



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

---

# RESEARCHES

## of the Fine Arts

Number 2 (38)

Architecture.  
Fine and Decorative Arts

Publishing Rylsky Institute

KYIV 2012

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

---

# СТУДІЇ МИСТЕЦТВОЗНАВЧІ

Число 2 (38)

Архітектура. Образотворче та  
декоративно-вжиткове мистецтво

Видавництво ІМФЕ

КИЇВ 2012

### Редакційна колегія:

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

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

**Студії мистецтвознавчі: Архітектура. Образотворче та декоративно-вжиткове мистецтво.** Чис. 2 (38) / [голов. ред. Г. Скрипник]; НАНУ, ІМФЕ ім. М. Т. Рильського. – К., 2012. – 168 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 №6 від 07.06.2012 р.)

# Зміст

## Contents

---

### **КОНТЕКСТ**

#### Context

- Юдкін-Ріпун Ігор. Гумор і гротеск в українській культурі**  
*Yudkin-Ripun Ihor. Humour and Grotesque in Ukrainian Culture* . . . . . 7

### **ІСТОРІЯ**

#### History

- Диба Юрій. Урбаністично-адміністративні реформи княгині Ольги (2: Шлях на Лугу)**  
*Dyba Yurii. Urban and Administrative Reform of Princess Olga (Part 2: Road to Luga)*. . . . . 20
- Коренюк Юрій. Нові архівні матеріали з історії порятунку художнього ансамблю Михайлівського Золотоверхого собору**  
*Koreniuk Yurii. New Archive Materials on Salvation History of the St. Michael's Golden-Domed Monastery Architectural Ensemble* . . . . . 43
- Забашта Ростислав. Бушанський рельєф: формально-стилістичний аспект атрибуції**  
*Zabashta Rostyslav. Busha's Relief: Formal and Stylistic Aspect of Attribution* . . . . . 66
- Оляніна Світлана. Нові атрибуції збережених ікон березнянського іконостаса**  
*Olianina Svitlana. New Attributions of the Berezna Iconostasis Preserved Icons*. . . . . 90
- Мірошніченко Наталія. Кімерійські міфологеми Максиміліана Волошина (до 135-річчя від дня народження мистця)**  
*Miroshnychenko Natalia. The Maksymilian Voloshyn Cimmerian Mythologems (Commemorating the 135th Anniversary of His Birthday)* . . . . . 105

### **КРИТИКА**

#### Critics

- Міщенко Ірина. Мистецькі паралелі в графіці Ярослава Зайця**  
*Mishchenko Iryna. Artistic Parallels in the Drawings of Yaroslav Zaiets* . . . . . 117

### **ПОЗИЦІЯ**

#### Position

- Бірюльов Юрій. Камінь – не вічний. Проблеми збереження і дослідження скульптурної спадщини Львова**  
*Biriuliov Yurii. A Stone is Not Everlasting. The Preservation and Research Issues of the Lviv Statuary Heritage*. . . . . 129

## АРХІВ

Archive

### **Сторчай Оксана. Подробиці навчання в студії Жюліана з листа і паризького щоденника Бориса Егіза**

*Storchay Oksana.* The Tirocinium Details in the Académie Julian from the Borys Egiz Letter and Paris Diary ..... 142

## РