга пророка Іони. Гравюра з Біблії. Венеція: друк Пінеллі (?). 1608 р.

14. «Чудо апостола Павла на о-ві Мілеті». Гравюра з книги «Беседы Иоанна Златоуста на деяния апостолов». Київ: друк. КПЛ. 1624 р.



15



16

15. *Стефан Медицький* (?). «Житіє Марії Єгипетської».

Розпис церкви Воздвиження Чесного Хреста. м. Дрогобич. 1675 р.

16. *Стефан Медицький*. Ікони предели іконостаса церкви Святого Георгія (Юра). м. Дрогобич, 1659 р. «Чудо апостола Павла на о-ві Мілеті», «Втеча Лота з дочками»



17



18



19

17. Схема і фрагмент розпису церкви Святого Георгія (Юра). м. Дрогобич. 1678 р.  
18. *Прокопій*. Дереворит. 1661 р. 19. Гравюра з Біблії. Париж. друк. (?). 1628 р.

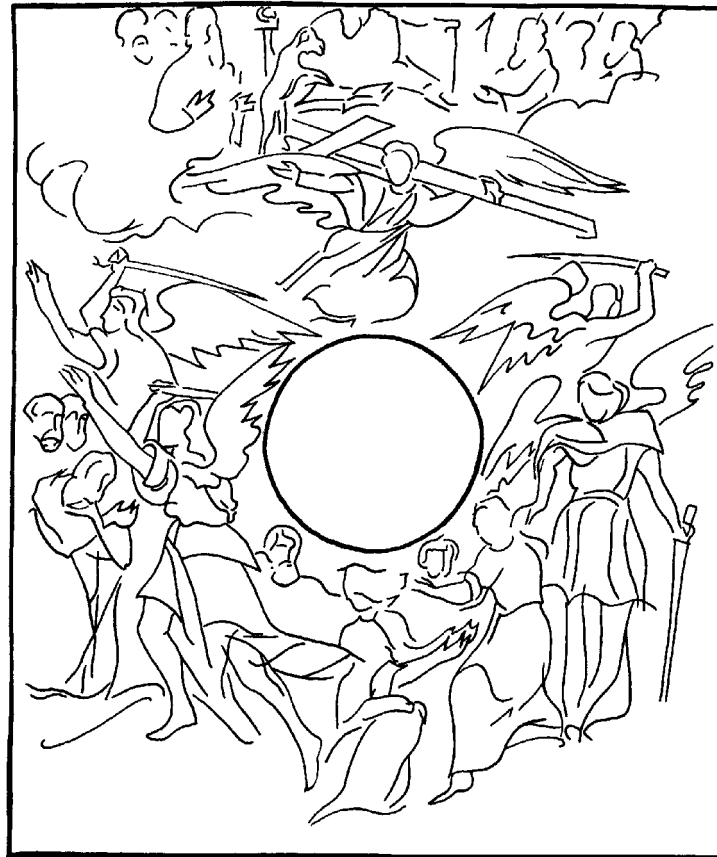


20



21

20. Л. Кранах. Дереворит. 1522 р.  
21. А. Дюрер. Деревориты. 1511 р.





23



24



25

23. Схема і фрагмент розпису церкви. 1678 р.  
24. Гравюра з Біблії. Венеція: друк. Пінеллі (?). 1608 р.  
25. Гравюра з Біблії. Париж. 1628 р.

## ЛАДА МІЛЯЄВА. РОЗПИСИ ВОСЬМЕРИКА І БАНИ НАВИ ЦЕРКВИ СВЯТОГО ГЕОРГІЯ...

1880. – 48 p. – L. (Monumentale la xylographie); Renard Y. The Elisabeth Day McCormick Apocalypse: by H. R. Willoughby, with introduction by Mill Y. Renoud; 2 vol. – Chicago, Illinois: The University of Chicago press, 1940. – Vol. I. – 602 p., il.; Vol. II. – 174 p., il. Найбільше літератури про Апокаліпсис Дюрера представлено в монографіях, що йому присвячені. Класичним дослідженням російських лицевих Апокаліпсисів є книга Ф. Буслаєва (див.: *Буслаев Ф.* Свод изображений из 37 лицевых Апокалипсисов по русским рукописям с XVI века по XIX. Текст, альбом – М., 1884. – 835 с., 82 іл.). Поетиці образотворчого Апокаліпсиса присвятив свою книгу В. Алпатов (див.: *Алпатов В.* Памятник древнерусской живописи конца XV века. Икона, Апокалипсис Успенского собора Московского Кремля. – М.: Искусство, 1964. – 136 с., 110 іл.).

<sup>62</sup> *Титов Ф.* Типография Киево-Печерской Лавры. Приложения к I. – К.: тип. Киево-Печерской Успенской Лавры, 1918. – С. 343, 344.

<sup>63</sup> *Алпатов В.* Памятник древнерусской живописи конца XV века... – С. 36; *Жолтовський П.* Монументальний живопис... – С. 85.

<sup>64</sup> *Theatrum Biblicum hoc est historiae veteris et novi testamenti tabulis aeneis expresse. Opus praestantissimum huius ac superioris seculi pectorum sique*

*sculptorum, summo studio conquistum et in lucem editum per Nicolaum Johannem Piscatorem Anno.* Окремі гравюри збереглися в Національному Києво-Печерському історико-культурному заповіднику (вид. 1636, 1643, 1646, 1650, 1674 pp.), окремі зошити – у Бібліотеці АН України.

<sup>65</sup> *Historiae celebriores Novi Testamenti Iconibus Representatae et ad excitandam bonas meditationes selectis Epigrammatibus exornate in lucem datae – Christophoro Weigelio Norimbergae, 1695.* Екземпляр цієї Біблії з лаврської бібліотеки зберігся (від. рукоп. НБУ ім. Вернадського (КДА, № 91), під усіма гравюрами наклеєно переклад назви сюжету, який відтворено було на розписах собору.

<sup>65</sup> Деякі відбитки (пізні) з гравюр Прокопія зберігаються у фондах Національного художнього музею України.

<sup>66</sup> І. Свенціцький тільки назвав, перелічив сюжети, не зупиняючись на їхньому змісті (див.: *Свенціцький І. С.* Тематичний уклад стінопису... – С. 7–8). П. Жолтовський зазначив, що деякі з них присвячені Апокаліпсису, і пояснив це актуальністю міжконфесійної боротьби і полеміки (див.: *Жолтовський П. М.* Монументальний живопис... – С. 85). Їхніх схем у його книзі немає.

## РЕЗЮМЕ / SUMMARY

Попри те, що дерев'яна церква Святого Георгія (Юра) в Дрогобичі є хрестоматійною, її різночасові розписи, що покривають суцільно всі стіни храму і каплиці (окрім олтаря), створені протягом більш як півстоліття, до цього часу комплексно не опубліковано. Найменше відомо про їхню верхню частину в наві. Вивчення стінопису в ансамблі засвідчило, наскільки складна була його богословська програма і як через зміни історичної ситуації змінювалися акценти у її втіленні, як опосередковано рефлексії часу відбивалися в малярстві.

Восьмерик церкви, розписаний невідомими провінційними малярами в 1678 році, коли силами братства завершилася реконструкція церкви, наче підсумував настрої духівництва і громади після пережитого всією Україною періоду «руїни» у восьми сюжетах верха (восьмерика) церкви і її бані. У них можна помітити, що, поряд з вірою, смиренням, уже є рефлексії барочного світовідчуття – суєтності життя, марнотності багатства, невідворотності покарання за гріхи.

Уперше в українському мистецтві, в невеличкому провінційному місті, майстри звернулися до біблійних («Гріхопадіння прародичів», «Бенкет Давида», «Бенкет Вальтасара», ілюстрацій книг Товія і Іони) та апокаліптичних сюжетів, які розташували по гранях восьмерика. Ці сюжети передавали ідеї страху Божого, невідворотності Господнього покарання, розплати за гріхи людства. Звернення до тем, які не мали власної іконографічної традиції було симптоматичним для того часу. У статті автор намагається віднайти джерела іконографії, зразки, до яких мали можливість звертатися малярі, що дало можливість дійти висновку, що ними були іноземні гравюри (деякі вдалося визначити). Місто Дрогобич, попри, здавалося, свою маргінальність, жив напруженим релігійним життям, був ареною дискусій між різними християнськими конфесіями. Крім книжок кириличного друку, у ньому мав поширення цілий корпус іноземних видань, у тому числі ілюстрованих Біблій. Вони і стали правити за взірець, від якого

## ІСТОРІЯ

відштовхувалися місцеві майстри. При цьому слід підкреслити, що звертаючись до нової іконографії, дрогобицькі малярі вільно і незалежно від зразка komponували кожний сюжет, суворо дотримуючись традиційного в українських дерев'яних церквах принципу: малярство завжди було підпорядковане архітектоніці храму. Майстри, не намагаючись створити засобами живопису ілюзорної архітектури, свято зберігали ефект розкритого в висоту внутрішнього простору.

Маючи у своєму розпорядженні дуже скромну палітру пігментів, вони тонко відчували кольорові співвідношення, створюючи шляхетну співзвучну гаму. Вони сміливо моделювали форму широкими пастозними мазками, передаючи драматургію сюжетів і експресію персонажів.

Не тільки розписи восьмерика і бані церкви Святого Георгія (Юра), але й увесь ансамбль, засвідчують, як сама концепція стінопису церкви, виконана скромною майстернею, близька своїм світовідчуттям сучасним їм європейським художникам, наскільки вони були вільні й розкуті у виборі своїх творчих орієнтацій.

*Ключові слова:* восьмерик, іконографія, композиція, концепція, ансамбль, програма, колір, зразок.

Although the wooden church of St. George (Yura) in Drohobych is a classic one, its paintings of different times, completely covering all the walls of the church and a chapel (except for an altar), which was being created during the period of more than half a century are not fully published until now. The upper part of them in the nave of the church is the least known. The study of murals in the ensemble showed how complicated was its theological program and how emphasis in this program implementation had been changing due to changes in the historical situation, how indirectly time had been reflecting in painting.

The octagon of the church painted by unknown provincial artists in 1678, when the reconstruction of the church was completed by the community efforts, summed up in some way the clergy and the community experience of the nation-wide «ruin period» in the eight subjects of the top of the church (octagon) and its dome. These paintings show us see that along with faith and humility there are already reflections of the baroque attitude – the futility of life, wealth vanity, unavoidability of punishment for sins.

For the first time in Ukrainian art, in a small provincial town, the masters turned to the Bible stories such as «Fall of Man's First Parents», «David's Banquet», «Belshazzar's Feast», illustrations of Tobit and Jonah books, and also to the picture of the Apocalypse, that are placed on the sides of octagon. These pictures translated the idea of the fear of God, inevitability of the Lord's punishment, retribution for the sins of mankind. To address to the subjects which had no their own iconographic tradition was symptomatic of the time. Author of the article made an attempt to find sources of iconography and samples painters could have had an access to, and came to the conclusion that they were the foreign engravings (some of them were determined). Provincial town Drohobych in spite of its seeming marginality lived an intense religious life, was the scene of debates between different Christian denominations. Beside the Cyrillic printed books, the whole range of foreign publications including the illustrated Bibles circulated there. They began to serve as a model for the local artisans. It should be stressed that turning to a new iconography, Drohobych painters composed a plot independently from a foreign pattern, strictly adhering to the traditional Ukrainian wooden church artistic concept: the painting was always submissive to the church architectonics; without trying to create an illusory architecture by the means of painting masters kept an effect of internal space open to the height. Having very modest palette of colors at their disposal, they felt fine color ratio, creating a noble concordant range. They boldly modeled form by the broad impasto strokes imparting dramaturgy of the scenes and characters expression.

Not only octagon and dome paintings of the St. George (Yura) Church, but also the entire

*ЛАДА МІЛЯЄВА. РОЗПИСИ ВОСЬМЕРИКА І БАНИ НАВИ ЦЕРКВИ СВЯТОГО ГЕОРГІЯ...*

ensemble indicate that the concept of church murals made by the modest workshop is close in its attitude to the then European artists as far as they were free and uninhibited in choosing their creative orientations.

*Keywords:* octagon, iconography, composition, concept, group, program, color, pattern.

Несмотря на хрестоматийность деревянной церкви Святого Георгия (Юра) в Дрогобыче, его разновременные росписи, созданные на протяжении более чем пятидесяти лет и покрывающие все стены церкви и капеллы (кроме алтаря), до сих пор комплексно не опубликованы. Менее всего известно о живописи её верхней части в нефе. Изучение всей стенописи храма показало, насколько сложна её богословская программа, как по мере изменения исторической ситуации менялись акценты в её воплощении, как опосредованно рефлексии времени отражались в живописи.

Восьмерик и купол церкви (когда, благодаря усилиям братства, завершилась её реконструкция) своими росписями в 1678 г. как бы подытожили настроение духовенства и паствы после пережитого всей Украиной тяжелого периода «руины» в восьми сюжетах барабана и в апофеозе самого её верха. В них, наряду с верой и смирением, уже есть отзвуки барочного мироощущения брэнности бытия, тщетности богатства, неотвратимости кары за грехи.

Впервые в украинском искусстве, и притом в небольшом украинском городе, художники обратились к библейским («Грехопадение прародителей», «Пир Вальтасара», «Пир Давида», иллюстрации к книге Товия и Ионы), а также апокалиптическим сюжетам, которые располагались на гранях восьмерика. В этих сюжетах нашли своё воплощение идеи страха Божия, неотвратимости Господнего наказания, расплаты за грехи человечества. Обращение к темам, не имеющим своей иконографической традиции, симптоматично. В статье автор пытается найти истоки иконографии, образцы, к которым могли обращаться мастера, что приводит к заключению, что ими, безусловно, были иностранные гравюры (некоторые удалось обнаружить). Город Дрогобыч, несмотря на свою, казалось бы, маргинальность, был ареной дискуссий между разными христианскими конфессиями. Кроме книг кирилличной печати, он располагал корпусом иностранных изданий, в том числе иллюстрированных Библий. Они-то и стали в определенной мере образцами, от которых отталкивались местные художники. При этом следует особо подчеркнуть, что дрогобычские мастера, обращаясь к новой иконографии, свободно, независимо компоновали каждый сюжет, строго подчиняя его архитектонике храма, не стремясь создать средствами живописи иллюзорной архитектуры, свято сохраняли эффект раскрытого в высоту внутреннего пространства.

Располагая скромным набором пигментов, они тонко чувствовали колористические соотношения, создавая благородную гамму созвучий. Кисти художников нельзя отказать в темпераменте. Они смело моделировали форму широкими пастозными мазками, передавая драматургию сюжетов и экспрессию персонажей.

Не только весь ансамбль, но и сами росписи восьмерика и купола нефа церкви Святого Георгия (Юра) в Дрогобыче свидетельствуют о том, как сама концепция стенописи этой скромной провинциальной мастерской близка по своему мироощущению к современным им европейским художникам, насколько они были свободны и раскованы в выборе своих творческих ориентаций.

*Ключевые слова:* восьмерик, иконография, композиция, концепция, ансамбль, программа, цвет, образец.

УДК [247.3:232.9]+7.04.017(477.82)“16”

## ВОЛИНСЬКА ІКОНА «ПРЕОБРАЖЕННЯ ГОСПОДНЄ» СЕРЕДИНИ XVII СТОЛІТТЯ ЗІ ЗБІРКИ НАЦІОНАЛЬНОГО МУЗЕЮ НАРОДНОЇ АРХІТЕКТУРИ ТА ПОБУТУ УКРАЇНИ В КОНТЕКСТІ РОЗВИТКУ ІКОНОГРАФІЇ СЮЖЕТУ

Любов Бурковська

*У статті досліджено волинську ікону «Преображення Господнє» середини XVII ст. зі збірки Національного музею народної архітектури та побуту; проаналізовано особливості семантики теми та стилю ікони, а також простежено шляхи формування іконографії сюжету в контексті візантійського та давнього українського мистецтва.*

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

*The Volyn mid-seventeenth century icon “Transfiguration of Christ” from the collection of National Museum of Folk Architecture and Life of Ukraine affiliated to National Academy of Sciences is examined in the article. Author analyzes features of the semantics of the icon theme and style, and also traces the path of shaping of the theme iconography in the context of Byzantine and ancient Ukrainian art.*

*Keywords:* icon, image, iconography, style, composition, color, semantics, mystical meaning.

Ікона «Преображення Господнє» середини XVII ст. зі збірки Національного музею народної архітектури та побуту (далі – НМНАП) походить з Волинської області. До музейної збірки вона потрапила в 1972 році. Реставрацію твору здійснив 1985 року в Київському державному художньому інституті (нині – Національна академія образотворчого мистецтва і архітектури) С. Глушук.

Преображення Господнє – один із дванадцяти празників церковного року, що припадає на 6 (19) серпня. Описи містичної події, що сталася на горі Фавор з Ісусом Христом і апостолами Петром, Іоанном і Яковом, подають три євангелісти [Лука 9, 28–36; Марко 9, 2–9; Матвій 17, 1–93]. Згідно з євангельськими оповідями, Христос разом з обраними учнями зійшли на гору Фавор. Під час молитви Христа «обличчя Його засяяло, наче сонце», «ризи ж Його були білі, як сніг» [Мт. 17, 2] і йому явилися пророки: по правиці – Ілля як уособлення всіх пророків, що говорили про Месію, а ліворуч – Мойсей зі скрижалями Завіту, втіленням якого став Христос<sup>2</sup>. Водночас прозвучав голос Бога Отця: «Це Син Мій улюблений, що Його Я вподобав. Його слухайтеся!» [Мт. 17, 5]. Вражені дивом і під впливом могутнього голосу, що лунав з небес, апостоли впали ниць, не в силах споглядати фантастичне світло, яке променіло від учителя [Мт. 17, 6]. Отже, під

час цієї містичної події, як і в Хрещенні, було засвідчено богосинівство і месіанську обраність Ісуса Христа<sup>3</sup>.

Свято Преображення запроваджено в IV ст., святкові канони укладено в VIII ст. Козьмою Маюмським та Іоанном Дамаскіним<sup>4</sup>. Преображення за хронологією передувало страшим мукам і смерті Спасителя, щоб, за словами з канону, віруючі досягнули добровільності його хресної жертви за людський рід<sup>5</sup>. Святкування Преображення, що сталося напередодні Пасхи в чині богослужіння було перенесене на 6 серпня через перенасиченість церковних відправ під час Великого посту і передпасхального кола<sup>6</sup>.

Композиція «Преображення Господнє» – один з найскладніших за семантикою сюжетів християнської іконографії. Таємнича подія Преображення символізує єднання людини з Богом, обожнення людської плоті. Вплив «нетварного світла» – божественної енергії на людську плоть Христа – сприймався християнською традицією як запорука майбутнього преображення людства, що і було покладено в основу вчення про возз'єднання людини з Богом<sup>7</sup>. Згідно з християнськими догматами, досягнення цього стану можливе для людини лише за посередництва Божої Благодаті, шляхом просвітлення душі й проходження етапів покаяння-очищення та навернення-перетворення.

Неземна Слава преображеного Спасителя вказує також на його друге пришестя та утвердження Божого Царства, де «праведні засяють, як сонце» [Мт. 13:43], а природа, за словами Іоанна, зміниться: «побачив я небо нове і землю нову» [Од. 21:1]<sup>8</sup>.

Концепція одного з найважливіших у християнській естетиці понять про фаворське світло була розроблена Григорієм Паламою (1296–1359). Фаворське світло, яке осяяло Спасителя в Преображенні, у традиції православного богослов'я сприймалося як знак передачі божественної енергії людині, оскільки Христос у Преображенні мав людську плоть<sup>9</sup>. Тема Преображення набула виняткової популярності в мистецтві XIV ст. у зв'язку з активними суперечками ісихастів та їх опонентів про природу фаворського світла. У цей період вона наповнилася глибокою змістовністю та отримала набагато динамічніше композиційне трактування, ніж те, що давали в мистецтві XI–XII ст.

Ірреальний характер теми Преображення визначив шляхи формування її іконографії. Композиція Преображення є чи не наймістичнішою серед зображень християнського мистецтва, складний догматичний зміст зашифровано у кожному її мотиві, у кожній деталі. Мойсея та Іллю – символів закону Старого Завіту і пророків – змальовано на манер патріархів: похилого віку, з бородами<sup>10</sup>. У руках Мойсея – скрижалі, а Христос тримає білосніжний сувій. Це той самий старозавітний Закон але «преображений благодаттю», що підтверджують слова Христа в Євангелії від Матвія: «Не думайте, ніби Я руйнувати Закон чи Пророків прийшов, – Я не руйнувати прийшов, але виконати» [Мт. 5, 17].

Своєрідна форма мандорли навколо преображеного Христа, що складається з трьох сфер і променистого саява, була символом триєдності божества. Іконописці, змальовуючи ореол, компонували мандорлу з трьох елементів та відводили від неї три промені, підкреслюючи цим положення про те, що фаворське світло було притаманне трьом ликам Трійці<sup>11</sup>. Існує думка, що ідея фаворського світла і композиція

Преображення інспірували появу ікони «Спас у Славі»<sup>12</sup>.

Перші візуальні втілення сюжету Преображення подавали у дусі символіко-алегоричних зображень ранньохристиянського мистецтва. Зображення, виявлені в розписах Равени та в мозаїках вівтарної апсиди Сан-Аполлінаріо-ін-Классе VI ст.<sup>13</sup>, розглядають як найдавніші версії композицій на тему Преображення. Тут, у верхній частині, у центрі відтворено хрест у колі зірок, обабіч хреста – пророки Мойсей та Ілля, над хрестом – десниця Бога-Отця. У нижній частині зображено гору Фавор (вкрита деревами скеляста гряда) і трьох агнів, які уособлюють апостолів.

Приклад уже цілком антропоморфного зображення композиції «Преображення Господнього» зберігся на релікварії IV ст. (так званій «Лінсанотеці із Бресгії»), зробленому у формі хреста із рельєфною вставкою зі слонової кістки<sup>14</sup>. На цій пам'ятці Христа зображено в молодому віці, а обабіч нього – дві постаті безбородих чоловіків, над якими з неба опускається благословляюча «десниця Господня», неподалік – апостоли, які попадали ниць. Подібні композиційні версії цієї сцени є на мозаїці церкви Святої Катерини на Синаї (565–566) та на візантійській іконі в Луврі<sup>15</sup>.

У християнському мистецтві здавна існували дві основні іконографічні редакції композиції Преображення – розгорнута і скорочена. У розгорнутій змальовують не тільки головних дійових осіб події (Христос у мандорлі, пророки Мойсей та Ілля, апостоли), але й сходження Христа з учнями на гору і спуск з Фавору. Двічі повторювані групи апостолів трапляються в пам'ятках візантійського кола з XIII ст.<sup>16</sup> Оскільки темою бесіди пророків з Христом був його «відхід» – жертвна смерть на хресті, у розгорнутій редакції Преображення вбачають алюзію на старозавітне сходження Авраама з Ісаком на гору Морив, щоб здійснити жертвоприношення<sup>17</sup>.

Важливо зазначити, що на початковому етапі формування іконографії сюжету домінували горизонтально орієнтовані за будовою композиції, які зазвичай подавали зображення Христа, що стоїть на поло-

## ІСТОРІЯ

гому пагорбі. Саме такі вирішення характерні для ранніх візантійських пам'яток<sup>18</sup>. Яскраво виражене горизонтальне вирішення композиції «Преображення» має ряд візантійських пам'яток XII ст. з монастиря Святої Катерини на Синаї – зображення сюжету на епістилії<sup>19</sup> та ікона «Преображення»<sup>20</sup>. Такого самого типу композицію бачимо на мініатюрі кінця XIII ст. з Євангелія Паризької національної бібліотеки<sup>21</sup>. Композиційні схеми, створені відповідно до ранньої візантійської іконографічної традиції, демонструють видатні пам'ятки Київської Русі – клеймо із західних врат (1227–1237) собору Різдва Богородиці в Суздалі (Суздальські золоті врата)<sup>22</sup> та мініатюра «Преображення» [арк.36 зв.101] з Київського Псалтиря 1397 року (Державна публічна бібліотека, Санкт-Петербурґ).

Водночас на ще одному візантійському епістилії кінця XII ст.<sup>23</sup> з монастиря Святої Катерини збереглося зображення преображеного Христа з пророками на широкому пласкому високому плато, де маленькі постаті апостолів змальовано біля його підніжжя, отже, можна припустити, що новий іконографічний тип композиції виник у мистецтві наприкінці XII ст.

Іконографічний варіант сюжету Преображення з апостолами, віддаленішими від освітленого Христа, змальованого на високій скелі, набув особливого поширення, починаючи з другої половини XIV ст. Дослідники пов'язують його актуалізацію з впливом вчення ісихастів<sup>24</sup>. Композицію з яскраво вираженою вертикальною протяжністю має мініатюра «Теологічних творів» імператора Іоанна VI Кантакузина з Національної бібліотеки Парижа, датована 1371–1375 роками, а також зображення сюжету на візантійській іконі-диптиху «Празники Господні» третьої чверті XIV ст. з Британського музею в Лондоні<sup>25</sup>.

Починаючи від часу ісихаських диспутів (середина XIV ст.), у композиції сюжету з'являється ще одна характерна іконографічна деталь – мандорла, яка оточує Спаса, стає особливо складною за побудовою, з її овалу виходять трикутні чи ромбоподібні промені. Таку ускладнену

форму мандорли бачимо в композиції «Преображення» в мозаїках церкви Святих Апостолів у Салоніках (1312–1315)<sup>26</sup>. Близькі за іконографічним вирішенням композиції збереглися у фресковому ансамблі церкви Святих Апостолів у Пече в Сербії (1360)<sup>27</sup> та у фресці куполу храму Богоматері Перивлепти в Містрі, що датується 1370-ми роками<sup>28</sup>.

Серед давніх творів українського малярства княжої доби прикладів відображення теми Преображення Господнього збереглося небагато. Ікона «Преображення» кінця XIII – початку XIV ст. із церкви Собору Богородиці в с. Бусовисько, поблизу Старого Самбора на Львівщині (Національний музей у Львові ім. Андрея Шептицького, далі – НМЛ), – одна з найдавніших пам'яток галицького малярства<sup>29</sup>. На думку дослідників, пам'ятка походить зі Спаського монастиря, у якому розміщувалася резиденція самбірських єпископів і де вона, очевидно, була храмовою іконою однієї з давніх монастирських церков<sup>30</sup>. Вертикально орієнтована композиція надає твору піднесеності, яку підсилюють сувора стриманість образів та експресивне колористичне моделювання. Незвичне трактування має мандорла, що закінчується гострими променями, подібними до металевих шпичок. Фресковий твір зі схожою іконографією змалювали галицькі майстри в замковій каплиці Святої Трійці в Люблені (1418)<sup>31</sup>. Ще одна давня українська ікона «Преображення» XIV ст. із церкви Святого Юрія у Вільшаниці (НМЛ) має видовжену по вертикалі композицію та одноколірну вузьку мандорлу овальної форми з гострими, наче колючки, променями. На іконі гора висока і стрімка, унаслідок чого фігури Христа і пророків суттєво віддалені від апостолів<sup>32</sup>. Починаючи від середини XVI ст., ікони «Преображення Господнього» часто включали до складу святкового ряду іконостасів українських храмів, рідше композицію розміщували серед ікон намісного ряду. Характерною іконографічною рисою тогочасних українських пам'яток стала кругла промениста Слава, яка складалася із зіркоподібно накладених один на одного ромбів<sup>33</sup>.

Складну форму мандорли з двох накладених один на одного ромбів на тлі круглого ореолу демонструють ікона «Преображення» XV ст. із церкви Димитрія в с. Жогатин<sup>34</sup>, композиції клейм із сюжетом «Преображення» на іконах першої половини XV ст. із храму Воздвиження в с. Здвижня – «Воздвиження Чесного Хреста» (НМЛ)<sup>35</sup> і «Страсті Христові» (НМЛ)<sup>36</sup>, пам'ятка кінця XV ст. із с. Веремінь (Історичний музей у Сяноку)<sup>37</sup> та ікона із церкви Преображення Христового м. Белза (НМЛ)<sup>38</sup>. Зазначені вироби мають яскраво виражену вертикальну побудову зі значним віддаленням верхньої і нижньої частин зображення, а композиція клейма ікони «Страсті Христові» наближена до форми квадрата і, за загальними пропорціями, виявляє схожість із досліджуваною волинською іконою з НМНАП.

Зразки використання мандорли овальної форми у малярстві XV–XVI ст. трапляються значно рідше, як наприклад, композиція стінопису Троїцького костюлу в Любліні (1418)<sup>39</sup>.

Для іконографії українських ікон «Преображення» XV–XVI ст. характерні вертикально орієнтовані композиції, у яких Спасителя відтворено високо піднятим на вершину крутої гори, значно віддаленим від апостолів. Цей тип зображення подібний за трактуванням до «Вознесіння», він надає зображенню драматичного звучання, наповнюючи його містичною силою. Такого типу композиції бачимо в стінопису Троїцького костюлу в Любліні 1418 року, на іконі XV ст. невідомого походження з Історичного музею в Сяноку<sup>40</sup>, на іконі кінця XV ст. із с. Веремінь із цього самого музею<sup>41</sup>, на іконі кінця XV ст. із Цеперова біля Львова (НМЛ)<sup>42</sup> та на двох пам'ятках першої половини XVI ст. – іконі з церкви Преображення Христового у м. Белзі (НМЛ)<sup>43</sup> та на композиції ікони-триптиха із церкви Параскеви П'ятниці в с. Дальова (НМЛ)<sup>44</sup>.

Уявлення про особливості іконографії «Преображення Господнього», що була поширена в малярстві XVI–XVIII ст. на волинських землях, можемо скласти лише за поодинокими прикладами. Однією з таких

унікальних пам'яток є досліджувана ікона з НМНАП.

Велика майже квадратна за формою ікона «Преображення Господнє» намальована на соснових дошках темперними фарбами. Тисненений левкас прикрашено рослинним орнаментом, вкрито тонким шаром срібла й тоновано під золото олифою.

У центрі композиції змальовано Христа у білосніжному хітоні та гіматії, краї і бганки одягу делікатно прописані тонкими лініями голубуватого, зеленавого та ніжно-рожевого кольору. Правою рукою Ісус благословляє, а в лівій тримає білий сувій. Постать Спасителя оточена круглою променистою Славою, яка складається з трьох шарів сіро-голубого, синього та темно-синього кольорів. Фаворське сяйво, яке випромінює постать Ісуса, змальоване у вигляді розщепленої на кінці яскраво червоної стріли з тонкими хвилястими променями багряного кольору.

Ліворуч від Христа – пророк Ілля, а праворуч – Мойсей, обидва з білими скрижальцями в руках. Три промені, що відходять від Слави Ісуса, направлені на вражених дивом апостолів: праворуч – Петро припав на коліно, підняв руку, неначе захищаючись від сліпучого сяйва; у центрі – Іоанн упав долілиць, відвернувши обличчя від ореолу; ліворуч – Яків, опираючись на руку, упав горілиць.

Середня частина невисокого гірського масиву – яскраво-червона з позначеними білими уступами, а скелі, розміщені обабіч, – білі, у затінених місцях прописані темно-зеленим кольором. На скелях зеленою фарбою доволі реалістично змальовано невеликі кущі і трави.

Композиція твору майстерно вписана у великий прямокутник іконної дошки, величаві фігури дійових осіб заповнюють майже весь простір ікони. Художник майстерно застосував засоби художньої виразності для розкриття символічного змісту християнської легенди.

Піднесена й урочиста верхня частина ікони – статичні постаті біблійних пророків і осяяний Христос – протиставляється підкреслено експресивній нижній частині, де змальовано вражених дивом апостолів.

## ІСТОРІЯ

Образ преображеного Христа на тлі великої мандорли відіграє роль композиційного центру твору, а багряна стріла як графічний стрижень усієї ікони поєднує горішню і нижню її частини. Як правило, у композиціях «Преображення» всі постаті об'єднані в одне ціле за допомогою гірок. Натомість у композиції досліджуваної ікони об'єднавчу роль відіграє багряна стріла, а пейзажні елементи сприймаються лише як акомпанемент до містичної сцени.

Автор твору заради досягнення монументальності та внутрішньої динаміки зображення застосовує характерний композиційний прийом – наближення постатей до переднього краю іконної дошки. Водночас фігуру Христа подано не строго фронтально, а ледь повернутою вліво, куди спрямовано і погляд, завдяки чому в поставі Ісуса з'являється враження легкого руху та певною мірою долається її сувора статичність.

В абрисах постатей переважають плавні лінії, які виявляють співзвучність із круглою формою мандорли, водночас у різких рухах піднятих рук апостолів і бганках їхнього одягу відчутні перегуки з гострими формами стріли та графічними контурами ступінчатого гірського масиву.

Ясність композиції, виразність силуетів, вправність малюнку поєднані в іконі з яскраво вираженою декоративністю. Вивіреними прийомами майстер створив дзвінкий колорит твору, що виразно прочитується і сприяє виникненню відчуття душевного піднесення та духовного очищення. Прагнучи до гармонії, маляр узгодив кольорові площини ікони, гармонізував загальний колористичний ритм твору. Відкрита, яскрава фарба променистої стріли, на тлі якої змальовано Христа у білосніжних ризах – не тільки композиційний, але й психологічний центр ікони. Поєднання і водночас протиставлення багряного і білого – виразний кольоровий акцент, який створює містичну напругу і стає своєрідною семантичною домінантою ікони, що підсилюється «божественним сяйвом» синьо-голубого ореолу навколо постаті Христа. Виявляючи неабияке чуття колориста, художник komponує білосніжні, яскраво-червоні, водянисто-

сині та зелені кольорові партії в струнку, урівноважену систему.

Поєднання в композиції «Преображення» синього, червоного, білого і зеленого кольорів має глибокосимволічне значення і здавна асоціюється в сакральному мистецтві з духовними поняттями. Синій колір – небесний споглядальний; червоний символізує вогонь віри і мученицьку кров; білий асоціюється з божественним світлом; зелений передає відродження, духовне зростання й життя.

Сліпучо-білі ризи Спасителя, дякуючи делікатним світло-голубим, блідо-рожевим і блідо-зеленим лініям-поліскам, якими позначено бганки одягу, стають прозорими, неначе постать Ісуса проникнута ірреальним світлом. У цьому явищі, відповідно до ісихаського містицизму, найвиразніше відчутні ремінісценції вчення про преображення тіла світлом на Фаворі.

За задумом художника золоте тло відіграє в композиції роль своєрідного джерела освітлення і є водночас символом небесного сяйва преображеного світу.

Подібною символічною виразністю позначене також вирішення облачення пророків і апостолів – лінії не просто виявляють контури тіл, вони стають виразниками впливу «небесних енергій». Художник, намагаючись передати дію «надраціонального духу», уникає надмірного подрібнення складок одягу, вкладаючи тканину риз, неначе наповнених повітрям, крупними об'ємними бганками з активними висвітленнями та глибокими тінями.

Щодо образної характеристики дійових осіб, то хоча вони й подаються без ознак психологізму, проте не позбавлені певної внутрішньої напруги. Лики апостолів, вражених грандіозністю містичної події, – емоційно найвиразніші та переконливі.

Нам не вдалося віднайти прямих аналогій досліджуваній іконі серед пам'яток тогочасного волинського малярства, проте певні характерні іконографічні ознаки дозволяють пов'язати її з давнішими творами на цю тему. Унікальна за формою Слава преображеного Спасителя – червона стріла, розміщена поверх круглого ореолу, на тлі якої подано фігуру Христа та дово-

## ЛЮБОВ БУРКОВСЬКА. ВОЛИНСЬКА ІКОНА «ПРЕОБРАЖЕННЯ ГОСПОДНЄ»...

лі рідкісний мотив – змалювання пророків Іллі і Мойсея з білими книгами в руках<sup>45</sup>, виявляють іконографічну спорідненість з іконою «Преображення Господнього» першої половини XVI ст. із церкви с. Кураш Рівненської області (НМЛ)<sup>46</sup> та з псковською іконою першої половини XVI ст. зі збірки Псковського державного об'єднаного історико-архітектурного і художнього музею-заповідника<sup>47</sup>.

Варто зазначити, що за загальними пропорціями пам'ятки суттєво різняться – композиція псковської ікони та ікони із с. Кураш видовжені по вертикалі, зображення гірського масиву домінує в обох творах, а постаті святих невеликі, особливо в нижній частині, де зображено вражених дивом апостолів, до того ж на іконі із с. Кураш вміщено зображення сходження та спуску Христа і учнів з гори Фавор.

Особливості іконографії, образні характеристики та прийоми моделювання ликів, що зближують досліджувану ікону з псковською пам'яткою, підтверджують положення про обізнаність волинських майстрів з російським мистецтвом<sup>48</sup>.

Особливості живописної манери, колорит і композиція зближують ікону «Преображення Господнього» з групою ікон північно-західної Волині початку – середини XVII ст. та свідчать про спільне середовище їхнього створення. До малярського осередку, з якого походить досліджувана ікона, можна зарахувати групу ікон XVII ст., які були перевезені до Національного музею народної архітектури та побуту України з храмів Західного Полісся – «Христос Вседержитель», «Старозавітна Трійця», «Успіння», «Георгій Змієборець», двосюжетна ікона «Вознесіння» / «Зішестя святого Духа на апостолів».

На підставі іконографічних та художньо-образних характеристик до цього художнього середовища науковці відносять комплекс ікон, які належать до спадщини Волинського майстра 1630 року; малярський центр, у якому працював іконописець, територіально пов'язують з Ковелем<sup>49</sup>. Більшість пам'яток цього художнього осередку зберігаються нині в музейних

збірках України і Білорусії<sup>50</sup>. Пам'ятки малярського осередку, до якого належить досліджувана ікона, свідчать, що художники послідовно дотримувалися давніх іконографічних і стилістичних норм, які тривалий час панували у волинському мистецтві й дуже повільно поступалися місцем новим художнім тенденціям.

Композиційно-стилістичні та колористичні характеристики досліджуваної ікони цілому відповідають стилістиці тогочасного волинського малярства. Пластика вирішення ликів, декоративність колориту, посилена роль контуру, активне світлотіньове моделювання – типові ознаки волинського малярства середини XVII ст.

Майстерність, з якою в іконі відображено один з наймістичніших моментів земного служіння Христа, свідчить про талант волинського майстра, його професійність та обізнаність із християнськими догматами.

Досліджувана пам'ятка – рідкісний іконографічний зразок відображення теми Преображення у волинському малярстві XVII ст. Аналіз шляхів розвитку іконографії теми засвідчує, що ікона належить до давньої іконографічної традиції, яка мала візантійські витоки і, очевидно, була відомою в українському мистецтві ще від княжих часів.

Ікона зі збірки НМНАП є свідченням збереження давніх мистецьких традицій у волинському мистецтві XVII ст., вона розкриває особливості формування іконографії сюжету в українському середньовічному мистецтві.

<sup>1</sup> НМНАП. – Інв. №-Ж-2266. Розмір 133 см × 125 см, соснова дошка, темпера, тиснений левкас, клеєва темпера. Ікону привезли співробітники музею з експедиції до Західного Полісся. Місце виявлення пам'ятки – невідоме.

<sup>2</sup> *Креховецький Я.* Богослов'я та духовність ікони. – 3-є вид. – Л., 2005. – С. 158, 159.

<sup>3</sup> Словник українського сакрального мистецтва / [М. Станкевич, С. Боньковська, Р. Василик та ін.]; за наук. ред. М. Станкевича. – Л.: Ін-т народознавства НАН України, 2006. – С. 195, 196.

<sup>4</sup> *Языкова И. К.* Богословие иконы. – М., 1994. – С. 192.

<sup>5</sup> *Колпакова Г. С.* Искусство Византии: в 2 т. –

## ІСТОРИЯ

С.Пб., 2005. – Т. II. – С. 280.

<sup>6</sup> Там само.

<sup>7</sup> Языкова И. К. Богословие иконы. – С. 193.

<sup>8</sup> Креховецький Я. Богослов'я та духовність ікони. – С. 159.

<sup>9</sup> Колпакова Г. С. Искусство Византии. – С. 280.

<sup>10</sup> Холл Дж. Словарь сюжетов и символов в искусстве / [перев. с англ. А. Е. Майкомара]. – М., 1996. – С. 452, 453.

<sup>11</sup> Лазарев В. Н. Русская иконопись от истоков до начала XVI века: в 6 кн. – М., 1983. – С. 94.

<sup>12</sup> Словник українського сакрального мистецтва. – С. 196.

<sup>13</sup> Бобров Ю. Г. Основы иконографии древнерусской живописи. – С.Пб., 1995. – С. 98, 99.

<sup>14</sup> Овсійчук В., Кравич Д. Оповідь про ікону. – Л., 2000. – С. 214.

<sup>15</sup> Словник українського сакрального мистецтва. – С. 195.

<sup>16</sup> Лазарев В. Н. История византийской живописи: в 2 т. – М., 1986. – Т. I. – С. 364.

<sup>17</sup> Колпакова Г. С. Искусство Византии. – С. 280.

<sup>18</sup> Холл Дж. Словарь сюжетов и символов в искусстве. – С. 452, 453.

<sup>19</sup> Димитрій (Ярема) Патріарх. Иконопис Західної України XII–XV ст. – Л., 2005. – Іл. 103.

<sup>20</sup> Weitzmann K., Chatzidakis M., Miatev K. and Radojčić S. A treasury of icons. From the Sinai Peninsula, Greece, Bulgaria and Yugoslavia. – New York, 1966. – P. LXXXI. – Vol. 29.

<sup>21</sup> Лазарев В. Н. История византийской живописи. – Табл. XL.

<sup>22</sup> Овчинников А. Н. Суздальские золотые врата. – М., 1978. – Ил. 19.

<sup>23</sup> Димитрій (Ярема) Патріарх. Иконопис Західної України... – Іл. 104.

<sup>24</sup> Колпакова Г. С. Искусство Византии. – Ил. 151.

<sup>25</sup> Айналов Д. Византийская живопись XIV столетия. – Пг., 1917. – С. 83–85; Колпакова Г. С. Искусство Византии. – Ил. на с. 150, 151.

<sup>26</sup> Композиція мозаїки не має різко вираженої вертикальної протяжності – гірки стрімкі, але невисокі, а у вирішенні її іконографічної схеми дотримано класичних норм, притаманних царгородським еталонним пам'яткам. Див.: Колпакова Г. С. Искусство Византии. – Ил. на с. 114.

<sup>27</sup> Там само. – Ил. на с. 146.

<sup>28</sup> Там само. – Ил. на с. 186

<sup>29</sup> Логвин Г., Міляєва Л., Свенціцька В. Український середньовічний живопис. – К., 1976. – Іл. XX.

<sup>30</sup> Муровану церкву в Спаському монастирі звів у 1295 році князь Лев Данилович. Див.: Вуйцик В. Маловідома пам'ятка княжої доби // *Marra Mundi*: зб. наук. праць на пошану Ярослава Дашкевича з нагоди його 70-річчя. –

Л.; К.; Нью-Йорк, 1996. – С. 146–155.

<sup>31</sup> Димитрій (Ярема) Патріарх. Иконопис Західної України... – Іл. 483.

<sup>32</sup> На думку В. Свенціцької, незвична композиція пам'ятки нагадує стародавні мініатюри, що походять з візантійської периферії, а моделювання облич пророків подібне до манери, поширеної у візантійському малярстві XII–XIII ст. Див.: Свенціцька В., Сидор О. Спадщина віків: Українське малярство XIV–XVIII ст. у музейних колекціях Львова. – Л., 1990. – С. 10. – Іл. 11.

<sup>33</sup> Українські науковці припускають, що така форма слави сформувалася під впливом античних, а пізніше – і ренесансних традицій, у візантійському, а також і в українському іконопису. Див.: Петрушак П. К., Свенцицкая В. И. Икона «Сретение со сценами из жизни Марии» конца XIV – начала XV в. из с. Станьля // *Памятники культуры. Новые открытия. Ежегодник 1990.* – М., 1992. – С. 211.

<sup>34</sup> Логвин Г., Міляєва Л., Свенціцька В. Український середньовічний живопис. – Іл. XXXVII.

<sup>35</sup> Там само. – Іл. XXXIX.

<sup>36</sup> Там само. – Іл. XLI.

<sup>37</sup> Димитрій (Ярема) Патріарх. Иконопис Західної України... – Іл. 486.

<sup>38</sup> Міляєва Л. за участю Гелитович М. Українська ікона XI–XVIII століть: альбом. – К., 2007. – Іл. 144.

<sup>39</sup> Димитрій (Ярема) Патріарх. Иконопис Західної України... – Іл. 483.

<sup>40</sup> Там само. – Іл. 484.

<sup>41</sup> Там само. – Іл. 486.

<sup>42</sup> Там само. – Іл. 485.

<sup>43</sup> Міляєва Л. за участю Гелитович М. Українська ікона... – Іл. 144.

<sup>44</sup> Там само. – Іл. 109.

<sup>45</sup> У давній іконографії сюжету Іллю змальовували з молитовно протягнутими до Христа руками, а Мойсея – із сувоєм, що символізував скрижалі закону, даного йому Богом.

<sup>46</sup> Міляєва Л. за участю Гелитович М. Українська ікона... – Іл. 145.

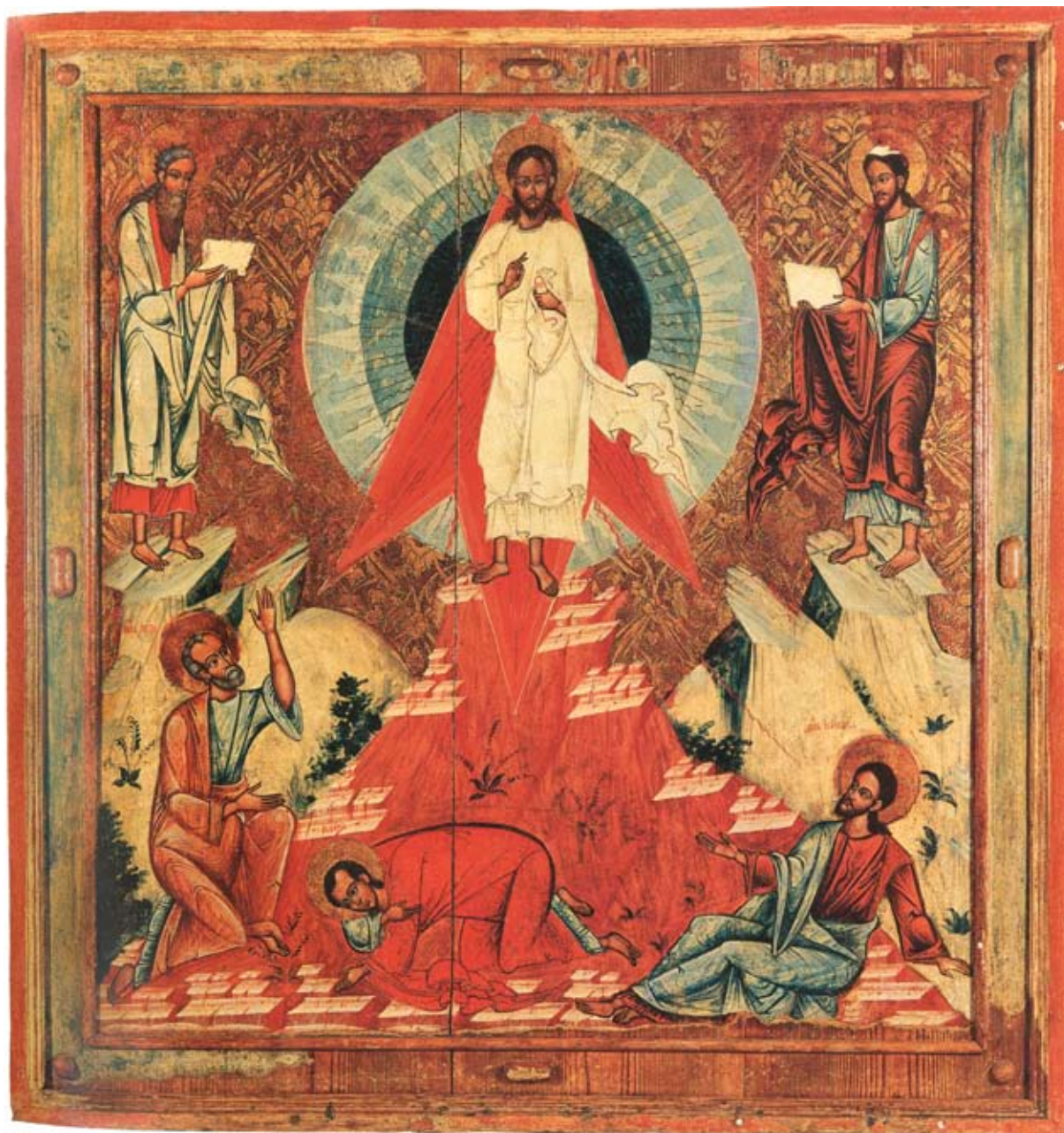
<sup>47</sup> Трубецкой Е. Русская иконопись. Умозрение в красках. Вопрос о смысле жизни в древнерусской религиозной живописи. – М., 2006. – Ил. 422.

<sup>48</sup> Сидор О. Волинське малярство XVII–XVIII століть // *Образотворче мистецтво.* – 1988. – № 2. – С. 19.

<sup>49</sup> Волинська ікона XVI–XVIII ст. Каталог та альбом / авт.-упоряд.: С. Кот, Т. Єлісеєва, Є. Ковальчук, Л. Карпюк; вступ. ст. В. Александровича; під ред. С. Кота. – К.; Луцьк, 1998. – С. 10.

<sup>50</sup> Сидор О. Волинське малярство... – С. 19. – Прим. 11.

Досліджувана пам'ятка є свідченням



«Преображення Господнє». Середина XVII ст. НМНАП



«Преображення Господнє».  
Перша половина XVI ст. Церква  
в с. Кураш Рівненської обл. НМЛ



«Преображення Господнє».  
Перша половина XVI ст.  
Псковський державний об'єднаний історико-  
архітектурний і художній музей-заповідник

## РЕЗЮМЕ / SUMMARY

збереження давніх мистецьких традицій у волинському мистецтві XVII ст. і розкриває особливості формування іконографії сюжету в українському середньовічному мистецтві.

Аналіз шляхів розвитку іконографії теми ілюструє належність пам'ятки до давньої іконографічної традиції, яка мала візантійські витоки і, очевидно, була відомою в українському мистецтві ще від часів Київської Русі.

Майстерність, з якою в іконі змальовано один з наймістичніших моментів земного служіння Христа, вказує на талант волинського майстра, його професійність та обізнаність із християнськими догматами.

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

The monument to the past researched in the article is an evidence of preservation of the ancient artistic traditions in the 17th cent Volyn art and uncovers the peculiarities of shaping of the theme iconography in the Ukrainian and medieval art.

Analyzing the ways the theme iconography goes after illustrates the monument's belonging to the ancient iconographic tradition of Byzantine provenance which was apparently known to the Ukrainian art since the Kyivan Rus times.

The mastery the one of the anagogical instants of the Ministry of Christ is painted with indicates a Volyn master's gift, his expertise and familiarity with the Christian tenets.

*Keywords:* icon, image, iconography, stylistics, composition, colouring, semantics, mystical content.

Исследуемая икона свидетельствует о сохранении древних культурных традиций в волинском искусстве XVII в. и раскрывает особенности формирования иконографии сюжета в средневековом украинском искусстве.

Анализ путей развития иконографии темы показывает, что памятник принадлежит к древней иконографической традиции, которая берёт истоки в искусстве Византии и, вероятно, была известна в украинском искусстве ещё во времена Киевской Руси.

Мастерство, с каким в иконе отображён один из наиболее мистических моментов земного служения Христа, указывает на талант волинского мастера, его профессионализм и глубокое знание христианских догматов.

*Ключевые слова:* икона, образ, иконография, стилістика, композиція, колорит, семантика, містическое содержание.

УДК 929Зинов'єв+7.071.1(47)

## МИТРОФАН ЗИНОВ'ЄВ

Сергій Папета

*У статті відтворено життєвий і творчий шлях маловідомого художника, талановитого пейзажиста Митрофана Зинов'єва, виокремлено основні періоди творчості, проаналізовано художні особливості його графіки і живопису.*

*Ключові слова:* мистецтво, реалізм, живопис, графіка, пейзаж, композиція, колорит.

*The life and creative path of unknown artist, a talented landscape painter Mytrophan Zynoviev is traced in the article; the main periods of his creative work are marked out; the features of his graphic art and painting are analyzed.*

*Keywords:* art, realism, painting, drawing, landscape, composition, tonality.

### *Присвячується пам'яті Михайла Кондрацького*

Образи культури, матеріалізовані у творах мистецтва, понад усе нагадують своєрідні виливки певних форм світогляду людства на різних етапах його розвитку. Так, мистецтво творить безперервний портрет сучасності, який прийде шне покоління сприймає як культуру, розгорнуту в часі. Серед безлічі «носіїв» різноманітних культурних висловлювань люди мистецтва є найчутливішими до тонкоматеріальних випромінювань і неповторних вібрацій духовного єства культури. Через предмети мистецтва продовжує линути світло «згаслих зірок» великих культур. З разючою наочністю мистецтво ілюструє рух людини як духовної істоти, що з неосяжного космосу буття фрагментує лише окремі його риси, крок за кроком посуваючись по шляху пізнання. На кожному етапі свого розвитку мистецтво прагне до естетичного переживання щоразу інших аспектів форми, простору, світла. Удивляючись у твори майстрів різних епох і культур, неодмінно підпадаєш завданому режиму відчування, «потоків свідомості», і сила цього відчування передусім обумовлена якостями ширості, глибини, напруги особистого переживання митця...

У різні епохи мистецтву в житті суспільства надавали різні ролі – від блазня до пророка. Одним з останніх злетів усіх видів мистецтва було ХІХ ст. – період, коли мистецтво за своїм авторитетом у суспільстві стало на рівні з релігією, філософією, наукою. Твори мистецтва набували широкого розголосу, викликали запеклу полеміку, формували суспільну думку, слугували зразками для наслідування. Від мистецтва

навіть чекали вирішення одвічних моральних і соціальних проблем людства. Сама особа митця викликала гостре зацікавлення як істота вищої природи, покликана виголошувати істину. Розуміння високого призначення мистецтва, його універсальної природи стимулювало значне розширення відображуваних ним явищ буття. У цю добу митці свідомо надають своїм творам характеру соціально-політичних, національних, релігійно-філософських маніфестацій. Водночас відбувається «реабілітація» багатьох явищ дійсності, які з погляду попередньої естетики вважалися такими, що не заслуговують на місце у творах «високого» мистецтва. Саме тоді на зміну «героям» прийшли «маленькі люди», а навколишнє життя перебралося з античних шат у буденний одяг. Прагнення до всебічного охоплення дійсності перетворилося на одну з причин того, що протягом лише одного сторіччя мистецтво пододало відстань від найпомпезніших форм ампіру до запаморочливих фантазій модерну. Усе строкатішою й чисельнішою ставала «армія» митців, що в цю пору становила повний соціальний розтин усіх верств суспільства.

У Російській імперії найпотужнішим і самобутнім явищем у мистецтві другої половини ХІХ ст. став реалізм. Мабуть, у жодній європейській країні переконання в суспільній значущості мистецтва не досягло такої гостроти, як у тогочасній Росії. Пробудження громадянської свідомості, формування прогресивної суспільної думки через об'єктивне висвітлення дійсності у творах мистецтва стало головним завданням митців реалістичної школи. Нові віяння у соціальному й мистецькому житті країни

СЕРГІЙ ПАПЕТА. МИТРОФАН ЗИНОВ'ЄВ

знайшли гарячий відгук у всіх куточках неосвяченої імперії. До Москви й Петербурга, тікаючи від задухи провінційного життя, стягалися молоді люди з надіями на краще майбутнє Росії, з прагненням слави, з готовністю служити ідеалам. Серед них був і герой нашої розповіді, ім'я якого надовго загубилося серед тих, кому не судився окремий п'єдестал і почесне місце в історії мистецтва.

Митрофан Зинов'єв з'явився на світ 15 січня 1850 року у Воронежі. Він був старший із п'яти дітей Івана і Марії Зинов'євих. Його батько, Іван Іванович Зинов'єв, родом із Тульської губернії, походив «из детей приказно-служительских»<sup>1</sup>. До 1847 року служив в окружному правлінні міста Єфремова, а потому його переведено до Воронежської губернської казенної палати. Свою службову кар'єру завершив у чині губернського секретаря: 3 лютого 1862 року його звільнено з посади через хворобу, а вже 9 квітня він помер від сухот. Проте служба для І. Зинов'єва була, як зазначив у некролозі краєзнавець Де-Пуле, «тяжким бременем, от которого он постоянно желал освободиться»<sup>2</sup>.

Головним своїм покликанням він вважав літературно-публіцистичну і громадську діяльність, завдяки чому його ім'я потрапило до «Словаря русских писателей». І. Зинов'єв друкувався під псевдонімом Землянський: у його творчому доробку – вірші, краєзнавчі нариси, статті гостросоціального характеру. У 1858 році він познайомився, а потім увійшов до кола найближчих друзів і соратників відомого російського поета І. Нікітіна. За спогадами онуки М. Зинов'єва, над робочим столом художника висів портрет Нікітіна з власноручним підписом поета її прадіду. І. Зинов'єв, як зазначає той же Де-Пуле, надав діяльності нікітінського оточення «практическое направление» – він організував у Воронежі недільну школу. Проте інерція провінційного життя, внутрішній конфлікт між необхідністю служити в консервативному чиновницькому апараті імперії і прагненням прогресивної діяльності на користь суспільства урешті закономірно призвели до появи його гострокритичних публікацій у пресі. У 1860 році в «Русском слове»

вийшов у світ його нарис «Воронежские письма», де автор робить невтішний висновок, що провінційному суспільству «далеко еще до полного развития». Зинов'єв також відзначає драматичний антагонізм між суспільством і талановитою особистістю, що супроводжував його протягом усього життя. Після цієї публікації він зізнався, що задля душевного спокою не бажав би визнавати себе автором «Воронежских писем». В особі І. Зинов'єва бачимо типового інтелігента-різничинця – надто поміркованого, аби стати послідовним революціонером, але досить рішучого, аби протиставити себе оточенню; надто бідного, щоб відмовитися від служби, але наділеного почуттям власної гідності, аби не злитися з провінційним чиновництвом у спільному прагненні чинів і нагород.

У рік смерті батька Митрофану виповнилося 12 років. За формулярним списком<sup>3</sup>, у вдови І. Зинов'єва, окрім нього, залишилося троє синів: Леонід (1854 р. н.), Микола (1856 р. н.), Володимир (1857 р. н.) і дочка Софія (1860 р. н.). За сімейною легендою мати, Марія Іллівна, – французенка з походження, яка в дівочтві мала прізвище Легран. Проте у свідоцтві з метричної книги Богоявленської церкви Воронежа за 1850 рік про народження сина Митрофана матір майбутнього художника записано як Марію Іванову<sup>4</sup>. Хай би там як, але одноразова допомога в 400 карбованців, яку вона отримала по смерті чоловіка, лише ненадовго відсунула примару злиднів, що неминуче загрожували багатодітній родині. Мабуть, саме це змусило вдову вільнодумного губернського секретаря (за тим самим сімейним переказом) відкрити приватний французький пансіон. Але, очевидно, коло знайомств і атмосфера в домі залишалися такими, як і за життя чоловіка. «Щеплення», що отримали діти Івана і Марії Зинов'євих в умовах вільнодумства й закоханості в мистецтво, відіграло чи не найвизначнішу роль у виборі життєвого шляху. Окрім Митрофана, певну частину свого життя присвятив живопису Леонід, а Микола став актором. До того ж, Микола, як і батько, мав схильність і до літератури – за сімейними спогадами, у домі зберігалася книж-

## ІСТОРІЯ

ка дитячих оповідань, написаних Миколою Івановичем Зинов'євим.

Спираючись на матеріали зі Справи Правління Імператорської академії мистецтв<sup>5</sup>, можна констатувати, що, окрім Воронежа, родина Зинов'євих була тісно пов'язана з тодішньою столицею Війська Донського – Новочеркаськом. Цілком імовірно, що початкову освіту М. Зинов'єв здобув у тамтешній гімназії. Це засвідчують декілька дотичних фактів. Його молодший брат Леонід, який подав прохання про складання вступних іспитів до Академії усього роком пізніше від Митрофана (1872)<sup>6</sup>, до інших документів додав і свідоцтво з Новочеркаської гімназії. А вже 1874 року Леонід, «не имея средств к существованию в С.-Петербурге»<sup>7</sup>, залишив навчання в Академії і просив академічне начальство вислати його документи за вказаною адресою знов-таки до Новочеркаська. Окрім цього, у проханні самого М. Зинов'єва 1871 року згадано свідоцтво про щеплення від віспи, видане саме в Новочеркаську<sup>8</sup>.

Як би там не було, за сімейними переказами, свій самостійний шлях юнак розпочав із поїздки до стародавньої столиці – Москви. Скільки він там пробув і чим займався – історія про те мовчить, але відомо, що згодом він опинився в Петербурзі, де влаштувався художником-фотографом до ательє Бергамоса. Імовірно, у цей час Зинов'єв уже мав певну художню підготовку, бо сам власник ательє, зваживши на здібності юнака, порадив йому вступити до Імператорської академії мистецтв.

1871 рік став історичним для російського живопису – він ознаменувався відкриттям першої виставки художників-передвижників. Цього ж року сталися зрушення в заіржавілому механізмі Академії. Після «бунту 14» і виходу з Академії багатьох талановитих художників її авторитет дещо похитнувся. Навпаки, створена бунтівниками «Артіль художників» та їхній заклик до звільнення від диктату академічних вимог набирали дедалі більшої популярності в мистецьких колах. Загроза панівній ролі Академії в мистецькому житті Росії спонукала її керівництво до часткового оновлення професорського складу й лібералізації навчального

процесу. Так, 1871 року ректором відділення живопису і скульптури було призначено досить поміркованого Ф. Іордана, до класу історичного живопису було запрошено популярного на той час В. Верещагіна, пейзажний клас очолив М. Клодт. Ціла доба в Академії пов'язана з іменем П. Чистякова, призначеного ад'юнктом-професором 1872 року, школу якого пройшли всі тодішні студенти. Згодом чимало його вихованців склали славу російського й українського мистецтва.

5 серпня 1871 року до Правління Імператорської академії мистецтв надійшло прохання від дворянина М. Зинов'єва про допуск до вступних іспитів<sup>9</sup>. На іспитах для вступу на живописне відділення, які проводилися 25–27 серпня, він успішно склав рисунок, Закон Божий і російську мову, але з арифметики та історії отримав «незадовільно». 2 вересня постановою Ради Академії у проханні щодо прийому в учні Зинов'єву відмовлено, проте надано право відвідувати класи на правах вільного слухача<sup>10</sup>.

Протягом 1871–1872 років Зинов'єв відвідував художні класи Академії, щоправду сплачуючи за навчання 12 руб. 50 коп. З цього часу лаконічні канцелярські документи здебільшого засвідчують багаторічну, виснажливу боротьбу маляра-початківця зі злиднями і лише побіжно згадують про його успіхи в опануванні ремеслом.

У вересні 1872 року М. Зинов'єв звертається до конференц-секретаря Академії П. Ісєєва з проханням щодо звільнення його від сплати за навчання, встановленої для вільнослухачів у розмірі 25 руб. на рік<sup>11</sup>. Треба віддати належне конференц-секретареві, який виявляв до Зинов'єва неодмінні доброзичливість і розуміння того становища, у якому опинився молодий художник. У своїй доповідній від 14 вересня 1872 року на ім'я Президента Академії він, зокрема, пише й такі рядки: «Хотя на основании Устава Зиновьев обязан внести за себя установленную плату: но принимая во внимание 1) способности Зиновьева, который за весьма короткое время прошел класс гипсовых голов, 2) бедное состояние его, причем он трудами своими

*СЕРГІЙ ПАПЕТА. МИТРОФАН ЗИНОВ'ЄВ*

содержит его меньшего брата, не соизволят ли Ваше Императорское Высочество разрешить Зиновьеву посещать классы Академии на правах вольнослушателя бесплатно»<sup>12</sup>. Його Високість «соизволил» і накреслив резолюцію – «согласен».

Нарешті 1873 року, успішно склавши іспит, М. Зинов'єв вступив до Академії на живописне відділення. Цього ж 1873 року він цілком виправдовує високу про себе думку конференц-секретаря – отримує Дві малі срібні медалі – за рисунок з натури і за пейзажний етюд. Наступний 1874 рік стає для Зинов'єва роком його найвищих досягнень в Академії – 26 жовтня йому присуджено дві великі срібні медалі, знов-таки за рисунок з натури та пейзажний етюд.

Проте успіхи в навчанні аж ніяк не полегшували життя незаможного провінціала в столиці. Хронічне безгрошів'я ставало дедалі нестерпнішим. Нагадаємо, що того ж успішного для Митрофана Івановича 1874 року його брат Леонід не витримав і «зійшов з дистанції» – залишив навчання й повернувся до Новочеркаська. У своєму останньому листі до Академії 18 червня 1879 року з м. Орел Леонід уже підписувався як «канонір Л. І. Зинов'єв»<sup>13</sup>.

За тих умов лише глибоке переконання у своєму покликанні могло дати сили 24-річному М. Зинов'єву на виснажливе продовження змагання між голодом і пристрастю до живопису. Серед нечисленних документів архівної справи Зинов'єва лєвова частка припадає на прохання про призначення постійної або ж одноразової грошової допомоги. На щастя, той самий «янгол-охоронець» Ісєєв щоразу звертається з клопотаннями до Президента Академії, і Зинов'єв раз по раз отримує нехай і мізерні (від 25 до 35 рублів одноразово), але життєво необхідні для нього гроші.

Розвиток творчої особистості М. Зинов'єва відбувався в контексті загальних процесів соціально-культурного і мистецького життя Росії останньої третини XIX ст. У Петербурзі юнак зближується з народниками. Щодо особистої участі Зинов'єва в революційній діяльності нічого не відомо, проте беззаперечними є гарячі симпатії молодого людини до лідерів демократичного руху. Зокрема,

в онуки художника досі перебувають реліквії, які він зберігав протягом життя. Це пакуночок із квітами з поховального вінка, на якому рукою Зинов'єва написано: «Из гроба Некрасова», і рушник, вишитий і подарований йому радикально налаштованою діячкою «Народної волі» Вірою Фігнер.

Цілком природно, що народницькі настрої і рух передвижництва у їхній «романтичній» фазі суттєво вплинули на творчу уяву демократично налаштованого М. Зинов'єва. Водночас варто відзначити чималий вплив на формування художньої манери юнака його викладача М. Клодта. У минулому сам вихованець Академії, Клодт здійснив пансіонерську подорож до Франції та Швейцарії, де знайомився з досягненнями європейських пейзажистів у плєнерному живописі. У його власних роботах відчувається постійне прагнення подолати умоглядну схему академічного романтичного пейзажу, зокрема умовний характер колориту.

Або через суворий академічний вишкіл, або ж від браку колористичного обдарування йому так і не судилося подолати дещо нудну оповідність і живописну сухість власних пейзажів, та попри це з його майстерні вийшло чимало блискучих пейзажистів, котрі згодом успішно оволоділи технікою плєнеру. Серед них – Н. Дубовський, С. Васильківський, Г. Ладженський, К. Крижицький, П. Левченко.

Стосовно М. Зинов'єва, на «згадку» від свого вчителя він залишив майже незмінною домінуючу клодтівську композиційну схему побудови простору: рівну лінію небокраю крізь усю площину полотна, відсутність динамічного розвитку композиції. Відповідно до характеру композиції, пейзажі Зинов'єва набули того особливого відчуття рівноваги, епічної широти і спокою, які були притаманні кращим роботам Клодта. Проте варто зазначити, що провідну роль у пейзажах Зинов'єва вже на ранній стадії творчості став відігравати колорит, орієнтований на принципи плєнерного живопису.

Час учнівства М. Зинов'єва припав на той період, коли закладалися підвалини російського реалістичного пейзажу. Саме

## ІСТОРІЯ

1871 року побачили світ твори, які надовго визначили шляхи розвитку російського живопису: «Граки прилетіли» К. Саврасова, «Відлига» Ф. Васильєва, «Бурлаки на Волзі» І. Рєпіна. З одного боку, тут було втілено принципи реалістичної школи живопису – критичне усвідомлення та аналіз дійсності, глибоке занурення в життя, уникнення будь-якої ідеалізації, з другого – нові принципи колористичного мислення, обумовлені точністю – правдивістю відтворення природного кольору. За головний об'єкт пейзажного живопису правила рідна природа, як середовище проживання народу. Саме вона, відтворена у її живописній правді, мала слугувати утвердженню концепції національної неповторності. Однією з визначальних рис реалістичного пейзажу цієї доби було безумовне переважаєння сільських краєвидів. Чималу роль у цьому відіграв загальний потяг до селянства, що панував серед інтелігенції протягом другої половини XIX ст. Сільська «чиста» природа якнайкраще відповідала прагненню художників щодо відтворення національних особливостей народного життя. Зазвичай для пейзажів вони обирали найбуденніші мотиви навколишнього середовища.

За своєю рідну «мекку» живописного натхнення на початку 70-х років XIX ст. правила художникам Волга. Серед її «першовідкривачів» були Саврасов, Васильєв, Рєпін. В етюдній роботі серед дивовижної краси волзького обширу формувався пленеризм російського пейзажу. Цей почин було підхоплено Академією, і з того часу студентські вояжі на волзькі етюди стали правилом.

З першої відомої нам живописної серії М. Зинов'єва до наших днів дійшло близько десятка етюдів, створених у середині 70-х років на берегах Волги. Уже в цих ранніх роботах Зинов'єв послідовно втілює композиційні та колористичні принципи, які згодом набудуть подальшого розвитку в його зрілому пейзажному живописі. Усі етюди зазначеної серії побудовано за схожою композиційною схемою: досить висока, майже ідеально рівна лінія небокраю, вільний перший план, жанровий мотив (якщо він є) – на другому плані у якості своєї рідної просторової цезури між ближнім і дальнім

планами. До того ж ці жанрові елементи, чи то у вигляді човнів, чи то фігури бурлаки, чи то рибацьких наметів, зазвичай розташовано паралельно картинній площині, що підкреслює головну горизонталь композиції. Такий панорамний характер полотна, як вже згадувалося, був відмітною ознакою картин М. Клодта. Проте в цьому разі слід мати на увазі не стільки пряме запозичення з боку молодого художника, скільки передусім суто реалістичне відтворення характеру самого ландшафту. Адже не випадково саме після волзьких етюдів у пейзажах того ж Ф. Васильєва з'являються схожі композиційні вирішення у вигляді широкої панорами. Водночас, простежуючи зазначену структуру побудови композиції, що без суттєвих змін пройшла крізь усю творчість Зинов'єва, можна припустити, що тут ми стикаємося не з механічно повторюваною схемою, а з певним феноменом особистого переживання простору.

Придивимося до цих невеличких картин художника. Нібито долаючи незначний розмір полотна, його волзькі пейзажі створюють відчуття значного обширу й глибини простору. Несподівано монументально виглядають старі рибацькі човни, намети, купи викинутих річкою на берег гілок і коріння. Ці речі написано художником без зайвої деталізації, узагальнено, але з міцною побудовою форми і добрим відчуттям фактури матеріалу. Здавалося б, у невиправданій монументалізації непоказних буденних речей є власна внутрішня логіка. На відміну від багатьох класичних передвижницьких пейзажів, де кожен предмет є змістовною одиницею загальної розповіді, Зинов'єв уникає оповідності, komponуючи елементи картини таким чином, щоб вони відтворювали певний стан душі. Це передусім стан самозаглибленого споглядання, уповільнених роздумів, світлого смутку. Речі на пустельних піщаних берегах за відсутності людей ніби продовжують жити власним тихим життям під нескінченне неголосне хлюпотіння річкових хвиль, утворюючи з ландшафтом органічне ціле. Навіть фігура сплячого бурлаки з однойменного етюдів не порушує цього стану, що його, слідом за голландцями, хотілося б охрестити словом «*stilleven*»<sup>14</sup>.

СЕРГІЙ ПАПЕТА. МИТРОФАН ЗИНОВ'ЄВ

У волзьких етюдах М. Зинов'єв передовсім постає як художник, що послідовно опановує пленерну техніку живопису. Молодий художник уникає найменших натяків на академічну умовність колориту, що її називали «коричневою хворобою академізму». Як і в побудові композиції, Зинов'єв не шукає зовнішніх ефектних рішень, всю увагу зосереджуючи на цілісному колористичному звучанні пейзажу. Навіть зображуючи літній сонячний день, художник майже не використовує колір й тональні контрасти, аби звести до мінімуму емоційну неврівноваженість і скороминущий характер враження. По суті, кожен етюд побудовано на поєднанні лише двох-трьох основних кольорів, кожен з яких, своєю чергою, отримує внутрішній розвиток за рахунок найтонших градацій тону.

Один із характерних етюдів волзької серії – «На піщаному березі». Лаконічно виразний за композицією, він, водночас, ледь не аскетичний за колірним вирішенням. Дійсно, більш як дві третини площі картини займають «неживописний» за кольором пісок і старий човен укупі з незграбними дерев'яними колодами. Воістину треба мати чимале обдарування, аби одухотворити такий прозаїчний мотив, водночас уникнувши одноманітності й невиразності колориту. В етюді Зинов'єва все об'єднує повітря. Художник насичує блакитними рефlekсами, в супроводі ледь помітних рожевих обертонів, пісок, розжарене сонцем старе дерево, лісосмугу. Небо над деревами – того вицвілого кольору, який буває в розпал спеки. Враження підсилюють неперушні, ледь матеріалізовані хмарки на обрії, що під час спеки стоять у небі тижнями, не даючи ані тіні, ані дощу. Природа по вінця напоєна тишею і спокоєм, тож навіть сліди людської присутності лише підсилюють відчуття відлюдності ландшафту.

Імовірно, волзькі етюди написав Зинов'єв не пізніше 1874–1875 років. Від 1876 року стають регулярними його поїздки на етюди до України. Протягом 1876–1877 років між правлінням Академії і учнем продовжується листування щодо надання останньому «вида на жительство» у Роменському та Лохвицькому повітах Полтавської гу-

бернії<sup>15</sup>. У листі від 11 серпня 1876 року вкотре лунає відчайдушне: «...обращаюсь с покорнейшей просьбой к Вашему Превосходительству [Ісєєву П. Ф. – С. П.] продлить на некоторое время [“вид на жительство”. – С. П.], чтобы я имел возможность отыскать где-нибудь средства на обратный проезд в Петербург».

У 1877 році, «как не оказывающего по наукам успехов», М. Зинов'єва виключили з дійсних учнів Академії. Згодом, у листі на ім'я конференц-секретаря, надісланому з Харкова близько 1881 року, він змальовує тодішні обставини свого життя: «на второй год пребывания в числе учеников Академии я уже имел 4 серебряные медали, что давало мне право работать на золотую медаль. Способность свою идти дальше по избранному пути я заявил. В этот же год я уже должен был существовать самостоятельно, т.к. лишился той помощи (30 р. в месяц), которую получал от матери. В первый год поступления в Академию, лишившись этой помощи, я был поставлен в совершенно безвыходное положение. Еще недостаточно приобретший знаний и практики в искусстве, я не мог зарабатывать средства к существованию без ущерба занятиям в Академии. Почти все время стало уходить на добывание необходимого, чтобы жить, и я уже не мог посещать классы, и сдать требуемый экзамен для получения аттестата, без которого дальнейшее художественное образование, по существующим правилам, для меня стало недоступно»<sup>16</sup>. Далі в цьому ж листі він скаржиться своєму багаторічному заступникові на те, що його несправедливо позбавили права працювати на здобуття золотої медалі, хоча одному з його однокурсників, котрий опинився у подібному становищі, завдяки протекції таке право було надано. «Простите, Ваше Превосходительство за мою смелую откровенность, но столько лет почти нищеты и житья впроголодь окончательно меня измучили. Я считаю себя обиженным, и надеюсь, Ваше Превосходительство, что Вы поможете мне, если не забудь, то хотя не так больно чувствовать ту несправедливость, которая испортила мою дальнейшую жизнь»<sup>17</sup>.

## ІСТОРІЯ

Але й після виключення з Академії М.Зинов'єв, очевидно, не вагався щодо свого покликання. Він знов стає вільним слухачем, і вже 7 квітня 1877 року до конференц-секретаря надходить «Прошение бывшего ученика Академии Художеств Митрофана Зиновьева», з проханням замовити йому роботу, аби за отримані гроші він мав можливість: «просуществовать лето и пополнить свои познания работами с натуры»<sup>18</sup>. 2 травня 1877 року йому видано 200 руб. «с тем, чтобы он представил на благоусмотрение Академии результаты своих летних занятий»<sup>19</sup>, за що, до речі, правління Академії отримало зауваження від Контролю Міністерства Імператорського двору.

17 грудня 1878 року М.Зинов'єв звертається до Ради Академії з проханням про надання йому звання класного художника. Невдовзі, а саме 27 січня 1879 року, він отримує таку відповідь: «что звания художника он может быть удостоен не иначе как по выполнении требуемых для этого условий»<sup>20</sup>. Знаючи життєві обставини Зинов'єва, можемо лише уявити розпач молодого художника, для якого ці вимоги перетворилися на нездоланну перепону.

На початку 1880-х років знаходимо Зинов'єва в Харкові. Саме звідти він надсилає прохання до Академії щодо надання свідоцтва про те, що він там навчався, а також цитованого вище листа до Ісєєва, у якому з дещо надмірною відвертістю висловлює все, що наболіло за роки нужденного життя. Наприкінці цієї «сповіді» він робить відчайдушну, але заздалегідь приречену на неуспіх спробу – просить у конференц-секретаря «принять участие в моем положении [...] Я имел возможность научиться фотографии и мог бы существовать не нуждаясь, если бы была возможность открыть в небольших размерах фотографию в каком-нибудь провинциальном городе. Знание есть, но нет денег для осуществления предполагаемого. Занять денег нет никакой возможности, кто поверит человеку, у которого нет ничего»<sup>21</sup>. Свідоцтво про навчання в Академії (звичайна академдовідка за сучасною термінологією) було надіслано Зинов'єву того ж 1881 року, а от чи отримав він відповідь

від конференц-секретаря на своє, м'яко кажучи, незважене прохання – невідомо. Певне, що щедрість доброзичливого чиновника не розповсюджувалася на те, аби надавати учням позики.

Очевидно, саме в цей, дуже скрутний для нього час М.Зинов'єв знайомиться з Марією Федорівною Олексієнко. Відомо, що вона мала медичну освіту, а 1883 року закінчила в Харкові курси та отримала право викладати в молодших класах. Невдовзі вони побралися, і з того часу й до кінця життя доля пов'язує художника з містечком Глинськ Полтавської губернії, звідки родом була Марія Федорівна. За сімейними спогадами, батько дружини Зинов'єва належав до стану купців, але торгівлею не займався. Родині Олексієнків належало близько 10 гектарів землі на околиці Глинська, два з яких Марія Федорівна отримала в посаг.

По одруженні молоді перші роки мешкали переважно в Петербурзі, де 1885 року в них народився син Сергій. Життя в столиці, як відомо, недешево, досить швидко поставило перед художником дилему, як і перед багатьма незаможними провінціалами, що прагнули вибитися «в люди». Для сміливців, що покладаються на мистецтво як на єдине джерело заробітку, життєвий шлях завжди пов'язаний з ризиком розчарування і з силою-силенною рутинної праці. Єдиний шлях для митця у такому становищі – це прославитися й стати бажаним для заможних поціновувачів мистецтва. Але таке під силу лише одиницям. Окрім яскравого таланту, не менш важливо мати своєрідний магнетизм, котрий іноді ефективніше привертає увагу до митця, аніж саме його мистецтво. Щодо Зинов'єва, то він навряд чи міг претендувати на помітне місце серед тогочасних митців. Надто поміркований, скромний, дещо замкнутий, без претензій на лідерство й замаху на вирішення глобальних проблем – чим М.Зинов'єв міг вразити уяву публіки? Зрештою, полишивши амбіції (якщо вони в нього були), Зинов'єв звернувся до поденної художницької практики, котра давала бодай невеликий, але досить стабільний заробіток, а водночас можливість триматися улюбленої справи.

У Державному Російському музеї Санкт-Петербурга у секції репродукцій зберігається близько 40 журнальних ілюстрацій, де М.Зинов'єв представлений як рисувальник. Починаючи від 1876 року, його роботи регулярно публікують столичні видання «Ласточка», «Пчела», «Нива», «Живописное обозрение». Головна тематика рисунків – сцени з життя селян. Переважну більшість із них присвячено зображенню українських народних звичаїв та обрядів. Своєрідну «моду» на україніку свого часу запровадив ще М.Гоголь, а утвердження в мистецтві передвижників селянської тематики, одним із головних пропагандистів якої став І. Крамської, згодом створило чималий попит у столичних виданнях на українську селянську екзотику.

У 1881 році в журналі «Нива» Зинов'єв публікує серію рисунків на тему українських весільних обрядів, 1884 року в журналі «Ласточка» з'являються його твори під загальною назвою «В Малороссии». У цих роботах Зинов'єв виявляє себе передусім як сумлінний побутописець, котрий з етнографічною точністю фіксує фрагменти «малороссийской жизни». Ось один із відгуків, надрукований у «Живописном обозрении» за 1882 рік: «Зиновьев молодой художник, но его имя уже часто появляется на страницах русских иллюстрированных изданий. Он принадлежит по своим стремлениям к реальной школе и воспроизводит с фотографической точностью сцены из народной жизни». У цьому ж числі «Живописного обозрения» репродуковано три ксилографії Зинов'єва: «Відпочинок косарів», «Пасічник», «Шаповал за прядінням». Роботи дуже нерівнозначні за художніми якостями. Наприклад, у «Відпочинку косарів» композиція розпадається на дві непов'язані одна з одною складові – фігури косарів і пейзаж. У фігурах чоловіків, що лежать на землі, багато анатомічних помилок, відсутнє відчуття пластики живого тіла. Косарів нібито вставлено в ландшафт, який виконано надзвичайно майстерно, з тонким відчуттям композиції і світлотіньового моделювання: смуга невикоженої пшениці, невелика хмарка надають зображенню настрою замріяності. Якою разю-

чою є величезна відстань між Зинов'євим-пейзажистом та Зинов'євим-жанристом!

Спробував свої сили М.Зинов'єв і як ілюстратор літературних творів, зокрема М.Гоголя, Т.Шевченка, Л.Толстого, О.Островського. Проте й у цьому виді жанрової графіки він нічим не вирізнявся з-поміж низки художників, які забезпечували потік друкованої продукції роботами середнього художнього ґатунку. Хоча за іронією долі до історії українського мистецтва він потрапив саме як графік. За радянських часів окремі його ілюстрації увійшли до видань «Українська графіка ХІХ – початку ХХ ст.» та «Українське народне весілля».

Наприкінці 1870-х – початку 1880-х років Зинов'єв створив свої найвизначніші жанрові картини у стилістиці передвижників. Одну з них, «Робітники під дощем», придбав для своєї колекції П.Третяков (нині вона перебуває у Далекосхідному художньому музеї, Хабаровськ), іншу, «Пиляр», до 1959 року вважали картиною І.Крамського «Селянин», але завдяки дослідженням співробітників Російського музею Санкт-Петербурга, де, власне, і перебуває картина, урешті було встановлено ім'я справжнього автора<sup>22</sup>. Обидві роботи виконано в реалістичній манері, характерній для жанрового живопису 1870–1880 років, з переважанням непритаманної Зинов'єву брунатно-сірої гами кольорів. Проте саме таке відчуття кольору було характерним для живописної інтерпретації дійсності у творчості передвижників, як своєрідна спадщина заперечуваного ними академізму. Показово, що сумлінно наслідуючи стилістику майстрів реалістичної школи живопису, Зинов'єв мимоволі ввів в оману майбутніх дослідників, котрі близько півстоліття вважали його «Пиляра» роботою засновника жанру селянського портрета І.Крамського. Попри всю втішність факту, що картину маловідомого Зинов'єва приписували самому Крамському, заради справедливості треба визнати переважно наслідувальний характер обох згаданих полотен, що їх було написано швидше як данину тогочасній мистецькій моді.

При зіставленні ранніх пейзажів М.Зинов'єва з його жанровими картинами, мимоволі спадає на думку, що лише завдяки

## ІСТОРІЯ

органічним властивостям власного обдарування художник може створити вищу мистецьку якість. Перше, що привертає увагу, це переконлива щирість його волзьких етюдів, де природне відчуття ландшафту дозволяє ще не дуже досвідченому художникові безпомилково знаходити композицію і колорит картини. За всіма ознаками Зинов'єв був «чистим» пейзажистом, для якого краєвид був абсолютною формою творчого вираження. Загальновідомо, що нерідко першокласні майстри пейзажу виявлялися безпорадними при потребі написати фігуру людини або якийсь жанровий мотив, тож їм доводилося користуватися послугами інших художників, як, наприклад, сучасникам Зинов'єва І. Шишкіну або І. Левітану.

Стосовно ж творчості Зинов'єва – будь-який сюжетний розвиток сприймається у його картинах як дисонанс. Для пейзажів художника максимально припустимим є жанровий натяк, який лише навіює певні асоціації, не порушуючи самозаглибленого усамітнення природи. У волзьких етюдах – це човни, рибацькі намети, навіть фігури сплячих бурлак, але трактовані, скоріше, як елементи ландшафту, аніж як самостійні змістовні елементи картини. Порівняно з пейзажами, жанрові роботи Зинов'єва позбавлені живої динаміки. У них бракує іскри натхнення; композиції й образи залишають враження умоглядних схем, фігури й рухи людей трактовано приблизно, отже, ані національний колорит, ані сумлінне зображення певних атрибутів не створюють відчуття живої динаміки події. Художник, з яких би міркувань він не брався до такої роботи, очевидно, не міг з повною щирістю перейнятися не притаманними власній природі переживаннями. Не випадково, не всі сюжети жанрових робіт створено за натурними малюнками. Є чимало підстав вважати, що багато малюнків він зробив із фотознімків.

Ще з часів роботи в ательє Бергамоса фотоапарат, нарівні з блокнотом для замальовок, перетворився на його незмінного супутника в «полюванні» за натурою. У Роменському архіві, де зараз перебувають залишки речей з будинку Зинов'євих у

Глинську, удалось знайти фотокартку групи селян, зроблену Митрофаном Івановичем. Цікаво, що одна з фігур на ній старанно розкреслена на квадратики, як це зазвичай роблять при перемальовуванні. Інша фігура ретельно обведена по контуру на звороті світлини. Можливо, це один із «ключів» для пояснення тої «нерівності» у техніці рисунку, яка помітна в жанрових творах Зинов'єва. Як і чимало пейзажистів, він досить посередньо малював людську фігуру, особливо кінцівки рук та ніг, і цей недолік, де міг, компенсував копіюванням із фотознімків.

Йому, мабуть, так само неодноразово доводилося виготовляти й портрети. У листі 1908 року від благодійниці й доброї знайомої Митрофана Івановича княгині Щербатової, з якою Зинов'єви зазнайомилися, очевидно, ще під час перебування в Петербурзі в середині 1880-х років, є такі рядки: «Благодарю Вас за портрет *тата*, который я получила перед отъездом из Петербурга. Этот последний очень, – даже самый удачный из всех. Вы герой! Прошу Вас, если это не слишком скучно, сделать еще один такой же – только теперь, что я Вас похвалила, постарайтесь сделать его так же хорошо. Когда будет готов, пошлите акварель в Петербург...»<sup>23</sup> Зрозуміло, що моделлю для зинов'євської акварелі в цьому разі слугувала не сама «тата», а фото. Та й сам тон дружньо-фамільярного звернення до художника засвідчує, що княгиня, яка й сама добре зналася на мистецтві, не надто серйозно ставилася до «геройського» вчинку Зинов'єва у справі постачання аристократичної родини портретами її членів. До речі, якщо уважно придивитися до багатьох ілюстрацій Зинов'єва, особливо однофігурних зображень, неважко «прочитати» їхнє фотографічне походження. Так, наприклад, на рисунку «Наречена», видрукованому в «Ниве» 1881 року, Зинов'єв нібито навмисне облямовує фігуру дівчини простенькою рамкою на кшталт тих, що насправді використовували тоді для оформлення фотографій.

Активне співробітництво художника з ілюстрованими виданнями простежується до 1890 року. Відтак публікації його малюнків, які регулярно з'являлися протягом

СЕРГІЙ ПАПЕТА. МИТРОФАН ЗИНОВ'ЄВ

14 років, припиняються. Якщо виходити з цілком очевидного міркування, що робота для журналів була для Зинов'єва насамперед джерелом заробітку, логічно припустити, що саме з цього часу починається його «кар'єра» домашнього вчителя в родині князів Щербатових. Знайомство з княгинею М.Щербатовою відіграло визначну роль у житті родини Зинов'євих. Можливо, що остаточний переїзд із Петербурга в Україну насамперед був пов'язаний із запрошенням, яке отримав Митрофан Іванович від княгині, а саме: навчати її дітей малюванню в маєтку Терни неподалік Сум. Сама княгиня не цуралася меценатства, захоплювалася колекціонуванням, ба, навіть, була авторкою книги «Матеріали для справочной книги по русским портретам». Збереглися авторські фотографії Зинов'єва інтер'єрів садибного будинку в Тернах, а також знімки експонатів багатой колекції живопису, меблів, зброї, що її збрала княжа родина<sup>24</sup>.

Заробіток домашнього вчителя в заможній родині, безперечно, значно перевищував гонорари не надто щедрих на гроші періодичних видань. Полишивши ремесло ілюстратора, від 1893 року М.Зинов'єв експонує свої твори на виставках «Общества русских акварелистов» у Санкт-Петербурзі. Судячи з назв, тематика його творів мала переважно жанровий характер: «Повернення стада» (1893), «Околиці міста Лебедина» (1893), «Сцена з малоросійського життя» (1894), «Біля хати» (1895), «Жнива» (1895). Можливо, що цьому своєрідному поверненню художника до мистецького життя певною мірою сприяла його родовита патронеса, яка, безсумнівно, мала чималі зв'язки в Петербурзі і могла порекомендувати роботи свого домашнього вчителя організаторам виставок.

Через 24 роки після вступу до Академії мистецтв, на чергове прохання М.Зинов'єва «...Совет Академии, признавая его достаточно подготовленным в рисовании, постановлением своим 28 марта 1895 года состоявшимся, определил выдать Зиновьеву свидетельство на право преподавать рисование в средних учебных заведениях»<sup>25</sup>. І хоча для 45-річного художника це було досить скромним визнанням його профе-

сійного доробку, але, очевидно, для нього самого свідоцтво мало суто практичне значення. Саме завдяки цьому документу, а також клопотанню княгині Щербатової, 1897 року Митрофана Івановича зараховано на місце викладача малювання до новоствореного Сумського кадетського корпусу.

До початку 1890-х років належать і поки що не підтверджені відомості про участь Зинов'єва у створенні статуту широковідомого національного угруповання «Братство Тарасівців». За словами краєзнавця з м. Ромни, який багато років пропрацював у місцевому музеї, один із лідерів групи Іван Липа приїздив до Глинська, де нібито за участю Зинов'єва і створювався статут організації. З огляду на попередні народницькі симпатії художника і зважаючи на послідовну «українізацію» тематики більшості його творів, можна припустити, що Митрофан Іванович цілком міг співчувати національно-визвольному руху в Україні.

Викладачем кадетського корпусу Зинов'єв пропрацював до 1912 року. З небагатьох достовірних фактів його життя можна дійти висновку, що він залишився вірним своїй пристрасі до фотографування. В архіві Сумського художнього музею зберігається авторська світлина – відкриття в Сумах пам'ятника І.Харитоненку 1899 року. Від 1902 року подружжя Зинов'євих розпочинає будівництво власного будинку в Глинську. За спогадами онуки Митрофана Івановича, будинок мав п'ять кімнат, службові приміщення, два входи – парадний і «чорний». Кімната Митрофана Івановича мала спеціально виготовлене вікно на всю стіну, орієнтоване на північ, окрім того, у садку розташовувався невеликий двокімнатний будиночок. В одній з кімнат розміщувалася столярна майстерня, більшу частину якої займав великий верстат. Тут Митрофан Іванович займався різьбленням по дереву.

У 1912 році в будинку, де мешкало подружжя Зинов'євих у Сумах, було викрито підпільну типографію, що друкувала революційні листівки. Художника було заарештовано, проте, завдяки клопотанням друзів, можливо, що й княгині Щербатової, його невдовзі було звільнено. Найімовірніше, сам Зинов'єв не брав

## ІСТОРІЯ

участі у підпільній діяльності, хоча, можливо, що про типографію знав і «співчував». Вільнодумство ще з часів І. Зинов'єва таки добре прижилося в родині й давало все нові пагони. Син Митрофана Івановича Сергій від 1903 року був членом РСДРП, 1905 року брав участь у революційних заворушеннях у Харкові. Можливо, що він якимось чином був причетний і до цієї справи. Після арешту М. Зинов'єв потрапив до списку неблагонадійних, і його було звільнено з кадетського корпусу. Тоді художникові виповнилося 62 роки.

Це здається парадоксальним, але завдяки скандальній історії з підпільною типографією український живопис збагатився декількома десятками першокласних пейзажів, які, можливо, за інших обставин і не побачили світ. Після відставки М. Зинов'єв остаточно перебрався до Глинська й оселився у власному будинку. За п'ять останніх років, відпущених йому життям, він створив свої кращі картини. Це була своєрідна «лебедина пісня» літнього майстра, який після багаторічної щоденної праці нарешті повернувся до свого «першого кохання» – пейзажного живопису. Немов серпанок розвіялися сцени «из малороссийской жизни» разом з усім чужинним, що так довго й безплідно населяли його картини, – залишився очищений від усього випадкового ландшафт, яким його бачив М. Зинов'єв.

Близько сорока робіт: етюдів і завершених картин, що їх можна віднести до останнього періоду творчості Зинов'єва, створюють відчуття бездоганної цілісності й органічності. 1910-ті роки в Російській імперії були часом визрівання війн і революцій та водночас періодом народження нових, надзвичайно потужних форм мистецтва. Відійшли в минуле демократичні ідеали народників, поблякли і зійшли зі сцени передвижники. А в тихому Глинську над столом М. Зинов'єва, як і раніше, висів портрет І. Никітіна з присвятою І. Зинов'єву, а на мольберті стояв черговий пейзаж у тій самій реалістичній манері, яку молоді радикали вже оголосили анахронізмом.

Очевидно, до останніх днів Митрофан Іванович залишався тим самим поміркованим інтелегентом, як і за часів знайомства

з терористкою В. Фігнер. Квіти з намогильного вінка М. Некрасова він зберігав разом з непопулярними тоді переконаннями, що народу потрібна не кров експлуататорів, а освіта й культура. Разом з новими політичними віяннями за обрієм його світогляду опинилися й авангардні течії в мистецтві. Вищою формою художнього висловлювання для нього так і залишився реалізм.

Якщо спробувати визначити той різновид реалістичного пейзажу, який сповідував Зинов'єв, то це можна було б назвати пейзажем стану. Такий пейзаж найближчий до епічних форм мистецького вираження, що відтворюють сам потік буття у його найбільш узагальненій, безособовій іпостасі. Усіма засобами – вибором мотиву, композицією, колоритом художник втілював відчуття самодостатності буття природи в будь-якому найнепоказнішому її куточку. Ландшафт у його інтерпретації існує в гармонії і врівноваженості під акомпанемент неквапливого плину часу. Людина в цьому світі перебуває на периферії, як одне з тимчасових явищ. Саме загострене, пронизливе відчуття краєвиду дозволило Зинов'єву наділити найпростіші мотиви присутністю одвічної, нерозгаданої людиною таємниці, яка супроводжує потаємне життя природи. Завдяки цілісному сприйняттю природи Зинов'єв уникнув «бід» багатьох художників-реалістів – надмірної деталізації та багатослівної оповідності зображення.

Продовжуючи шлях, обраний у волзьких етюдах, Зинов'єв свідомо утримується від надання своїм пейзажам будь-якої ефектності. Виграшний план, ракурс, колір, що мають тимчасовий, зовнішній характер, – неприйнятні для внутрішнього стану художника. Навпаки, він прагне віднайти і втілити стабільні ознаки простору. Зазвичай для цього він обирає широкі краєвиди з рівнинними, ландшафтними формами, що м'яко перетікають одна в одну. Перший план, як і раніше, художник залишає вільним, тож погляд одразу поринає вглиб ландшафту, ні за що не зачепившись при «вході» до картини. Проте тепер, на відміну від ранніх речей, Зинов'єв відмовляється від розміщення на другому плані об'єктів, які утворювали б просторову цезуру між ближнім і дальнім

планами. Увесь пейзаж тепер є одним просторовим цілим, яке розгортається перед очима широкою панорамою.

Улюблена пора року художника – розпал літа. Це пора найвищої реалізації всіх життєдайних сил природи, досягнення мети всієї річної «роботи». Він майже не звертається до живописних принад перехідних станів природи – весни чи осені, попри те, що для більшості живописців саме цей час слугував джерелом найвищого колористичного натхнення. З усіх можливих типів освітлення Зинов'єв обирає здебільшого денне розсіяне світло, адже саме за таких умов максимально виявляються кольори предметів. Зазвичай відмовляючись від колористичних ефектів місячного сяйва, сходу й заходу сонця, Зинов'єв нібито наближує всі компоненти картини до спільного знаменника максимальної об'єктивності, котра має представити пейзаж у красі найбільш стабільних його ознак. На щастя, у своїй творчості Зинов'єв не виходив з якихось умоглядних схем, а лише реалізовував внутрішнє бачення, можливо, навіть не замислюючись, чому він обирає те чи інше. Саме цей, аж ніяк не книжний реалізм, відмітною рисою якого було уважне й шанобливе ставлення до природи, утримав Зинов'єва від цитування певних пейзажних схем.

У більшості пізніх пейзажів художник досягає рідкісної цілісності колориту. Як і у волзьких етюдах, колірна гама дуже лаконічна: головними «дійовими особами» живописної вистави залишаються барви неба, землі і рослин. Багатство колористичного відчуття виникає за рахунок безпомилково віднайдених предметних кольорів, широкого діапазону тональної розробки кожного з них і, особливо, за рахунок ювелірного об'єднання всіх тонів.

Далечинь, наповнена сизувато-блакитним серпанком повітря, створює майже фізичне переживання глибини безмежного простору в картині «Жнива». Пагорби, що линуць за обрій, художник змальовує узагальнено і дещо розмито, проте з винятковою майстерністю, ледь помітними градаціями кольору, зберігаючи відчуття їхньої архітектоники. Маленькими шедеврами майстра є такі його роботи, як «Хліба», «Забутий хутір», «На узліссі», «Околиця Глинська», «Вечоріє», «Під лісом». У кожному окремому випадку Зинов'єв безпомил-

ково, з абсолютним пейзажним «слухом», обирає звучання природного мотиву, надаючи йому неповторного аромату й привабливості. Тут поки що не чути загрозливого відлуння конфліктів, які вирують у світі. Кожен клаптик природи занурено в медитативне самоспоглядання, виповнено таємничим внутрішнім життям. У роботі «Хліба» щемливою поетичністю дихає загублений у спілих хлібах хутірець, над яким велично плывуть хмари. Дивовижно легкою, майже нематеріальною виглядає земля в тумані, який тане вгорі й опускається в долину («Околиця»). Тихе згасання похмурого дня в роботі «Під лісом» своєю прохолодною синьо-зеленою гамою навіть відчуття легкої тривоги і смутку. Навпаки, теплі відтінки надвечірнього сонця, що лагідно забарвили лугове зілля, створюють стан блаженного спокою, притаманного довгим літнім сутінкам («На узліссі»). Духом нічної прохолоди вже віє від зануреного в сутінки лісу, і лише одна єдина хмара з вогняним краєм ще якийсь час «утримує» ландшафт на межі світла й темряви («Вечоріє»).

Життя М. Зинов'єва обірвалося 1919 року на ноті вищого натхнення. Від картини до картини майстер ішов шляхом осягнення краси і розмаїття форм природи, щоразу дедалі витонченіше втілюючи її еманации в своїх творах. Світ його пейзажів сповнений мудрого споглядання, затишку, ліричної поезії, у ньому хочеться бути разом із травами, деревами, хмарами...

Він залишив цей світ від ускладнення під час грипу, його було поховано у власному садку під старим дубом. У його кімнаті до 1930 року стояв мольберт з незавершеною картиною і незмінний супутник – великий фотоапарат на тринозі.

<sup>1</sup> Державний архів Воронежської області. – Ф. 2, оп. 1, од. зб. 2599, арк. 1–44.

<sup>2</sup> Воронежские губернские ведомости. – Воронеж, 1862. – № 16.

<sup>3</sup> Державний архів Воронежської області. – Ф. 2, оп. 1, од. зб. 2599, арк. 1–44.

<sup>4</sup> Російський державний історичний архів. – Ф. 789, оп. 7, од. зб. 140, № 1486.

<sup>5</sup> Там само.

<sup>6</sup> Там само. – Ф. 789, оп. 8, од. зб. 154, № 1743.

<sup>7</sup> Там само.

<sup>8</sup> Там само. – Ф. 789, оп. 7, од. зб. 140, № 1486.

<sup>9</sup> Там само.

<sup>10</sup> Там само.

<sup>11</sup> Там само. – № 1816.

<sup>12</sup> Там само. – № 1952.

<sup>13</sup> Там само. – Ф. 789, оп. 8, од. зб. 154, № 1056.

## ІСТОРІЯ

<sup>14</sup> Stilleven – у перекладі з голландської – «тихе життя». Це словосполучення в Голландії вживали замість латинського – «nature morte».

<sup>15</sup> Російський державний історичний архів. – Ф. 789, оп. 7, од. зб. 140, №№ 118, 28, 29, 15377.

<sup>16</sup> Там само (без №).

<sup>17</sup> Там само (без №).

<sup>18</sup> Там само. – № 514.

<sup>19</sup> Там само (без №).

<sup>20</sup> Там само (без №).

<sup>21</sup> Там само (без №).

<sup>22</sup> *Верещагина А. Г.* Забытое имя // Сообщения ГРМ. – Л., 1959. – Вып. 6.

<sup>23</sup> Лист зберігається в сімейному архіві.

<sup>24</sup> Зберігаються у фондах Сумського художнього музею.

<sup>25</sup> Російський державний історичний архів. – Ф. 789, оп. 7, од. зб. 140, № 904.

## РЕЗЮМЕ / SUMMARY

Митрофан Зинов'єв – маловідомий на сьогодні живописець, творчий доробок якого становить близько 50 пейзажів високої мистецької якості. Період його творчої зрілості припав на роки життя в Україні, і саме українська природа стала головною «героїнею» його картин.

У живописній манері М. Зинов'єва втілилися кращі здобутки реалістичного пленерного живопису кінця XIX – початку XX ст. Розпочавши свою кар'єру як графік-ілюстратор, художник, зрештою, цілком віддав свій талант пейзажному жанру. Його невеликі за форматом і не надто зовнішньо ефектні роботи привертають увагу майстерно побудованою композицією і тонкою, нюансною розробкою кольору.

Хоча ім'я М. Зинов'єва неодноразово пов'язували з політичною опозицією царському уряду, його творчість мала програмно аполітичний характер. У кращих роботах художника природні мотиви позбавлені будь-якої жанровості. Усю увагу він концентрує на передачі певного стану природи. У цілому творчість М. Зинов'єва має зайняти належне місце в історії українського мистецтва кінця XIX – початку XX ст., а також отримати подальшу розробку в працях мистецтвознавців.

*Ключові слова:* мистецтво, реалізм, живопис, графіка, пейзаж, композиція, колорит.

Mytrofan Zynoviev is a little-known artist whose artistic legacy consists of about 50 scenes of high artistic quality. The period of his artistic maturity occurred in years of life in Ukraine and the Ukrainian nature was the main «hero» of his paintings.

Zynoviev's brushwork embodied the best achievements of the outdoor realistic painting of the late XIX<sup>th</sup> – early XX<sup>th</sup> centuries. Having started his career as a graphic illustrator, the artist eventually gave his talent entirely to landscape genre. His small in scale and outwardly not very effective works draw attention by skillfully constructed composition and delicate nuanced color development.

Although Zynoviev's name has repeatedly been linked with the political opposition to the royal government, his work was apolitical in essence. In the artist's best paintings, the natural motifs are completely devoid of any genre features. He focused all the attention on communicating the certain state of nature to a viewer. In general, Zynoviev's art should take an appropriate place in the history of Ukrainian art of the late XIX<sup>th</sup> – early XX<sup>th</sup> centuries, and get further elaboration in the works of art critics.

*Keywords:* art, realism, painting, drawing, landscape, composition, tonality.

Митрофан Зиновьев – малоизвестный доселе живописец, творческое наследие которого составляет около 50 пейзажей высокого художественного качества. Период его творческой зрелости пришёлся на годы жизни в Украине, и именно украинская природа стала главной «героиней» его картин. В живописной манере М. Зиновьева воплотились лучшие достижения реалистической пленэрной живописи конца XIX – начала XX ст. Начав свою карьеру в качестве графика-иллюстратора, художник позже полностью посвятил свой талант пейзажному жанру. Его небольшие по размеру и не слишком эффектные внешне работы обращают на себя внимание мастерски построенной композицией и тонкой, нюансной разработкой цвета.

Хотя имя М. Зиновьева неоднократно упоминалось в связи с политической оппозицией царскому правительству, его творчество имело программно аполитичный характер. В лучших работах художника природные мотивы чужды какой-либо жанровости. Всё внимание он концентрирует на передаче определенного состояния природы. В целом творчество М. Зиновьева должно занять достойное место в истории украинского искусства конца XIX – начала XX ст., а также получить дальнейшую разработку в трудах искусствоведов.

*Ключевые слова:* искусство, реализм, живопись, графика, пейзаж, композиция, колорит.



*М. Зинов'єв. Забутий хутір. 1910-ті рр. (?). П., о. 34 × 52.5*



*М. Зинов'єв. Заплавна лука. 1910-ті рр. (?). П. на карт., о. 17.5 × 29.5*



*М. Зинов'єв. Перед дощем. 1910-ті рр. П., о. 23 × 42*



*М. Зинов'єв. Рання весна. 1910-ті рр. П., о. 25 × 39*



*М. Зинов'єв. Біля криниці. 1880-ті рр. П., о. 60×40*



*М. Зинов'єв. Околиця Глинська. 1910-ті рр. П., о. 34×69*



*М. Зинов'єв. Сула влітку. 1910-ті рр. Пап., акв. 22.5×38*



*М. Зинов'єв. Слобожанщина. Зелена лука.  
1910-ті рр. П. на карт., о. 17.5×32.5*

УДК 745.52(477-25)“1950/1970”

## ГОБЕЛЕН КИЇВСЬКИХ ХУДОЖНИКІВ 1950–1970-х РОКІВ

Василь Андріяшко

*У статті висвітлено художні особливості гобеленів київських мистців 1950–1970-х років. Проаналізовано композиції творів, виконаних для опорядження інтер'єрів громадських споруд та для експонування на художніх виставках. Здійснено порівняльне дослідження використаних авторами пластично-виражальних засобів.*

*Ключові слова:* київський гобелен, композиція, образ, зображення, монументальний, декоративний.

*The artistic features of tapestries of the Kyiv artists of the 1950s – 1970s are covered in the article. The designs of works performed for interior trimming of public buildings and for art exhibiting are analyzed. The author undertook the comparative research of the plastic expressive means used by the artists.*

*Keywords:* the Kyiv tapestry, composition, image, picture, monumental, decorative.

Історія виробництва українського гобелена (тематичного килима) сягає XVII ст., коли мануфактури при багатьох панських маєтках виконували, окрім орнаментальних і сюжетно-тематичні килими, які нагадували французькі шпалери, однак за художніми й технологічними якостями килими не поступалися західноєвропейським. В українських народних килимах також трапляються сюжетні зображення, у яких рослинний орнамент поєднано із зооморфними або релігійними мотивами<sup>1</sup>.

Поява в Україні значних за розміром гобеленів припадає на середину 1930-х років – час, коли радянські ідеологічні установи задля звеличчування ролі правлячої партії сприяли розвитку цього виду декоративного мистецтва. Для розробки картонів подібних килимів залучали талановитих художників – М. Бойчука, М. Дерегуса, В. Касіяна, В. Овчинникова, І. Падалку, А. Петрицького, М. Рокицького, Д. Шавикіна та ін.<sup>2</sup>

У повоєнний період подібні роботи художники створювали переважно для виставок, присвячених знаменним датам і подіям у житті тодішньої УРСР або на замовлення Міністерства культури республіки.

Гобелен 1940–1950-х років утрачає здобуті в 1930-х роках якості декоративно-умовного потрактування зображень, характерних для українського килима XVIII ст., наближаючись до імітації живопису. Підтвердженням цього є низка творів – «Визволення Києва» (1946), «Возз'єднання України» (1949), «Мир в усьому світі» (1949) Д. Шавикіна; «Зустріч переможців» (1949)

В. Вовченка; «30 років Радянської України» (1949) В. Бондаренка; «Навіки з російським народом» М. Попенка (1951); «Навіки разом» (1954), «Радянська Україна в сім'ї братніх республік» (1957) І. Литовченка. Образний лад цих гобеленів позначений суто станковим підходом, що виявився, зокрема, у властивих академічному малярству об'ємному моделюванні форм і реалістичній манері відтворення зображуваних мотивів<sup>3</sup>.

У другій половині 1950-х років офіційна політика в галузі містобудування, спрямована на відмову від архітектурних надмірностей, спричинилася до істотних змін у розвитку монументально-декоративного мистецтва, тематичного килима тощо, у якому помітним став відхід від рішень, притаманних класичному живопису. Прискорило цей процес і рішення І Всесоюзного з'їзду радянських художників (1957), де було піддано критиці негативний вплив на декоративне мистецтво художніх принципів станковізму.

Рух «шістдесятників», до яких належало й чимало патріотично налаштованих непересічних мистців, сприяв тому, що зміни торкнулися і тематики творів, і формальних засобів: художники частіше почали звертатися до пісенного фольклору, орнаментальних структур народного мистецтва, етнічної культури взагалі.

Виставка 1960 року з нагоди проведення Декади української літератури і мистецтва в Москві продемонструвала нове розуміння художниками пластичних завдань при створенні сюжетних килимів. Мистці від-

## ІСТОРІЯ

ходять від помпезності, натуралістичного потрактування зображень, використовуючи натомість стилізацію мотивів, узагальнення форми, умовно-площинну розробку композиційних елементів. Утім, процес пошуку нової художньої мови розтягнувся майже на десятиліття.

Новаторські формально-композиційні ідеї помітні в гобеленах «Радянська Україна» і «Тарас Шевченко» випускників тодішнього Львівського інституту прикладного і декоративного мистецтва (нині – Львівська національна академія мистецтв) Івана й Марії Литовченків. Сюжетні зображення досить органічно поєднані з орнаментальними мотивами, утворюючи стилізований малюнок зображальних мотивів; знайдено композиційну рівновагу основних мас. Попри окремі, як на наш погляд, вади – деяку плакатність у вирішенні образів («Радянська Україна»), недостатньо переконливе за стилістикою поєднання погрудного портрета поета й інших персонажів з орнаментальними мотивами в гобелені «Тарас Шевченко» – ці роботи загалом отримали заслужену позитивну оцінку в пресі, ознаменували «не тільки новий крок, а й поворотний момент у розвитку українського радянського тематичного килима»<sup>4</sup>.

Поєднання орнаментальних мотивів із зображенням фігур присутнє й у тематичному килимі «І мене в сім'ї великій...» (1964) Степана Кириченка і Надії Клейн. Однак розміщені на густо-малиновому тлі основної частини роботи портрет Т. Шевченка і рядки «Заповіту» стилістично не відповідають декоративно вирішеному рослинному орнаменту бордюру з вписаними в нього жіночими постатями в національних строях народів колишніх радянських республік<sup>5</sup>.

М. Литовченко в 1960-х роках створила відмінні за вирішенням проекти килимів «Радянська Гуцульщина» (1961), «Київ» (1963), «Верховина, світку ти наш» (1965), які за допомогою лічильної ткацької техніки були виготовлені в косівських килимових майстернях. Специфіка згаданої техніки полягає у відсутності при тканні фігур плинних ліній, тож малюнок має східчасті контури, уподібнюючись геометричному орнаменту й наближаючи роботи

до традиційного народного килима. Твір «Радянська Гуцульщина» сповнений характерного для того періоду ідеологічного пафосу, а розміщені по діагоналі постаті гуцула і гуцулки надають композиції динаміки при статичному назагал пластичному вирішенні образів. Підкреслена умовність і площинність зображень відомих архітектурних споруд столиці – Софійський собор, будинок Верховної Ради, готель «Москва», пам'ятник Т. Шевченку на тлі червоного корпусу університету, міст через р. Дніпро – у гобелені «Київ» не призводять, проте, до схематизації мотивів. Алегоричністю вирізняється твір «Верховино, світку ти наш», у якому карпатський край символізує образ жінки, яка тримає в руках квітку-сонце. Центральна жіноча постать заповнена витканими графемами – знаками багатства Карпат (стилізованими смереками, рибами, птахами). Композицію доповнює ліричний мотив закоханої пари, а відтворені вздовж верхнього і нижнього країв гобелена слова з пісні – «Верховино, світку ти наш, гей, як у тебе тут мило!» – суттєво збагачують твір за змістом, а також є формально-графічним засобом.

Найцікавішим у доробку мисткині того часу став національно-означений і новаторський за формою гобелен «Пісня» (1967), з виразним графічним малюнком трьох дівочих постатей у національному вбранні та декоративними елементами тла – квітами, птахами, колосками.

Того ж року дебютувала гобеленом «Перша Кінна» і живописець Тетяна Яблонська, створивши його разом з подружжям Олени і Арсена Бейсембінових. Цьому твору притаманна динамічна ритміка композиції, цілісність колористичного вирішення<sup>6</sup>.

Дещо наївним прочитанням теми позначений гобелен Ганни Холопцевої «Хліб-сіль» з українкою у святковому одязі, яка тримає коровай на рушнику, та поширеними в ті роки промовистими «атрибутами прогресу й достатку» (снопи пшениці, колгоспна ферма, мачта лінії електропередач, диск уранішнього сонця, висотні будинки, дерева каштанів).

Драматичністю звучання вирізняється гобелен тієї ж авторки «Степом, степом...»

(1969), вирішений у традиціях наївного мистецтва. У видовженому прямокутнику зображено незворушну постать жінки з накинутою на плечі темною хусткою. На килимовому полі навколо фігури розміщені умовно трактовані рослини, що підкреслюють стриману суворість постаті матері, надаючи їй монументальної урочистості, а скупий, майже монохромний колорит посилює відчуття тривоги.

Килимові Сергія Колоса «Гуцульська самодіяльність» (1967) своєрідності надає використання, характерного для народних виробів (верет), композиційного принципу поперечносмугастого ткацтва, завдяки чому стилізовані постаті горян у горизонтальних рядах сприймаються як орнамент.

До джерел національного мистецтва звернулися й І. та М. Литовченки в гобелені «Весілля» (1969), оригінально інтерпретували зображення та наблизивши їх за характером вирішення до мотивів традиційних геометричних килимів<sup>7</sup>. Удало побудований ритм персонажів, які сидять за весільним столом, знайдений авторами чергуванням колірних, тональних і графічних елементів та переданий у природних – коричнево-теракотових, вохристо-сіро-білих – барвах колорит посилюють піднесено-емоційне сприйняття твору.

Низку гобеленів виконав у цей період і Володимир Федько. Окрім роботи «Ой на горі вогонь горить, а в долині козак лежить» (1967), яку експонували на Республіканській виставці 1967 року, слід згадати гобелен «Калина» (1968) із зображенням дівчини з гронами ягід у руках. Кетяги калини, загальний ніжно-ліловий колорит надають творові підкреслено ліричного звучання. У гобелені цього ж автора «Двобій» (1968) через символічні образи коня і змія продемонстровано напругу в протистоянні двох сил – добра і зла. Ці твори мистця вражають артистизмом інтерпретації мотивів, майстерним оперуванням зображальними засобами. Стилізація постатей, гармонійне співвідношення ліній, колірних плям, чуттєвий і водночас виважений малюнок свідчать про потужний талант майстра.

Упродовж наступного десятиліття в арсеналі засобів художньої виразності

на перший план виходять умовно-декоративне, площинне, узагальнене потрактування форми, відмова від оповідально-літературного принципу зображення сюжету.

Щодо образно-пластичних напрямів, які розвивалися й співіснували в київських художників гобелена зазначеного періоду, то їх «умовно можна визначити як соціально-тенденційний; романтичний; орієнтований на традиції народного мистецтва»<sup>8</sup>. Соціально-тенденційний напрям передбачав пафосне відображення важливих віх історії країни, передовсім радянського періоду, зображення пролетарських вождів, військовиків, офіційних діячів історії та культури колишнього СРСР тощо. До творів такої спрямованості можна віднести гобелени «Марш Жовтня» (1970), «Ювілейний» (1972) Володимира Василенка; «Світанок революції» (1978) Олени Владимирової і Володимира Прядки. Попри, на загал, удалий художньо-образний задум гобелени В. Василенка «Марш Жовтня» і «Ювілейний» дещо переобтяжені формальними прийомами, запозиченими з мистецтва плаката.

Публіцистичний гобелен «Пісня протесту» (1976) створила випускниця майстерні монументального живопису Київського державного художнього інституту (далі – КДХІ) Олена Гнедаш. Прагнучи передати пафос боротьби молоді за свої права<sup>9</sup>, авторка зобразила представників різних народів і рас, які виконують антивоєнну пісню під акомпанемент гітариста, сопілкаря і бубняра. Стрічками з написами різними мовами: «мир», «дружба», «солідарність», «ні – війні» – підкреслено інтернаціональний характер зображеної події. Композиція твору виконана з належною технічною професійністю, однак за принципом вирішення форми твір більше нагадує класичний монументально-декоративний живопис<sup>10</sup>.

Значну кількість тематичних творів замовляло Міністерство культури УРСР для створення експозицій республіканських художніх виставок. З-поміж інших робіт на ювілейній виставці, присвяченій 100-річчю від дня народження В. Леніна, органічністю поєднання фігуративних та орнаментальних зображень, використанням традицій

## ІСТОРІЯ

українського народного килимарства вирізнявся килим С. Кириченка і Н. Клейн «Пісня про Леніна». На згаданій виставці експонували і сповнений філософських узагальнень гобелен «Гімн життю», витканий за картоном І. й М. Литовченків і В. Прядки для Палацу урочистих подій м. Олександрії Кіровоградської області. Композиційним центром роботи стала постать матері з дітьми в оточенні дівчат з квітами в руках. Ліворуч під деревом, між корінням якого лежать полегли козак і червоноармієць, зображена молода пара, праворуч – три пари молодих людей, які уособлюють різні періоди історичного поступу, та літня пара з онуком, яка має портретну подібність до батьків І. Литовченка. У гармонійному колориті гобелена поєднано відтінки жовтогарячого, червоного, золотистого, білого й коричневого кольорів. Для цього ж Палацу автори створили і позначений добрим гумором та щирою дотепністю килим «Пісня про козака Вуса» (1970), з органічно вплетеними у структуру твору тканими написами, що доповнюють зображення.

Монументальністю трактування і мистецькою виразністю позначений гобелен «Весільний» (1969–1970) Г. Холопцевої. На брунатному тлі розміщено п'ять дівочих постатей у святкових національних строях, імовірно, наречена й дружки. Поміж фігурами виткані квіти, які за стилістикою нагадують візерунки полтавських килимів. Світле орнаментальне обрамлення перегукується з тонами одягу дівчат, надаючи твору завершеного вигляду, урочистої святковості й цілісності.

У 1970 році в Москві відбулася Всесоюзна виставка декоративно-прикладного мистецтва, приурочена до ювілею В. Леніна, на якій експонували і твори українських мистців, зокрема роботи випускників Львівського інституту прикладного і декоративного мистецтва Василя Андріяшка і Тамари Мороз «Квітуй, Україно!» і «Сестри». У роботі «Сестри» три жіночі постаті символізують єднання Центральної України, Прикарпаття і Закарпаття. Емоційності твору надає контрастне за кольором поєднання елементів одягу жінок та інших мотивів – деревець, квітів тощо.

Як і в попереднє десятиліття, значна частина мистців художнього текстилю того часу працювала в традиціях народного мистецтва (О. Владимірова, В. Прядка, О. Саєнко, В. Федько, Г. Холопцева й ін.).

Досить незвичним з погляду композиційного вирішення став гобелен В. Федька «Музики» (1970), у якому автор перетворив зображення трьох постатей – скрипаль, цимбаліста і сопілкаря – на орнаментальну структуру, що наближає роботу до гуцульського народного килима з геометричним орнаментом.

Заслуговеє на увагу гобелен В. Василенка «Танець» (1971), на якому зображені молоді гуцули в запальному танку. Завдяки узагальненості вирішення вони вподібнені знакам-символам, увиразнені вдало знайденим контрастом величин та форм плям одягу й декоративного антуражу. Така умовність у трактуванні образів, застосування принципу площинного вирішення мотивів стали складовими, що визначили характерні особливості гобеленів київської текстильної школи 1970-х років.

Підтвердженням цього можуть бути, зокрема, гобелени випускників КДХІ (майстерня монументального живопису Т. Яблонської) Володимира Вуколова «Либідь» (1970) і Віктора Романцака «Запорожці» (1971). У «Запорожцях» символічні постаті захисників степових рубежів української держави виконано в стилістиці портретів козацької старшини, проте поданих більш умовно, з урахуванням специфіки килимарства. Порівняно з роботами 1960-х років, у цьому гобелені, як і у творах інших авторів 1970-х років, уже не спостерігаємо схематичності й плакатності у вирішенні образів. Ткані твори стають складнішими за структурою, насичуються зображально-декоративними елементами. У гобелені «Григорій Сковорода» (1972) В. Романцака постать мислителя подано на тлі могутнього дуба, який своїм віттям сягає неба. Обабіч розкинувся характерний український пейзаж (нива із сіячем, річка, вітряки, хати з деревами й криницею). Фігура Г. Сковороди обрамлена легким підковоподібним вінком, по якому плывуть хмарки, грають сонячні промені. Твір сповнений умиротворення,

земної краси і водночас глибокого філософського змісту.

Подібне відчуття споглядальності, роздуми про сенс буття виникають і при знайомстві з роботою випускниці живописного факультету КДХІ Ірини Кириченко, присвяченою мандрівному філософу (гобелен «Григорій Сковорода», 1972). Поясний портрет останнього зображений на тлі великої розгорнутої книги, поділені на площини сторінки якої нагадують безкраї ниви, а одухотворено-зосереджений вираз обличчя відображує психологічний стан персонажа.

Твором-пам'яттю про героїв, які загинули від німецьких загарбників у каменоломнях Аджимушкаю під час Другої світової війни, став виконаний О. Владимировою 1978 року гобелен «Незабуття твоя мужність, Аджимушкай!». З роботи дивляться суворі, мужні обличчя воїнів, що немов закарбувалися в камені. У верхній частині по краю розміщена шеренга солдатів, матросів і партизанів зі зброєю в руках, зображення яких ніби розчиняються у структурі полотна. Умовна сіро-зеленкувата й темно-брунатна гама гобелена налаштує глядача на роздуми про героїчні вчинки людей, які стояли насмерть, але не скорилися ворогові.

Оновленою стилістикою позначений емоційно наснажений гобелен І. й М. Литовченків «Музами натхненна» (1972). Динаміку руху зображеної в ньому Лесі Українки, яка енергійно крокує землею в супроводі муз драми, поезії та музики, підсилюють складки сукні, що розвіваються. Контрасти біло-блакитних, золотаво-синіх і червоно-чорних кольорів надають образу вольової мужності й суворості.

Гобелен «Розквіт науки та мистецтва» (1974) з алегоричними жіночими фігурами (для читальної зали бібліотеки Київського політехнічного інституту) створили Любомир і Тетяна Дмитренки. Стримана постать Науки з книгою в руках та строгими вертикальними ритмами складок одягу дещо контрастує з емоційно-чуттєвим началом, утіленим у зображенні жінки з лірою (уособлення Мистецтва), хвилясті бганки вбрання якої видаються більш вільними й плас-

тичними. Композиційним центром роботи стало коло-сонце з планетами на орбітах, поряд з якими розміщені тогочасні символи наукового поступу – ракета і штучний супутник Землі.

Оригінальністю позначений гобелен В. Романщак «Київ» (1976) з панорамою міста з боку Дніпра. Зображений у ньому столичний краєвид з відомими пам'ятками й архітектурними спорудами – Лаврська дзвіниця, Софія Київська, монумент на площі Слави, готель «Київ», пам'ятники князю Володимиру, Богдану Хмельницькому, магдебурзькому праву – вирізняється умовністю та лаконічністю форм. Мистець заповнив різними мотивами (альтанки, будиночки, вулиці, дерева, набережна річки, хвилі на воді) усе поле гобелена, проте насичення твору деталями не заважає цілісному сприйняттю роботи, а спонукає до їх розгляду. Умовний золотаво-коричневий колорит із включенням зеленої барви змушує згадати про старі фламандські шпалери, а ретельна графічна прорисовка мотивів надає твору доведеного вигляду.

До романтичного напряму можна віднести роботи випускниці Московського вищого художньо-промислового училища О. Владимирової, яка до навчання в Москві закінчила Київське училище прикладного мистецтва. Заслугує на згадку одна з перших її творчих робіт – гобелен «Весна» (1971). Дівчата у вишиванках немовби розчинилися в пишноті лісової галявини, що буяє весняними квітами, гармонійно поєднуючись із природою. Удалим видається і загальний холодний колорит гобелена, у якому переважають синьо-сірі й лілові тони з украленням теплих червоних акцентів<sup>11</sup>.

Оригінальною за побудовою є багатофігурна композиція гобелена О. Владимирової «Пісня» (1974) для інтер'єру Республіканського будинку кіно – видовжене по горизонталі масштабне полотно, у якому зліва направо розгорнуто в хронологічному порядку фрагменти історичного минулого українців. Серед зображень – мужні запорожці й гайдамаки, войовничі червоноармійці, закохані молодята й ліричне дівоче тріо, мудрий музика-лірник і сучасний скри-

## ІСТОРІЯ

паль. Фігуративний ряд у правій частині переривається журавлиним клином, що символізує вічний потяг людини до волі. Пісенність роботи виявляється в різних інтонаціях: тут присутні журливість і життєствердний ліризм, героїчне й пафосне звучання, однак визначальним лейтмотивом є оптимістичний лад.

Поетичний, сповнений емоцій гобелен Олега Машкевича «Пробудження» (1971). Можливо, тему для нього підказала драматична Лесі Українки «Лісова пісня», адже зображені автором персонажі нагадують Лукаша і Мавку із цього твору. Ліричний настрій створюється всім комплексом засобів – позами фігур, розмаїттям рослинних мотивів, м'якою плинністю ліній малюнка, ніжним колоритом<sup>12</sup>.

Поєднання пластично-колірних асоціацій з промовистими деталями вирізило вже перші, виконані 1970 року, самостійні текстильні твори відомого нині художника-монументаліста і громадського діяча В.Прядки («Весна», «Літо»). Символами приходу весни, в одному з гобеленів, постають не тільки зображення юнака (грає на сопілці) і дівчини (слухає мелодію), але й мотив ластівок, що летять одна за іншою, навкруги фігур, привносячи динаміку в композицію роботи. Біло-золотаві кольори фігур і дерева гармонійно поєднані з ліловим колоритом тла. Тема «Пори року» набула подальшого розвитку в гобелені «Зима» (1972): у прямокутну площину роботи в'ялоподібно вписані п'ять дівчат у зимовому вбранні, які тримаються за руки, і геометрична фігура, подібна до восьмикутної зірки над їхніми головами. Такі елементи змушують згадати про різдвяні колядки, а сріблястий колір одягу посилює асоціації з певною порою року. Використовуючи характерний для народного образотворення прийом трактування фігур без дотримання класичних пропорцій, автор і за колоритом наближається до творів традиційного мистецтва.

До створення тематичних килимів зверталася й Рита Пашкевич, основним заняттям якої була розробка малюнків для шовкових тканин. Задум виконаного нею 1972 року гобелена «Святкове привітання» ба-

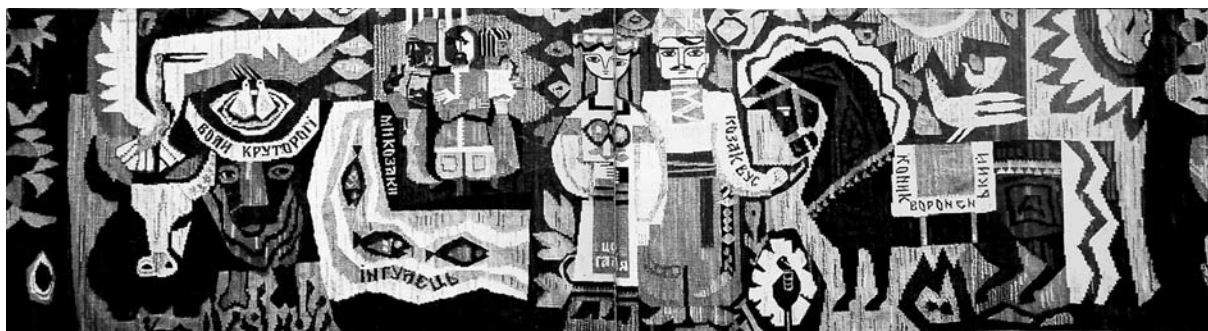
зується на використанні ритму поперечних смуг, властивого народним тканинам – налавникам, веретам тощо<sup>13</sup>. Основу композиції становлять три дівочі постаті у святковому вбранні різних регіонів, що втілюють ідею єднання України, а урочистості твору надає гармонійний малиново-брунатний колорит. Просто і лаконічно вирішений гобелен Р. Пашкевич «Донбас» (1975), у якому умовними засобами відтворено донецький промисловий пейзаж. Основними мотивами є різні за розмірами й тональністю «трикутники териконів» і вертикалі «заводських труб», розміщені на площині таким чином, що прочитуються як геометрична абстракція.

Як завжди, позначений новаторством і водночас опертий на народну мистецьку традицію, структурно складний гобелен «Іван-Побиван» (1973) І. М. Литовченків, створений на замовлення Хмельницької обласної бібліотеки для дітей. Використавши персонажі народних казок, автори не пішли шляхом переповідання сюжету, а витворили оригінальний, самодостатній художній твір, у якому постала одвічна боротьба добра зі злом, уособлена відважним героєм-вершником Іваном, богатирями Вернидубом, Крутивусом і триголовим змієм та Бабою-Ягою. Динамічна за ритмом, напружена за колірними й контрастними тональними сполученнями, композиція загалом звучить оптимістично.

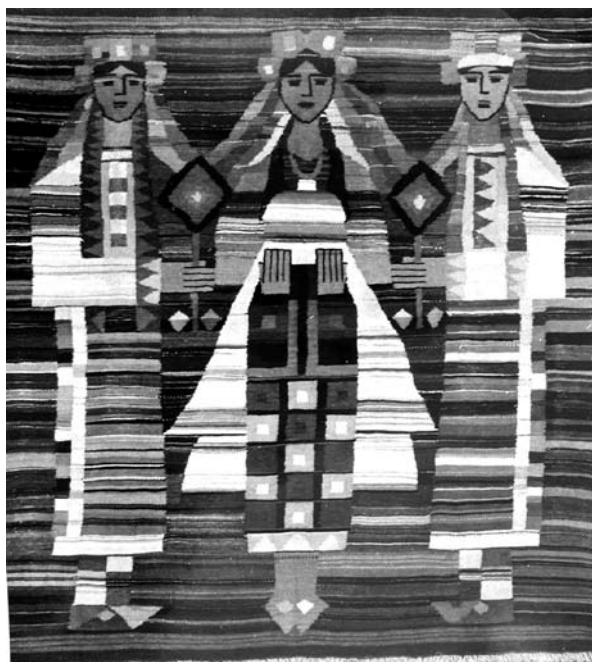
Серію гобеленів під загальною назвою «Квіти щастя» (1975), куди ввійшли метафоричні, узагальнено вирішені роботи «Гвоздика», «Квітка папороті» і «Сонечко», створено Людмилою Жоголь для інтер'єрів готелю «Київ». У квадратній формі гобеленів квіткові мотиви закомпоновані в умовному колі. Такий же композиційний прийом художниця використала при створенні гобелена-перегородки між залами ресторану готелю. Шість розміщених під стелею, один біля одного, гобеленів, від яких донизу спадають шнури, утворили своєрідний фриз. Цікава перегородка й тим, що гобелени добре сприймаються із сусідніх зал, оскільки мають однаковий вигляд з обох боків<sup>14</sup>. Декоративною домінантою бенкетної зали готелю став гобелен «Українська



1



2



3

1. Володимир Василенко. Гобелен «Танець».1971
2. Іван і Марія Литовченки. Гобелен «Пісня про козака Вуса».1969
3. Рита Пашкевич. Гобелен «Святкове привітання».1972



1



2



3



4

1. Людмила Жоголь. Гобелен «Українська осінь». 1975
2. Василь Андріяшко, Тамара Мороз. Гобелен «Сестри». 1970
3. Ірина Кириченко. Гобелен «Григорій Сковорода». 1972
4. Віктор Романцук. Гобелен «Запорозжці». 1971



1



2



3



4

1. *Іван і Марія Литовченки*. Гобелен «Тарас Шевченко».1961
2. *Володимир Федько*. Гобелен «Музики».1970
3. *Володимир Прядка*. Гобелен «Весна».1970
4. *Іван і Марія Литовченки*. Гобелен «Весілля».1969



1



2



3



4

1. Олена Владимірова. Гобелен «Пісня». 1974
2. Ганна Холопцева. Гобелен «Весільний». 1969–1970
3. Леся Довженко. Гобелен «Vita nova». 1972
4. Марія Литовченко. Гобелен «Іван-Побиван». 1973

ВАСИЛЬ АНДРІЯШКО. ГОБЕЛЕН КИЇВСЬКИХ ХУДОЖНИКІВ...

осінь» (1975). Вірна своєму творчому кредо, яке полягає в передачі краси навколишньої природи, мисткиня створила емоційно-проникливий образ цієї пори року, що виявилось насамперед у колориті твору. Багряно-червоні, золотаво-вохристі тони гобелена створюють урочисто-святковий, оптимістично-мажорний настрій, який підсилюється зображеннями великого кола сонця і фантастичних птахів.

Таким чином, характерними ознаками гобеленів київських художників 1950–1970-х років стали: у ранніх творах цього періоду – вплив станкового живопису, відсутність притаманної мистецтву килима узагальненості пластичної мови, сюжетна оповідність; згодом, у 1960-х роках, ці риси поступово зникають, натомість з'являється дещо спрощений малюнок, певна плакатність у трактуванні образів; на початку 1970-х років київський гобелен стає більш декоративним, зображення людських постатей у ньому органічніше поєднуються з розмаїттям антуражу (орнамент, геральдика, елементи красвиду тощо); композиції стають складнішими й різноманітнішими за формально-пластичним, стилістичним і технічним вирішенням, способами інтерпретації мотивів. Саме в тематичних килимах 1970-х років виявилися специфічні риси, характерні для мистецтва гобелена – відхід від натуралістичного рисунка, узагальнення образів, площинне потрактування і знаковість зображень тощо.

Більшість київських гобеленів досліджуваного періоду створена художниками-монументалістами, тож цим творам властива масштабність, фігуративність композицій, відчутним є вплив монументального живопису. Оскільки мистці, як правило, не виконували гобелени в матеріалі власноруч, у творах майже відсутні ефекти фактурних переплетень. Маючи з різних

джерел візуальну інформацію про художній текстиль Західної та Східної Європи, Прибалтики, Москви й Ленінграда, інших республік колишнього СРСР, київські художники, створюючи гобелени, використовували весь відомий їм на той час арсенал зображальних засобів, що й зумовило формально-пластичне розмаїття виконаних ними творів.

<sup>1</sup> Жук А. К. Українські народні килими (XVII – поч. XX ст.). – К., 1966. – С. 49; Жук А. К. Український радянський килим. – К., 1973. – С. 40.

<sup>2</sup> Жук А. К. Український радянський килим. – С. 41–43.

<sup>3</sup> Бутник-Сіверський Б. С. Декоративно-ужиткове мистецтво. – К., 1968. – С. 329.

<sup>4</sup> Центральний державний архів-музей літератури і мистецтва України. – Ф. 581, оп. 1, од. зб. 862, арк. 32.

<sup>5</sup> Жук А. К. Образ Тараса Шевченка в народному декоративному мистецтві // НТЕ. – 1983. – № 2. – С. 53.

<sup>6</sup> Лобановский Б. Сложный путь // Декоративное искусство СССР. – 1966. – № 12. – С. 5.

<sup>7</sup> Чегусова З. Иван, Мария та Наталка Литовченки // Образотворче мистецтво. – 1997. – № 3–4. – С. 40.

<sup>8</sup> Велигоцкая Н. И., Жиздринская А. В., Коломиец Н. С. Монументально-декоративное искусство в архитектуре Украины. – К., 1989. – С. 79.

<sup>9</sup> Беляева А. Шляхи розвитку сучасного українського гобелена // Образотворче мистецтво. – 1977. – № 2. – С. 29.

<sup>10</sup> Заславская С. Гобелен. Тема и структура // Декоративное искусство СССР. – 1977. – № 2. – С. 4.

<sup>11</sup> Каракис И. Декоративное искусство в общественных зданиях Украины // Советское декоративное искусство / 73–74. – М., 1975. – С. 118.

<sup>12</sup> Беляева А. Шляхи розвитку сучасного українського гобелена. – С. 29, 30.

<sup>13</sup> Щербак В. Художня практика і питання теорії // Образотворче мистецтво. – 1973. – № 2. – С. 22.

<sup>14</sup> Чегусова З. А., Кара-Васильева Т. В., Придатко Т. О. Людмила Жоголь: Чарівниця художнього текстилю. – К., 2008. – С. 59–64.

## РЕЗЮМЕ / SUMMARY

Характерними ознаками гобеленів київських художників 1950–1970-х років стали: у 1950-х роках – відчутний вплив станкового живопису в побудові композиції, відсутність узагальненості пластичної мови, сюжетна оповідність; у роботах 1960-х років –

## ІСТОРІЯ

дещо спрощений малюнок, плакатність у трактуванні образів; у 1970-х роках гобелен стає більш монументальним, зображення людських постатей органічніше поєднано з розмаїттям декоративного антуражу. Помітними стають відхід від натуралістичного малюнка, узагальненість у вирішенні образів, площинне трактування і знаковість зображень тощо.

*Ключові слова:* київський гобелен, композиція, образ, зображення, монументальний, декоративний.

The peculiarities of tapestries of the Kyiv artists of the 1950s – 1970s were: in the 1950s – essential effect of easel painting in rendering, absence of generalization of plastic language, narrative storyline; in the works of the 1960s – slightly simplified painting, posterization in interpreting the images. In the 1970s, the Kyiv tapestry became more monumental, its pictures of the human figures were combined with the variety of decorative surroundings more fundamentally. The retreat from a naturalistic drawing, generalization in characters, planar interpretation and symbolic meaning of images became more noticeable.

*Keywords:* the Kyiv tapestry, composition, image, picture, monumental, decorative.

Характерними чертами гобеленов киевских художников 1950–1970-х годов являются: в 1950-е годы – значительное влияние станковой живописи в композициях произведений, отсутствие обобщенности пластического языка, сюжетная повествовательность; в работах 1960-х годов – несколько упрощенный рисунок, плакатность в решении образов; в 1970-х годах киевский гобелен становится более монументальным, изображение человеческих фигур органично сочетается с многообразием декоративного антуража. Заметны отход от натуралистического рисунка, обобщенность образов, плоскостная трактовка и знаковость изображений.

*Ключевые слова:* киевский гобелен, композиция, образ, изображение, монументальный, декоративный.

УДК 929Ґец+7.071.1-054.72(044.2)

## ОДНА З ТЕК МОГО АРХІВУ: ЛЕВ ҐЕЦ

Сергій Білокінь

*На матеріалах листування з живописцем, графіком і музейником Левом Ґецом (1987–1971), що жив і діяв у чужинському культурному середовищі, відтворено його засади щодо каталогізації власної творчої діяльності, а також забезпечення мистецької спадщини.*

*Ключові слова:* мистець, музейництво, культурна спадщина.

*Based on the correspondence of painter and museum expert Lev Gets (1987–1971), there is a reconstruction of his principles of ensuring his own artistic heritage and cataloging his own creativity, a creativity of Ukrainian artist who lived and worked in the alien cultural environment.*

*Keywords:* artist, museology, cultural heritage.

З колишнім січовим стрільцем, відтак живописцем, графіком і музейником Левом Ґецом\* я познайомився зовсім випадково, але маю кілька десятків його листів і чимало дотичних матеріалів. Теку з його документами, яку його вдова надіслала мені до Києва, я передав до Наукових архівних фондів рукописів та фонозаписів ІМФЕ. З неї, по суті, почалося наше знайомство.

У червні 1967 року Л. Ґец написав мені, дев'ятнадцятилітньому студенту, приязного листа: «Вельмишановний Друже! 23. VI. 1967 В. Касіян переслав до мене матеріал, писаний Вами про мене. Вірно [Ви] випрацювали, а список з газет це тільки уламок із 900 рецензій, яких є у 11 мовах. Чи не могли б написати мені, до чого готуєте цих кілька речень» і т. д. Повернувшись із Білогородки, де я перебував на розкопках, я відписав, що ті рядки, що переслав йому до Кракова Василь Ілліч, писав сам Ґец сорок років тому історикові мистецтва Федорові Ернсту, і лист зберігається у його фонді. А сам, повідомляв я краківського митця, студію життя й спадщину Георгія

Нарбута. Чимало оригіналів останнього не повернулися назад після лляпцізької виставки 1914 року, тож мене цікавить, чи не відомі йому нарбутівські оригінали за кордоном. А ще мене цікавило, поляком чи українцем вважає себе він сам.

Ґец, безумовно, зрадив: «Вельмишановний Друже! – писав він мені, – Приємно довідатися, що по довгих роках і безмежних катастрофах лист мій до Федора Ернста заховався і служить історії.

«Графіки Нарбута не знаю, де поділися. Виставляв я з Нарбутом в Берліні, Римі і Львові, Празі і Парижі – всюди там, де організував виставки АНУМ. І мені теж раз пропали роботи. На всі виставки були критики і їх мож [на] знайти у архівах, оскільки такі заховались. Деякі маю у себе.

«На запит, де себе я зараховую – чи до Польщі, чи України, треба знати, що цілий свій вік зараховую себе до українців разом з мистецтвом. Виставляв я в десяти народах, але все як українець. Зараз в Польщі признаю себе українцем, але належу до «Związku Polskich Artystów Plastyków», бо

---

\* Кузик Кость. Лев Ґец // Український календар 1986. – Варшава: Укр. суспільно-культурне т-во, б.р. – С. 142–153.

АРХІВ

такий тепер порядок. Такий сам і у Вас, де Жиди, Укр[аїнці], Рос[іяни], Турки і Татари творять одну організаційну групу і – творять зачаровану Україну. Все ж таки поляки ні разу не врахували мене між своїми, бо знають, що подаю себе українцем, в хаті панує моя рідна мова, жінку маю з Гуцулії і творимо ми у Кракові Україну без огляду на те, що діється в Ізраїлі... – Може, напишете, скільки Вам років, при чому працюєте і яка Ваша спеціальність».

Для епістолярного жанру наші часи – доба очевидного занепаду. Ми не листуємося: знімаємо телефонну рурку і вже все знаємо. По телефону знайомимося, вирішуємо важливі справи, про щось довідуємося, любимося.

Ґец любив епістолярій. Як же ж: у телефонному дроті звук вигасав тієї самої миті, – листи залишалися, а він був музейником, заснував у Сяноку музей «Лемківщина». Писав: «Пишу сотки листів по цілому світі... Вони різні, залежить від сил і настрою... Хотів би всіх серцем огорнути, і не все вдається. До Вас молодих апель, аби робили ліпше від мене. Ваші статті ховаю і жду дальших... Як бачите, світ рухливий, і я мушу скоро писати, аби не остати позаду» (11.VIII.1970). «Правду пишете, що пишу по 3–4 письма, аби дістати ледви півкартки відповіді» (20.IX.1969).

До листування Ґец ставився дуже серйозно і, як і в кожній іншій справі, вимагав методичності й тягlostі. Коли зв'язок листовний на якийсь тиждень завмирав, він сварився і вчив: «Не подібне то до Сергія, аби без причини так довго мовчав. Чи добре, чи зле – треба писати про все і не проривати листування» (26.VII.1971). «А тепер як далеко дійшли з Нарбутом? Чи друкуєте нове в етнографічному журналі? Про все трохи треба написати, аби Сергій не пропадав в темні дня» (15.II.1970).

Сам надсилав часом по дві листівки за день: «Не думайте, що забув Вас. Хто раз вписався у Ґеца, то не легко вимазується» (2.II.1971). Писав він свої листи не в безвість, а щоб відкладалися в архіві як культурний здобуток. Запитував: «Скільки-то листів маєте від мене? Буде цього добра – спора тека?» (1.I.1971). Довідавшись,

скільки саме, зрадив: «Думаю, що так багатий матеріал мало котрий маляр Вам доручить» (1.XII.1970).

У ці папери сивий маляр вкладав частку душі: «Не пам'ятаю, аби виконував я працю без запалу, огню, любовної жаги аж до того листа і листів, які пишу до Вас» (11.VIII.1970).

Цілком природно, що матеріали листування за 1945–1970-ті роки він опрацював у картосхемі, позначивши ті міста, з якими листувався. Тут були: Київ, Чернівці, Снятин, Москва, Сеймчан, Пряшів, Відень, Рим, далі Курітіба, Філадельфія, Рочестер, Чикаго тощо (13.XI.1970). Я маю серйозну підозру, що листування з Сеймчаном у Східному Сибіру провадилосся передусім для того, щоб розширити його картосхему.

Утім, і до впорядкування своєї кореспонденції Л.Ґец привносив емоції. В ідеалі архівісти мали б опрацьовувати все до останньої листівки, бо з неї майбутній дослідник може довідатися про факт знайомства певної особи, як також про те, що того року людина ще жила.

Розміри помешкання не дозволяли мистцеві зберігати всі його папери. Ті листи, що були, на його думку, важливіші, він збирав до альбомів. Решта йшла до великих картонних коробок. Улітку 1969 року наша студентська група тиждень пробула в Кракові, і я п'ять днів провів у свого знайомого. Він навчав: «Ви працюєте у якійсь структурі, фіксуєте певні акції (вечори чи виставки) у газетних нотатках, тоді робите їхній огляд – так наростає культура».

Я подивився – у тих коробках траплялися листівки від діячів видатних і знаменитих. Критерії відбору були, очевидно, якісь інші. Поскаржившись на брак площі, журился, що дві чи три такі коробки мусив знищити.

Одержавши якомсь захопленого листа від незнайомого польського інженера, якому дуже сподобався його альбом «Старі майданчики», Ґец запропонував йому в подарунок усю свою спадщину. Переляканий інженер більше не озивався.

Л.Ґец мріяв передати зібрані матеріали на Україну й багато разів звертався до всіляких установ, зокрема до львівського му-

зею, аби надіслали до нього когось із працівників по його збірку й архів. Байдужість музейного керівництва тяжко його вражала, і він писав до Львова все розпачливіші листи: «Прийдеться комусь жалувати, що прогайнували таку можливість, де Л.Ґец дає квартиру, харч і опіку за те, аби хто із музею українського мистецтва у Львові викопав цілий маєток мистецький маляра Лева Ґеца. Кому запис зробити, коли нікого нема з роду?.. [...] знайте, що буде вина Ваша, бо – автор писав, просив, кланявся... Любі друзі! Коли Л.Ґец пише Вам – то – роздумав добре і думав дійсно добре – але... Бувайте здорові!.. Зачинаю 75 років на чужині». Лейтмотивом Ґецових листів проходить тема: «Зійду з землі з роздертим серцем, що діточок своїх мистецьких залишаю незабезпечених!»

До періодики Ґец ставився особливо. Він і сам вряди-годи друкував статті в газетах і все життя неослабно стежив за всім, про що повідомляли інші. У Кракові Ґец показав мені два грубі томи витинків із західноукраїнської періодики міжвоєнних років, наглухо забороненої в Україні. Думаю, було цим фоліантам затишно у спеціально пошитій для них брезентовій сумці. А для дослідника-нонконформіста це був би справдешний скарб. (Про часи війни тоді не йшлося.) Вирізувати із свіжих газет усе, що стосувалося мистецтва, було, зрештою, не тяжко. І як передбачав старий музейник, з кожним роком зростала й вивищувалася наукова вартість його витинків. Робити так дозволяли собі, мабуть, далеко не всі його сучасники, хто вмів читати й передплачував пресу. Донині такі матеріали збереглися хіба в лічених книгозбірнях. А тут уже було вибрано з тих раритетних видань усе «мистецтво» і кожний витинок точно атрибутовано. На його двох томах можна було написати не одну студію – без мороки й без клопоту. Це було чудо зростання культурного капіталу.

З-поміж рясного газетного матеріалу найповніше було представлено публікації, що стосувалися його самого. Він розповідав: «Збираю голоси преси про мій ювілей, радію словами і збільшую свою збірку но-

вими статтями. Все це дає радість, певність незмарнованих літ і надію на будуче. Ваша стаття побільшить мої альбоми» (8.III.1971). А одного разу, розохотившись, надіслав мені колосальну бібліографію – «Спис рецензій, згадок в пресі, тижневиках, книжках, радіо і телевізії про Льва Ґеца від 1915 до 1971 року» (11.XI.1970). Містилося у цьому списку, на його 11 аркушах дрібного письма, 886 позицій – з обох боків у дві колонки. Не знаю, скільки часу він витратив на цю марудну роботу, методично й акуратно виконану. Щось було в його натурі, коли на півдорозі не спинився. Зіракси були підконтрольні, і було їх небагато навіть у Польщі. З Кракова 1969 року я привіз копію статті Вадима Павловського про Українську державну Академію мистецтв із філадельфійських «Нотаток з мистецтва» (1968. Ч. 7). Він заніс до якоїсь крамнички свій примірник журналу, який надсилав йому Петро Мегик, і дав панні кульочок цукерок.

Мабуть, крім усього іншого, мистець мав слабкість до бібліографії. Про неї цікаво говорив його великий друг В.Касіян: «Бібліографія – важлива наука: тут не можна брехати» (наївний, наївний метр!). Переглядаючи свою працю, Ґец мав би почувати задоволення й гордощі: «Може, дістанете заворот голови. Ото відписані сторінки з моїх XIII книг. Є того ріжного матеріалу багато. Є теж примір, як треба працювати кожному мистцеві» (11.XI.1970). І за кілька днів: «Отож переписав 800 позицій з моєї книги, попідчеркував титули газет зеленим, а що важніше червоним. Якщо вчитаетесь – побачите, як рік за роком працюю, як видно події, ріжні справи, війну, тюрми і смерть і – як двигаюсь угору. Побачите міста світу, імена тих, що пишуть, і як паду і знов дряпаюсь (?) догори» (14.XI.1970).

Газети й журнали, де писали про нього, Ґец діставав по кілька примірників. Потім кожному міг дати доказ своєї активності. Старі витинки він шанував, попереджаючи: «Це вже не до набуття витинки з газет. [...] Сьогодні посилаю порученого листа з 23 газетними нотатками. Треба на них уважати, аби не пропали, бо їх не здобудеш більше. До підбудови праці про одного чоловічка, може, вистане» (19.X.1970).

АРХІВ

Мистець усвідомлював, що газети – специфічне історичне джерело, і можуть бути цікавими не тільки або й не стільки якістю свого змісту, часто-густо не вельми показною, як самим фактом свого виникнення. Схильний до зорової наочності й статистики, він уклав таблицю: котрого року в кількох публікаціях ішлося про нього. Його голос підвищувався, коли він декламував: у 1957, 1967 по 1970, 1934–1961, 1962–1952, 1968–1950. В інших місцях голос – навпаки – завмирав, і рука диригента теж падала: 1953, 1954, 1955 – нуль, нуль і нуль! У нього виходила конкретна картина: «Виконана тут статистика показує, скільки літ треба працювати, аби зауважили мистця і людину. Хіба не буде вона тяжка до відчитання» (11. XI. 1970).

Мабуть, цю доказовість своєї активності й популярності мистець у своїх витинках цінував найбільше, бо змістом він часто легковажив: «Пишіть, Сергію, про саму річ і мою працю без дня уродження і року. Майже всі статті згадують за кожним разом: Л. Гець уродився і т. д. Поза днем мого уродження сама вода» (27. V. 1971). Як тут не пригадати, що психологічно близький до нього Касіян ставився до голосів критики дещо подібно. Показуючи раз лайливу еміграційну статтю про себе (на цілий розворот!), він з філософським спокоєм промовив: «Зрештою, байдуже, що там пишуть. Аби писали!»

Нагромаджуючи свій архів, Л. Гець збирав до нього речі часом цілком несподівані: «Чи немає у Вас значка поштового з 50-річчя УРСР? Потрібую один – але найгарніший – до моїх збірок. Я не збираю марки, а тільки по одній із дуже важних істор[ичних] подій – до сторінки у моїх споминах п. н. “Це діялося за мого життя”» (26. XI. 1967).

Останні роки життя малярева шталюґа стояла без ужитку. Картин було повне помешкання. Мистець мучився тим, що не мав, де все те подіти. Розумів, що даліше малювання не мало сенсу. У такі страшні часи, яких не хотілося б нікому побажати, Гець увесь віддався своїм паперам: «В мене істна канцелярія або уряд... пишу і пишу!» (18. III. 1970). Треба визнати, однак, що у своїх писаннях він усе ж лишався мистцем.

Був, може, надто емоційний, непоміркований: «Писати буду, доки буде настрої. Як вогонь мене опустить, тоді шкода висилюватися» (25. IX. 1970).

Моменти апатії зрідка справді його навідували: «Відлетіла охота писати спомини. Світ шаліє. Думки мішаються. Спокою не видно. Мої друзяки викінчуються. Залишаюся сам на чужині» (2. II. 1971). «Зараз я не дуже спосібний до праці. Думаю, досить написав Вам, і ніхто не має стільки матеріялу, що Ви, Сергію. Я вже загубив міру і не знаю, що Вам писати» (27. V. 1971). Одного разу він надіслав мені довгий список осіб, з ким він стикався в різні роки: І. Франко, О. Новаківський, І. Труш, К. Студинський, М. Менцінський і десятки інших: «Побіч вимінених було багато інших, але їх не можна рахувати впливовими і заслуженими» (14. XI. 1969). Дещо пізніше до списку надійшли додатки. Зазначені прізвища інтригували, і до Кракова летіли прохання конче писати за тими списками спомини. У 75-літнього майстра такі пропозиції ентузіазму не викликали: «Не знаю, як це зробити з Вами щодо моїх контактів з людьми. Розумію, що не можете їх відчувати, а мені нудно описувати сцени і сценки. Якби був спокій і НАСТРІЙ, то, може, оповідав би про кожного зосібна. [...] Мені бракує терпцю аналізувати часи і людей» (22. XII. 1970). Може, він любив писати лише про себе? А тут 7 грудня ми ховали на Берківцях Аллу Горську.

Л. Гець явно страйкував. До Кракова летіло: «Я запитав Вас про акад. Кирила Студинського, й Ви подали нотатки з довідника, хоча для подання тих відомостей не треба бути Левом Гецом... Ви повідомляєте, що не пишете “про Студинських. Це належить до істориків”». Але **за чим** вони писатимуть?! Поза собою ніхто нікого не знає, й усі Ваші спомини про Крушельницьку чи Мишугу суть спогади про Вас одного» (16. XI. 1970). Мистець відповідав: «[...] писати про других, описувати їх і т. д. не думаю. Студинський і Крушельницька, Ковжун, Новаківський це люди знані, і я даю тільки знак, що отерся, або відворотно, з ними. Певне – я можу начеркнути, наскільки я мав діло з проф. Левинським і другими.

## СЕРГІЙ БЛОКІНЬ. ОДНА З ТЕК МОГО АРХИВУ: ЛЕВ ҐЕЦ

Буде це два коротких речення, і далі повинен цікавитись собою – як іду через бурі, війни, школи, в'язниці, лікарні, академії, музеї...» (25. XI. 1970). Щоправда, я таки вимучив з нього розповідь про Левинського. Це була історія з часів першої російської окупації про пошуки замуrowаних у Святому Юрі таємних документів митрополита Андрея.

Далі я уточнював, що, зрештою, «не про них треба писати, а про Ваші контакти з ними. Оце й є те, чого недоличуємося» (5. XII. 1970). Здається, того вечора мені зателефонувала пані Оріся Стешенко: «Убили Аллу!» Почалися страшні дні, почався новий історичний період.

На жаль, Ґец був занадто заглибленим у мистецтво. Він мріяв, щоб про нього більше друкували, адже це йшло у славу його любої вітчизни: «[...] Дзешинський писав за моїм проводом і своє зробив. Мені ходило, аби хтось із поляків сказав слово» (22. V. 1971).

За статтю Ришарда Дзешинського та іншими матеріалами 5–6 лютого я написав статтю про сяноцький період Ґеца «Героїзм музейника». Автора похвалено такими словами: «Поки що я д[уже] вдоволений з Вашої праці, і буде це дійсно перша праця наукова. Блудів я не зауважив» (18. III. 1971).

Але свою статтю я надіслав не лише до Кракова, а й до Львова найближчій, як я знав, Ґецовій помічниці в музеї «Лемківщина» Ірені Добрянській, з якого виявилось, що «блуди» таки були: «Запевнюю Вас, що т. Ришард Дзешинський не є в курсі діла, і не належало б

покликатись на його зовсім не вірні звідомлення. Впрочім, це сам Л. Ґец може Вам посвідчити» (19. IV. 1971).

Молодий мрійник після такого листа пригальмував. Мрійникові старшому, навпаки, почала уявлятися присвячена йому нова книжка (першу написав Павло Ковжун): «Хочу брати живу участь у Вашій праці, тому радив робити теку, збирати і укладати все, не думаючи про скорий друк» (17. X. 1970). Ідея праці повнилася деталями: «[...] думаю, моя книга може бути д[уже] багата, бо сам я живу і помагаю» (1. II. 1971).

Маєстро міркував часом філософічно: «Не хотів би я мати фальшиву книжку, в котрій всі святі то лайдаки. Треба писати скромно, серцем і душею» (22. XII. 1970).

Іншим разом терпець йому вривався, і про присвячену йому працю він писав: «Вже з віддалі бачу її в відбитках машинних і залюбки читаю, який-то я вели[ки] й пан» (15. XI. 1970). І подібне – знову в самий рік смерті: «Абсолютно мушу діждатися Вашого чудового Нарбута, но і – статті про себе. Аж потім можу думати про подорож на місяць...» (8. III. 1971). Мій присвячений Нарбутові збірник, що був поширеною працею Федора Ернста, має свою, добре документовану, історію. На жаль, її прагнули «діждатися» не всі.

Я написав Ґеців некролог, який сподобався Касіянові. Але не надрукували навіть його. Там були «зайві» деталі.

Закінчував він так: «Свої матеріали Ґец зрештою заповів Ягеллонському університету в Кракові. Але він подбав зробити мікрофільм своїх споминів, – може, хоч він стане приступний нашим дослідникам?»

ЛЕВ ҐЕЦ – 13. IV. 1896 – ЛЬВІВ – [16. XII. 1971]		
ВІД – ДО	Но[мер] число	ВИКОНАВ:
1913–1915	60	АКВАРЕЛІ ЗЛОЖЕНІ НА ЧАС ВІЙНИ В “НАЦ. МУЗЕЇ” У ЛЬВОВІ 1915. ЗВЕРНЕНО АВТОРОВІ ПО ВІЙНІ ДР. І. СВЕНЦІЦЬКИМ
1915–1918	300	РИСУНКІВ І АКВАРЕЛЬ З ВІЙНИ УСС. З ТОГО 200 ПЕРЕХОВУЄТЬСЯ В РИМІ
1915–1918	111	КАРТОНІВ “АНТОЛОГІЯ СТР. [ІЛЕЦЬКОЇ] ТВОРЧОСТИ”. КНИГА ПЕРЕХОВУЄТЬСЯ В РИМІ
1918–1919	117	КАРТОНІВ – 139 СТОРІНОК “ДОМБ’Є” КРАКІВ – НЕВОЛЯ. КНИГА ПЕРЕХОВУЄТЬСЯ В РИМІ
1916–	13	КАРТОК ВИДАНО У ВІДНІ З “АНТ. СТР. ТВОРЧОСТИ”. ПОВТОРЕНО ЇХ 1931 У ЛЬВОВІ В НЕКОМПЛЕТІ

## АРХІВ

1918–1919	100	РИСУНКІВ, АФІШІ, АЛЬБОМИ ВИКОНАВ В ДОМБ'Ю – НЕВОЛІ – КРАКІВ
1920–1924	350	СТУДІЙ РИСУНКОВИХ В АКАД. МИСТЕЦТВ В КРАКОВІ. ПРОПАЛИ 1944 В СЯНОЦІ. ВІЙНА
1921–1923	2	КОНЦЕРТИ ВІДСПІВАВ (ТЕНОР) Л. ГЕЦ В ЧЕСТЬ Т. ШЕВЧЕНКА В ДОМІ пп. ФІЯЛІВ, ДРУГИЙ В САЛІ МУЗ. КОНСЕРВАТОРІЇ ПЛ. ЩЕПАНСЬКА В КРАКОВІ. АКОМП. ІЗА ЛЕВИЦЬКА
1922–1924	20	ГРАФІК: СУХА ГОЛКА – МІДЕРИТ – ДЕРЕВОРИТ – ЛІТОГРАФІЯ – КРАКІВ – СЯНІК. ЗАКІНЧЕННЯ АКАД. 1924 р.
1922–1924	45	КОМП. РИС. ЦИКЛЬ З ВІЙНИ 1914–1918 – ЛЬВІВ
1925–1939	15	ВЧИТЕЛЬСЬКА ПРАЦЯ З ГІМНАЗІЇ, СЕМИН., НАР. ШК., ЗЛОЖИВ 2 ІСПИТИ ПЕДАГ. ДИПЛОМ ПРОФ. В ВАРШАВІ
1927–	13	ЦИКЛЬ ПОСМЕРТНИЙ МАТЕРИ АВТОРА – СЯНІК – РОЗГРАБЛЕНИЙ 1940 У ЛЬВОВІ – ВІЙНА
1928–1929	30	КОМП. ФІГУРАЛЬНИХ, МІЖ ТИМИ “МАСКИ”. СЯНІК. РОЗГРАБЛЕНІ 1944 В СЯНОЦІ – ВІЙНА
1930–	15	ДЕРЕВОРИТІВ – СЯНІК
1925–1944	120	ОБРАЗІВ ОЛІЙНИХ З ЛЕМКІВЩИНИ – РОЗГРАБЛЕНО В 1939–1944 В СЯНОКУ – НА ВІЙНИ І [У] ЛЬВОВІ
1928–1944	2	ТОМИ СПОМИНИВ, 350 СТОР. – ПЕРЕХОВУЮТЬСЯ В РИМІ
1930–1944	1	ОСНУВАВ МУЗЕЙ “ЛЕМКІВЩИНА” В СЯНОЦІ І БУВ 14 РОКІВ ЙОГО ДИРЕКТОРОМ І ГОЛОВОЮ
1931–1944	1	АРХЕОЛОГІЧНІ РОЗКОПКИ В БАКІРІ К. [ОЛО]ДИНОВА, БОСЬКУ, МЕЖИБРІДІ К. СЯНОКА. ПЕРЕВІВ КОНСЕРВАЦІЮ
1936–1944	1	КОНСЕРВ. ІКОН І ЗАМКУ В СЯНОЦІ. ВІДКРИВ ДВА РЕНЕС. ВІКНА. КОНС. ЗА ГРОШІ МУЗЕЮ “ЛЕМКІВЩИНА”. СЯНІК
1939–	1	МОНОГРАФІЯ Л. ГЕЦА. П. КОВЖУН. ЛЬВІВ
1915–1939	1	25 ЛІТ МИСТ. ТВОРЧОСТИ. ЮВІЛЕЙ – ЛЬВІВ
1944–1945	30	РИС. І АКВАРЕЛЬ В КРАКОВІ
1946–1947	45	РИС. І АКВ. З ТЮРМИ НА ЗАМКУ В РЯШЕВІ
1950–1961	1	11 ЛІТ ПЕДАГ. ПРАЦІ В АКАД. МИСТЕЦТВ В КРАКОВІ
1956–1962/4	450	РИС. “СТАРИЙ КРАКІВ” – ІСТОРІЯ 1000 ЛІТ ПОЛЬЩІ В АРХІТЕКТУРІ
1958–	1	КНИЖКА “DAWNE DZIEDZIŃCE I PODWÓRZA KRAKOWA”. 100 RYS. WYD. “WAG”
1958–	1	МАЛЮЮ ОБРАЗ “М.БОЖ”. ДО ГР.-КАТ. КАПЛИЦІ СВ. ВАРВАРИ В КРАКОВІ. ВІДНОВ. ПЛАЩАНИЦЮ
1959–	1	ВИСТАВА 160 КАРТИН Л. ГЕЦА. ZDAD КРАКІВ
1959–1960	70	ОБРАЗІВ МАЛЮЮ З ЛЕМКІВЩИНИ І КРАКОВА
1959–1960	50	РІЖНИХ РИС. В ТІМ 13 З МОЄЇ КВАТИРИ В КРАКОВІ – РЕТОРИКА 24/4
1915–1960	800	ПРАЦЬ РОЗГУБЛЕНИХ: ОЛІЇ, АКВАР., РИС., “EX LIBRIS”, ВІНЕТИ, ІНІЦІАЛИ, ДРУКИ, КАРИКАТУРИ І “SCIENNE GAZETI”
1915–1960	15	ТОМІВ ФОТОКОПІЙ З МОЇХ РОБІТ МАЛЯРСЬКИХ І МУЗЕЙНИХ
1915–1966	3	ТОМИ РЕЦЕНЗІЙ – РАЗОМ 850 В 11 МОВАХ В ТОМУ РАДІА І ТЕЛЄВІЗІЯ
1917–1966	72	ВИСТАВКИ В КРАЮ І ЗАГРАНИЦЕЮ
1954–1966	3	ТОМИ СПОМИНИ В ПОЛЬ. І УКР. МОВАХ. І Т. 429 СТОР., ІІ Т. 200 СТ., ІІІ Т. 345 СТ. І ДАЛЬШЕ
1960–	1	ЮВІЛЕЙ 45 ЛІТ ПРАЦІ – ПИШЕ ВАРШАВА І НЬЮ-ЙОРК
1956–1966	1	СТАЛО ДОПИСУЮ ДО “НАШОГО СЛОВА” І “НАШОЇ КУЛЬТУРИ” В ВАРШАВІ ПРО МИСТ. І МУЗЕЙ
1960–26.XI	1	“ВІЛЬНА УКРАЇНСЬКА АКАДЕМІЯ НАУК” В НЬЮ-ЙОРКУ ВИГОЛОСИЛА ВІДЧИТ ПРОФ. Д. ГОРНЯТКЕВИЧА “ЛЕВ ГЕЦ І ЙОГО ТЕПЕРІШНЯ ТВОРЧИСТЬ”
1961–9.III.–9.IV	1	ОПЕРОВАНИЙ НА СЛ. [ІПУ] КИШКУ В НОВІЙ ГУТІ – КРАКІВ
1961–27.V.	1	ВІДЗНАЧЕНИЙ ВЕЛ. МЕДАЛЛЮ ЧЕРЕЗ ZDAD ЯК ЗАСЛУЖЕНИЙ. КРАКІВ
1961–12–VI 13–VII	1	ЛІКУЮСЯ НА “ULCUS” – ВІЙСЬКОВИЙ ШПИТАЛЬ КРАКІВ – ВРОЦЛАВСЬКА 5.
1961–ВЕРЕСЕНЬ	1	ЕМЕРИТОВАНИЙ З ПЕНСІЄЮ 1597 ЗЛ. 36 ЛІТ СЛУЖБИ ПЕДАГОГІЧНОЇ БЕЗ ПЕРЕРВИ

## СЕРГІЙ БЛОКІНЬ. ОДНА З ТЕК МОГО АРХІВУ: ЛЕВ ҐЕЦ

1961–VIII	1	ВІДКРИВАЮ САМОУЧКУ ЯНІНУ ГАДЯК-СТИКОВУ І РОБЛЮ ЇЇ ВИСТ.[АВУ] І ВЕЛ. [ИКИЙ] РОЗГОЛОС
1961–XI–XII	1	ВІДНАЙДЕННЯ 47 ОБРАЗІВ МОЇХ В НЬЮ-ЙОРКУ ЧЕРЕЗ ІНЖ. ЄВГЕНА НОЛЬДЕНА-БЛАКИТНОГО
1962–14.I 28.I.	1	ВИСТАВКА Л.ҐЕЦА В НЬЮ-ЙОРКУ З УСПІХОМ МОРАЛЬНИМ І МАТЕРІАЛЬНИМ
1962–1.I.	1	ВИСТАВКА У ЛЬВОВІ. УРСР. 4 ОБРАЗИ
		<b>ВИКОНАВ 2870</b>
<b>ВІД – ДО</b>	<b>№</b>	<b>ВИКОНАВ:</b>
1962–	1	НА ЕМЕРИТУРІ РОБЛЮ ВИСТАВКУ ІЗ 403 РИС.[УНКІВ] п.н. “КРАКІВ” (ЗДОРОВ’Я ВІЧНО СЛАБЕ)
1962–	1	15.IX – 7.X.1962 ВЕЛИКИЙ СУКЦЕС З ВИСТАВИ “KRAKÓW W 403 RYS. LEONA GETZA”
1962–	1	ВИСТАВКА В СЯНОЦІ З НАГОДИ “800-ЛІТТЯ МІСТА СЯНОКА”
1962–1963	1	ВИГОТОВИВ 450 ФОТОКОПІЙ ІЗ МОЇХ РОБІТ У ШІСТЬОХ ВЕЛИКИХ ТОМАХ – (18–24 СТ ФОТО)
1963–XI–XII	250	ІЛЮСТРАЦІЙ П.Н. “МОЄ ЖИТТЯ” СПОМИНИ.
1944–1963	3	РАЗИ ЖОНАТИЙ, З КЛОПОТАМИ. – І ТЕ, ТРЕБА БУЛО ТЕЖ ВИКОНАТИ – ПОВІРТЕ
1963–XI–XII	1	СПОМИНИ СВОЇ ПЕРЕПИСАВ В ОДНУ КНИГУ. МАЄ ВОНА 345 СТОРІН РУКОПИСНИХ
1926–1964	5	/УКР. ЕНЦ. ЛЬВІВ/ – УКР. ЕНЦ. ПАРИЖ /УКР. ЕНЦ. КИЇВ/. /УКР. АНГЛ. ЕНЦ. USA–CANADA /ЕНЦ. УКР. СЛОВН
До 1966 ПРАЦІ В МУЗЕЯХ:	12	/НАЦ. МУЗЕЙ – ЛЬВІВ/ – МУЗ. ім. Т. ШЕВЧЕНКА У ЛЬВОВІ/ – УКР. МУЗЕЙ–ПРАГА/ – МУЗ. У КИЄВІ/ – МУЗ. ЗІЕМІ SANOСKІЕJ/ – МУЗ. ЕТНОGR. KRAKÓW/ – МУЗ. FARMACEUTYCZNE, KRAKÓW/ – УКР. МУЗЕЙ У НЬЮ-ЙОРКУ/ – МУЗ. HIST. м. KRAKOWA/ – ІСТ. МУЗ. У ЛЬВОВІ/ – МУЗ. УКР. МИСТЕЦТВА У ЛЬВОВІ/ – МУЗ. ЛЕМКІВ
До 1964	35	СТАТЕЙ НАПИСАВ ДО ГАЗЕТ НА МИСТ. І МУЗЕЙНІ ТЕМИ
1964–18.II.	2	РАЗИ НАВІДУВАВ МЕНЕ ТАЙНИЙ АГЕНТ
1915–1965	1	50-РІЧЧЯ МОЄЇ ТВОРЧОСТІ – ЮВІЛЕЙ. КРАКІВ
1964–	1	УЧАСТЬ У ВИСТАВЦІ В ST.PAUL – U.S.A.
1965–	1	ВИСТ. 166 ПРАЦЬ Л. ҐЕЦА У ЩЕЦІНІ, ВІДЧИТ І ЛІКАРНЯ /ЗАХВОРИВ/
1965–	1	ВИСТ. В НЬЮ-ЙОРКУ – 23 ОБРАЗИ – УВАН. ДАР
1965–	1	МЕДАЛЯ 50-РІЧЧЯ. РОБОТИ А.КОСТШЕВИ
1966–	1	450 РИС. ПОДАРИВ ДО МУЗЕЮ У КРАКОВІ. ВАРТІСТЬ 500.000 ЗЛ
РАЗОМ	317	+ 2870 = 3187 ПРАЦЬ – ВИКОНАВ; ПРАЦЮЄ ДАЛІ
В’ЯЗНИЦІ:		
1914–	2	РАЗИ ЦАРСЬКА РОСІЯ – ЛЬВІВ
1916–	1	МАДЯРИ “310 ПОЛК” – БЕРЕЖАНИ
1918–1919	1	ОБОЗ–ДОМБ’Є–КРАКІВ /10 МІСЯЦІВ/
1926–	1	САНАЦ. ПОЛЬЩА-ПЕРЕМИШЛЬ
1942–1944	2	GESTARO СЯНІК–КРАКІВ
1945	1	Н.К.В.Д. – КРАКІВ
1946–1947	2	ПОЛЬЩА – КРАКІВ – РЯШІВ /18 МІСЯЦІВ/
	10	РАЗ І АНІ РАЗУ НЕ ЗАСУДЖЕНИЙ
ШПИТАЛІ:		
1916–	1	УСС – В МАЛОВОДАХ – СТРИПА
1916–	1	УСС – БЕРЕЖАНИ – ЛИСОНЯ
1918–	1	РАНЕНИЙ В ОБІ НОГИ – ЛЬВІВ /10 МІСЯЦЬ ЛІК[АРНІ]/
1918–1919	1	ДЗЄДЗІЦЕ – ШЛЕСК. ШПИТАЛЬ.
1953–	1	САМОГУБСТВО – КРАКІВ /7 МІСЯЦЬ. ЛІК [АРНІ]/

## АРХІВ

1953–1966	7	СИМ РАЗ НА «ULCUS». КРАКІВ – ЩЕЦІН – ЛЬВІВ
1961–	1	ОПЕРОВАНИЙ СЛІПІА] КИШКА – КРАКІВ
1961–	1	ВЕРЕД ЖОЛУДКА – КРАКІВ /1 1/2 МІС. ЛІКАРНЯ/
	14	РАЗ В ЛІКАРНЯХ
1947–	1	КАРА СМЕРТИ. СУД В ЯСЛІ І РЯШІВ
1953	1	САМОГУБСТВО. ЖІНКА МАРІЯ З
		ДРИМАЛИКІВ ГИНЕ – МЕНЕ РЯТУЮТЬ
1962–1966	1	ВІЧНО ВЖЕ ХВОРІЮ

КРАКІВ, III. 1967

Лев Гец

По використанні – звернути

Зробити відпис – копію.

До спису треба занотувати 9 (дев'ять) медаль і грамота за музей.

Всіх книг маю 55.

Написав «Книжечку рекціїсти (?)»

Прибули виставки, рецензії і нові праці.

Фотокопію документа виконав В. Касіян в Києві.

Якщо є у Вас подвійні документи, прошу один звернути або зложити в архів.

Лев Гец

Чи тої фотокопії Касіян не дав Вам?

## РЕЗЮМЕ / SUMMARY

Колишній старшина корпусу Українських січових стрільців, живописець і графік Лев Гец створив патріотичну працю «Антологія стрілецької творчості», мистецьки оздоблений рукопис якої зберігається в архіві отців василіян у Римі. Маючи досвід фундатора музею «Лемківщина» у Сяноку (1930–1944), мистець виробив систему життєвих принципів щодо діяльності в чужинському культурному середовищі, продумав форми каталогізації своєї творчої діяльності. Крім бібліографічного покажчика, який провадив ціле життя, у 70-літньому віці, живучи в Кракові, він підсумував свою творчу діяльність у вигляді наочного каталогу, який при цій нагоді публікується. На матеріалах листування з мистцем (1967–1971) викладено його ставлення до епістолярію й матеріалів періодичної преси. Описано перипетії довкола забезпечення його мистецької спадщини.

*Ключові слова:* мистець, музейництво, культурна спадщина.

Former Ukrainian officer of the Ukrainian Sichovi Strilci corps, painter and graphic artist Lev Gets has created a patriotic work “Anthology of the Strilci Art”, artistically decorated manuscript of which is stored in the archives of the Basilian Order in Rome. Due to his experience of the founder of the museum “Lemkivshchyna” in Sanok (1930–1944), the artist developed a system of principles of living in an alien cultural environment and invented forms of cataloging of his own artistic career. In addition to bibliographical index, which he has led during a whole his life, at the age of 70, living in Krakow, he summed up his creative activity as a demonstrative catalogue that is now published on this occasion. On the basis of correspondence with the artist (1967–1971), his attitude to the epistolary heritage and periodicals is expounded. The twists and turns around the ensuring of his artistic heritage are recounted.

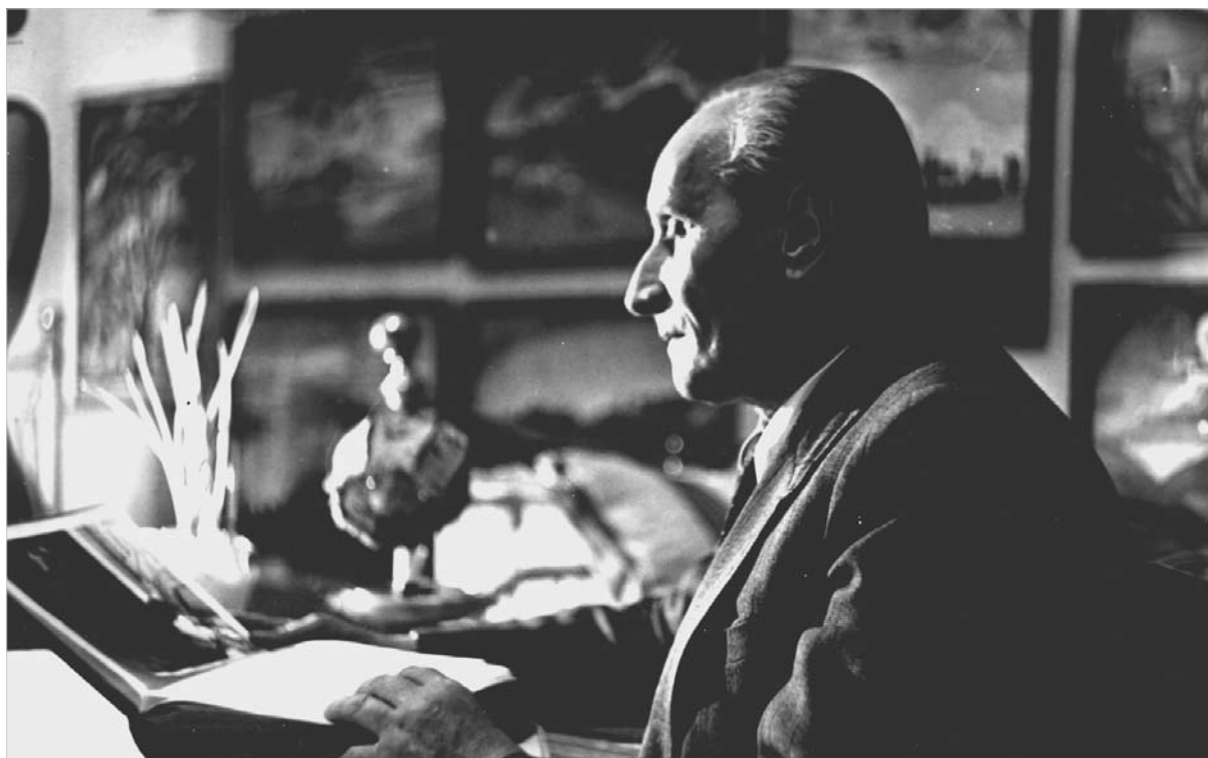
*Keywords:* artist, museology, cultural heritage.

Бывший офицер корпуса Украинских сечевых стрельцов, живописец и график Лев Гец создал патриотическое произведение «Антология стрелецкого творчества», художественно оформленная рукопись которого хранится в архиве отцов базилиан в Риме. Исходя из собственного опыта основателя музея «Лемковщина» в Сяноке (1930–1944), художник выработал систему жизненных принципов относительно деятельности в зарубежной культурной среде, продумал формы каталогизации собственной творческой деятельности. Кроме библиографического указателя, который он вёл в течение всей жизни, в возрасте 70-ти лет, живя в Кракове, он подытожил свою творческую деятельность в виде наглядного каталога, который публикуется в приложении. На материалах переписки с художником (1967–1971) изложено его отношение к эпистолярію и материалам периодической прессы. Описаны перипетии вокруг обеспечения его художественного наследия.

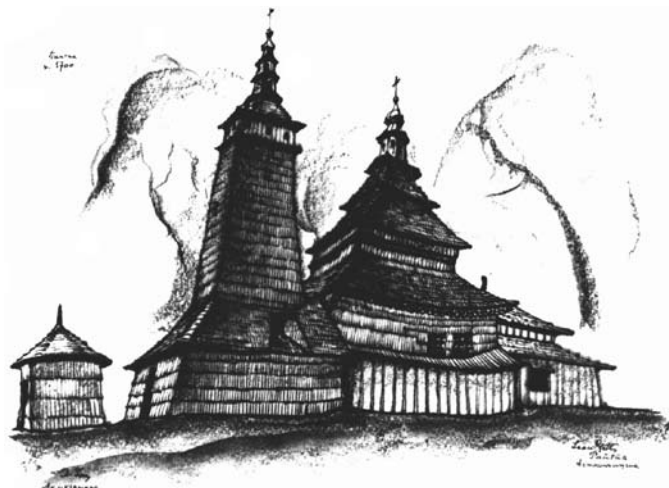
*Ключевые слова:* художник, музейное дело, культурное наследие.



Лев Гец зі своїм архівом.  
Краків. 1970



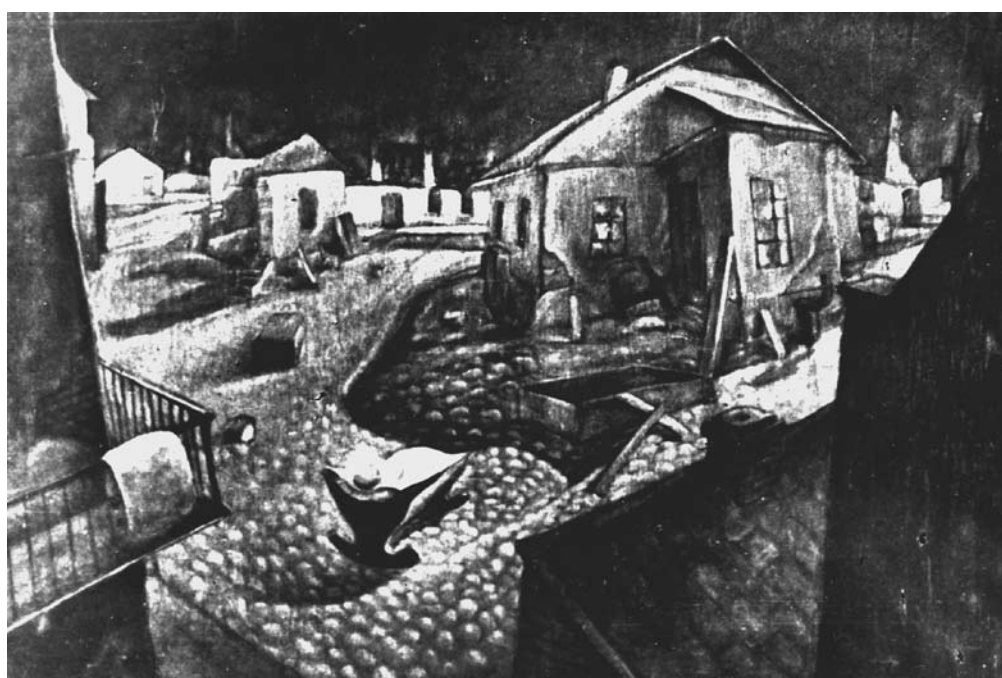
Лев Гец. Краків, 1969



*Л. Гец.* Церква в Пантні (Лемківщина).  
1938. Перо, сепія, сієна палена.  
Збірка М. Мироша (Нью-Йорк).

*Л. Гец.* Війна.  
Із циклу 5-ти картин «Війна». Сянок.  
1942. Олія, 150 × 100

*Л. Гец.* Новонароджений.  
Із циклу 5-ти картин «Війна». Сянок.  
1942. Олія, 150 × 100



## Постаті Prominent Figures

УДК 929Ковальчик+7.072.2(438)

### ДО 80-РІЧНОГО ЮВІЛЕЮ ПРОФЕСОРА ЄЖИ КОВАЛЬЧИКА



Творча біографія відомого польського мистецтвознавця, історика архітектури, професора, доктора габлітованого Єжи Ковальчика, який народився 1930 року на польсько-українському пограниччі (на Люблінщині) у родині сільського органіста, була спочатку пов'язана з навчанням у Католицькому університеті Любліна (1950–1953) та з Варшавським університетом (1953–1955). Протягом 23 років він був викладачем в Інституті історії мистецтва Варшавського університету, де здобув нау-

кові ступені доктора (1963) та доктора габлітованого (1971), а також доцента (1973). Уже в ті роки почав керувати семінаром для магістрів з історії реставрації та музейництва. Проте більша частина його життя, починаючи від 1978 року і до сьогодні, пов'язана з Інститутом мистецтвознавства ПАН, де він отримав наукове звання професора (1992), керував відділом сучасного мистецтва (1980–2000), був головним редактором наукового часопису «Biuletyn Historii Sztuki», нині є членом наукової ради Інституту.

Тематика його досліджень надзвичайно ґрунтовна та різнобічна: мистецтво та культура періоду ренесансу та просвітництва, польсько-італійські мистецькі взаємини XVI–XVIII ст., сучасна італійська архітектура, польська архітектура періоду пізнього бароко. Важливого значення він надає також охороні та збереженню пам'яток, вивченню їх документації через архівні джерела (його надзвичайну скромність та невтомну працю досі пригадують в Інституті рукописів Національної бібліотеки України ім. В. Вернадського). Та улюбленим серед його творчих інтересів можна назвати дослідження Люблінщини та регіону міста Замосць, історії якого він присвятив цілу низку своїх праць.

У його науковому доробку – понад 300 публікацій, зокрема монографії: *Kolegiata w Zamościu* (1968), *Sebastiano Serlio a sztuka polska* (1973), *W kręgu kultury dworu Jana Zamoyskiego* (1980), *Zamość città ideale* (1986), *Il ruolo di Roma nell'architettura polacca del tardo barocco* (1996), *Kultura i ideologia Jana Zamoyskiego* (2005), *Świątynie późnobarokowe na Kresach. Kościoły i klasztory w diecezjach na Rusi Koronnej* (2006).

ПОСТАТІ

Чимало його публікацій побачили світ в Італії, Білорусі, Литві, а також і в Україні.

У виданнях ІМФЕ ім. М. Т. Рильського він не тільки став постійним автором часопису «Студії мистецтвознавчі» та щорічника «Слов'янський світ». За його участі вишло два випуски збірника наукових праць відділу мистецтва та народної творчості зарубіжних країн «Українсько-польські культурні взаємини», де він є також членом редакційної колегії. За його сприяння та безпосередньої участі як упорядника побачив світ спецвипуск часопису «Студії мистецтвознавчі» (число 3, 2008), присвячений Польщі, який репрезентував добробок Інституту мистецтвознавства ПАН. Це число було зініційоване директором ІМФЕ ім. М. Т. Рильського НАН України академіком Ганною Скрипник під час її зустрічі у Варшаві з тогочасним директором Інституту мистецтвознавства ПАН професором Лехом Сокулом.

Професор Єжи Ковальчик став ініціатором презентації у червні 2009 року в столиці Польщі (у бібліотеці Інституту мистецтвознавства ПАН, за участю Амбасаді України у Варшаві) українських видань ІМФЕ ім. М. Т. Рильського – спільних проєктів цих двох інститутів. Відгук на цю подію він відразу опублікував у польській науковій пресі.

Нині професор Єжи Ковальчик започаткував новий проєкт репрезентації української науки в Польщі – видання українського спецвипуску часопису «Konteksty», запланованого на 2011 рік в Інституті мистецтвознавства ПАН у Варшаві, який готується до друку. Спецвипуск упорядковано відділом мистецтва та народної творчості зарубіжних країн ІМФЕ ім. М. Т. Рильського НАН України.

Слід відзначити, що його наукові доповіді та лекції в Києві, де він неодноразово виступав на вченій раді ІМФЕ ім. М. Т. Рильського НАН України та КСУ, завжди є подією не тільки для мистецтвознавців, але й для всіх дослідників українсько-польських культурних взаємин.

Творча співпраця пов'язує його з багатьма відомими українськими науковцями Києва, Львова, Рівного, серед яких – академік НАМУ, професор О. Федорук, членкореспондент НАН України, завідувач кафедри полоністики, професор Р. Радишевський, архітектор С. Юрченко та багато ін. Для нього велика радість – бачити вчених з України у Варшаві, організовувати їхні виступи та наукове стажування, зокрема по лінії «Каси імені Юзефа Мяндовського». Адже важливою складовою своєї наукової діяльності він вважає пошук талановитої молоді та підготовку наукових кадрів, адже під його керівництвом здобули науковий ступінь чотирнадцять докторів, серед яких також учені з України, Білорусі та Литви. Щомісяця він проводить семінар для мистецтвознавців, який завжди привертає увагу науковців Варшави. Він сповнений творчих задумів про нові книжки, конференції, наукові проєкти, серед яких важливе місце посідає співпраця наших інститутів.

Професора Єжи Ковальчика можна назвати не тільки промоутером України в Польщі та Європі, а справжнім її шанувальником та другом. Україна стала для нього не тільки об'єктом професійних інтересів, а передусім часткою його серця, яке вболіває і за кожного з нас.

З роси Вам і з води!  
На многії літа!

*Леся Вахніна*

## Хроніка Current events

УДК 069.5:7.038“550.3”



**Перша Всеукраїнська трієнале абстрактного мистецтва «ART-AKT»** відбулася в Чернівцях у жовтні 2010 року. Автором ідеї виставки став буковинський скульптор Святослав Вірста, куратором виставки та автором каталогу – мистецтвознавець Ірина Міщенко.

Проект покликаний започаткувати проведення в Україні імпрез абстрактного мистецтва, адже усвідомлення процесів, які нині відбуваються в культурі держави, неможливе без створення об'єктивної картини художнього життя сьогодення з присутнім у ньому розмаїттям напрямів і стилістичних відмінностей.

Метаморфози, які відбулися в мистецтві постпостмодерністської доби, не могли не

позначитися й на розвитку нефігуративного мистецтва. Виявити подібні трансформації, осмислити та проаналізувати їх і стало завданням даного проекту. Як і бажання об'єднати в єдиній експозиції митців різних поколінь і регіонів, що сповідують чистоту формальних елементів композиції та кольору, і в доробку яких абстрактне мистецтво посідає чільне місце.

Вагомою складовою проекту є заявлене у назві поняття «акт» – як акт творення, що є найважливішою функцією мистецтва, як вияв творчої свободи, незалежності від суспільної думки, утвердження самодостатності мистецьких проявів тощо.

Започаткована 2010 року трієнале «ART-AKT» покликана репрезентувати сучасний стан існування в Україні абстрактного мистецтва, відмінного і від традиційної образотворчості, вирішеної у формах впізнавано-прочитуваних, і від *contemporary art*, у якому ідея подекуди є важливішою за її пластичне втілення. Абстракція, десятиліттями таврована не тільки владою, але й часто небажанням глядача дозволити мистцеві бути вільним, виявилася невичерпною в розмаїтті формально-пластичних прийомів, здатності трансформуватися, привабливості парадоксального поєднання інтелектуальної гри композиційних структур, вишуканості лінійних накреслень, символічності чи спонтанності колірних сполучень. Прагнення віднайти найвиразніші форми, обриси, фактури і барви, розмірковуючи в процесі творення і насолоджуючись ним, звільняючись від будь-яких звично-буденних образів, і вирізняло подані в експозиції роботи художників – від нонконформістів 1960–1970-х років до сьогоденних студентів.

На розгляд журі було подано 293 твори 97 художників, з яких відібрано для експонування 105 робіт 58 авторів.

ХРОНІКА



Степан Рябченко. Калейдоскоп 3.  
2007. Папір, цифровий друк



Василь Андріяшко.  
Панно «Сутінки». 2010. Повість

Серед учасників трієнале – відомі українські мистці: Олександр Дубовик, Анатолій Фурдет, Олена Рижих (Київ); Андрій Ментух (Гданськ), Олександр Стівбур, Сергій Савченко, Василь Сад, Володимир Цюпко, Світлана Юсім, Ігор Божко, Микола Прокопенко (Одеса); Орест Криворучко (Чернівці); Любомир Якимчук, Ігор Янович (Львів). Чільне місце в експозиції посіли роботи художників одеського угруповання «Мамай», члени якого протягом багатьох десятиліть створюють композиції, у яких осягання світу відбувається через посутньо малярські прояви, що не потребують вербального витлумачення.



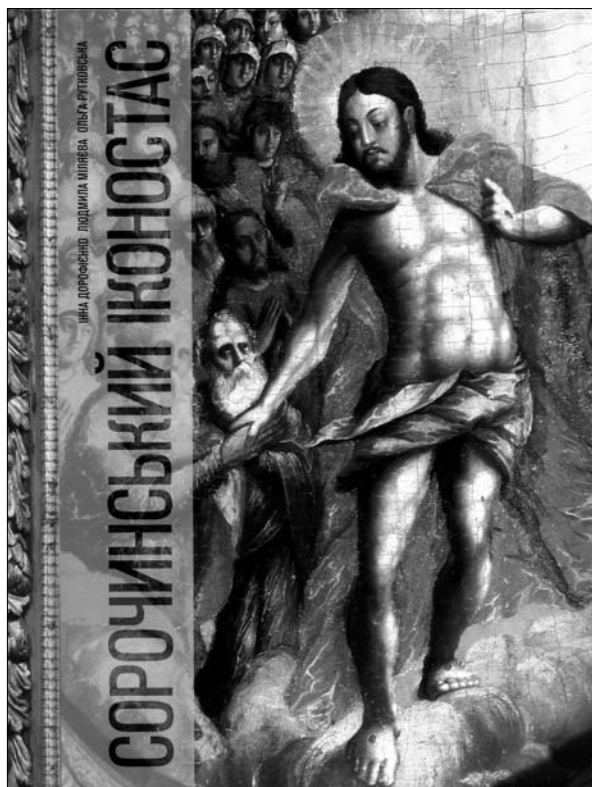
Ганна Васькевич.  
Схід. 2010. Картон, акрил

Лауреатами Першої Всеукраїнської трієнале абстрактного мистецтва «ART-AKT» стали: Володимир Цюпко (Одеса), Олександр Стівбур (Одеса), Василь Сад (Одеса), Любомир Якимчук (Львів), Степан Рябченко (Одеса). Особливі відзнаки трієнале були вручені Володимирові Цюпку («За вірність мистецьким принципам») і Степанові Рябченку («За візуалізацію образу»).

Зацікавлення проектом з боку мистців України дає змогу сподіватися на проведення подібних імпрез і в майбутньому.

Ірина Міщенко

## Рецензії та огляди Reviews and Surveys



**Сорочинський іконостас : альбом / Інна Дорофійенко, Людмила Міляєва, Ольга Рутковська. – К.: Родовід, 2010. – 168 с.: іл. – Текст укр. та англ. мовами. – ISBN 978-966-7845-64-3.**

У вересні 2010 року в Національному музеї Т. Г. Шевченка відбулася урочиста презентація альбому «Сорочинський іконостас», що вийшов друком у видавництві «Родовід». Авторами-упорядниками його є відомі дослідники І. Дорофійенко, Л. Міляєва та О. Рутковська. Вихід цієї книги є справжньою подією в нашому культурному житті. Альбом вельми помітний на тлі доволі бідного асортименту вітчизняних видань, присвячених творам національної художньої культури – і завдяки своїми поліграфічним якостям, і завдяки високому рівню супровідних статей й умілому структуруванню матеріалу.

Іконостас церкви Преображення Спаса села Великі Сорочинці давно привертав увагу науковців і широкої громадськості. Однак досі цей збережений, на щастя, до наших днів бароковий ансамбль, що є прикладом яскравого злету українського мистецького генія, не мав належного представлення в літературі. Альбом І. Дорофійенко, Л. Міляєвої й О. Рутковської презентує його майже у вичерпній повноті. Деякі ікони, зокрема композиції з рідкісною іконографією (наприклад, «Моління первосвящеників про посохи», «Первосвященики з пурпуром, що виткала Марія»), опубліковано вперше. Видання цікаве тим, що в ньому якісна поліграфія і вишуканий дизайн поєднано з ґрунтовним науковим апаратом вступної частини.

Відкриває книгу стаття «Церква Спаса Преображення та поетика українського бароко» провідного вітчизняного вченого, доктора мистецтвознавства, професора, академіка Національної академії мистецтв Людмили Міляєвої. Дослідниця розглядає пам'ятку в контексті культурного життя доби XVIII ст., відзначає втілення в цьому ансамблі принципів барокової естетики й поезики. Цитуючи показові літературні твори тієї доби, авторка одразу вводить нас у таємничий і примхливий світ українського бароко. Яскраві контрасти, патетика й пишність, схильність до «розумової гри», повчальність і дидактичність – усі ці ознаки барокового стилю притаманні іконам Сорочинського іконостаса. За досконалою формою тут проглядає складний богословський задум, який допитливий читач цього видання теж має змогу відчувати. У жваву й емоційну оповідь вплетено історію будівництва храму й біографічні відомості про його ктитора, гетьмана Данила Апостола. Здійснено також достеменний аналіз загальної композиції іконостаса і його окремих зображень. Особливу увагу приділено

## РЕЦЕНЗІЇ ТА ОГЛЯДИ

досконалому різьбленню, що не має аналогів в українському мистецтві. Характер викладу матеріалу поетичний і далекий від академічної сухості. Ми ніби «занурюємося» в минуле й маємо змогу відчутти колорит барокової доби.

Статтю супроводжують фотографії, деякі з них є унікальними. Привертає увагу фото з особистого архіву Л. Міляєвої із загальним виглядом Спасо-Преображенського храму: ми бачимо церкву на тлі краєвиду, на березі річки Псел, і водночас її відображення у водоймі, мінливе й рухоме. Це дуже співзвучно із самим текстом, що ніби ілюструє барокову тезу про «віддзеркалення»: мислителі тієї доби вважали, що весь наш світ є відлунням світу кращого – горішнього. Додамо, що нині зробити фото храму з цього ж ракурсу неможливо через зміни, що відбулися в місцевому ландшафті.

Стаття «Сорочинський іконостас – видатний твір образотворчого мистецтва 1730-х років» Інни Дорофійенко, головного художника-реставратора корпорації «Укрреставрація», художника-реставратора вищої кваліфікації, та Ольги Рутковської, мистецтвознавця, старшого наукового співробітника Українського державного науково-дослідного і проектного інституту «УкрНДІпроектреставрація», розкриває історію дослідження й реставрації монументального ансамблю. Це дає змогу оцінити значний внесок реставраторів корпорації у процес збереження пам'ятки – навряд чи буде великим перебільшенням сказати, що саме завдяки їхнім зусиллям Сорочинський іконостас отримав «друге життя». Уведення до альбому реставраційної документації архівних фотографій, що демонструють етапи складного реставраційного процесу, не є типовим для видань такого плану. Однак це додає альбому наукової ваги і водночас справляє враження на читача: адже він має змогу побачити ці самі твори у відреставрованому вигляді.

Книга відзначається високими художніми якостями. Приємно тримати в руках мистецьке видання великого формату. Ілюстрації в альбомі – чорно-білі й кольорові, посторінкові й розміщені окремим блоком. Вони презентують

загальний вигляд іконостаса і його частин, дають змогу уявити композицію всього ансамблю й розташування окремих ікон. Переважну більшість фотографій виконано справжнім митцем, високопрофесійним фотографом Іваном Креженстовським.

У власне альбомній частині кожен ілюстрацію вміщено на окремому аркуші, деякі на чорному, інші – на білому тлі (таким чином, наче знову обіграно тему барокових контрастів). Після багатьох композицій подано фрагменти. Це дає змогу уважно роздивитися деталі, адже в бароковому мистецтві нюанси часом додають нового і неочікуваного звучання до головної теми.

Альбом укладено відповідно структурі іконостаса, його членування. Він має такі підрозділи: насамперед презентовано ікони центральної частини, потім приділів – Покровського (північного) та Свято-Троїцького (південного). У кожному із цих «підрозділів» зображення представлено в такому порядку: спочатку – ікони намісного ряду, потім композиції празникового, апостольського, пророчого й піднамісного рядів. Таке впорядкування значно полегшує сприйняття матеріалу і врешті допомагає відчутти взаємозв'язок усіх зображень ансамблю, виявити основні теми складного богословського задуму. Навіть у цьому відчувається науковий підхід, хоча видання розраховане, безперечно, на найширше коло читачів.

Вважаємо, що всі авторські зусилля разом із можливостями поліграфії було підпорядковано головній меті: викликати в читача бажання побачити цей прекрасний ансамбль в оригіналі – *in situ*, відвідати оспіване Миколою Гоголем село Великі Сорочинці й помолитися під склепінням Спасо-Преображенської церкви, перед її чудовим іконостасом.

Сподіваємося, що ця книга стане «першою ластівкою» у серії видань, присвячених видатним пам'яткам українського іконопису. Від себе й, сподіваюсь, від усіх майбутніх читачів хотілося б висловити вдячність авторському колективу, а також головному редакторові видавництва «Родовід» Лідії Лихач, стараннями якої цей проект втілено в життя.

*Аліна Кондратюк*

## *Про авторів* *Information About Authors*

---

**Андріяшко Василь Дмитрович** – художник монументально-декоративного мистецтва, кандидат мистецтвознавства, доцент кафедри художнього текстилю та моделювання костюма Київського державного інституту декоративно-прикладного мистецтва і дизайну імені Михайла Бойчука.

**Білокінь Сергій Іванович** – доктор історичних наук, головний науковий співробітник Інституту історії України НАН України.

**Бурковська Любов Володимирівна** – кандидат мистецтвознавства, науковий співробітник відділу образотворчого мистецтва ІМФЕ ім. М.Т.Рильського НАН України. Спеціалізується в галузі українського середньовічного мистецтва.

**Вахніна Леся Костянтинівна** – завідувачка відділу мистецтва та народної творчості зарубіжних країн ІМФЕ ім. М.Т.Рильського НАН України.

**Забашта Ростислав Васильович** – завідувач відділу образотворчого мистецтва ІМФЕ ім. М.Т.Рильського НАН України. Спеціалізується в галузі давнього, середньовічного і традиційного мистецтва, історичної етнології.

**Кондратюк Аліна Юрійівна** – кандидат мистецтвознавства, провідний співробітник Національного Києво-Печерського історико-культурного заповідника.

**Коренюк Юрій Олександрович** – кандидат мистецтвознавства, доцент кафедри техніки та реставрації творів мистецтва Національної академії образотворчого мистецтва та архітектури. Займається копіюванням і дослідженням пам'яток середньовічного монументального живопису.

**Міляєва Людмила (Лада) Семенівна** – доктор мистецтвознавства, професор, академік Академії мистецтв України. Працює в ділянці історії вітчизняного мистецтва.

**Мищенко Ірина Іванівна** – кандидат мистецтвознавства, завідувачка кафедри теорії та історії мистецтва Київського державного інституту декоративно-прикладного мистецтва і дизайну імені Михайла Бойчука.

**Папета Сергій Павлович** – мистецтвознавець, доцент Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв.

**Світлична Ніна Олексіївна** – старший науковий співробітник Національного заповідника «Софія Київська»

**Усенко Павло Георгійович** – старший науковий співробітник Інституту історії України НАН України.

Наукове видання

## Студії мистецтвознавчі

Архітектура. Образотворче та  
декоративно-вжиткове мистецтво

Число 4 (32)

Упорядкування і наукове редагування: *Ростислав Забашта, Ірина Міщенко*  
Художнє оформлення: *Ростислав Забашта*  
Комп'ютерна верстка: *Любов Дегтяренко*  
Літературне редагування й коректура: *Наталія Джумаєва, Лариса Ліхньовська,*  
*Павло Рафальський, Валентин Чумак,*  
*Лідія Щириця,*  
Редактор англomовних текстів: *Леся Кульчинська*

Підписано до друку 16. 11. 2010 р. Формат 60 × 84 / 8.  
Умов. друк. арк. 21,32. Наклад 300 прим.

### **На обкладинці журналу:**

Пластини-аплікації нашивні із зображенням сцени братання.  
Перша половина IV ст. до н. е., культура скіфів. Золото, штампування. 28мм × 27 мм.  
Бердянський курган поблизу с. Нововасилівка Запорізької обл.  
Розкопки М. Чередниченка 1977–1978 років.  
Збірка Музею історичних коштовностей України (Київ) (інв. № АЗС 3076/3).

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

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

**Тел. 278-34-54, [www.etnolog.kiev.ua](http://www.etnolog.kiev.ua)**  
**e-mail: [etnolog@etnolog.org.ua](mailto:etnolog@etnolog.org.ua); [imfe@ukr.net](mailto:imfe@ukr.net)**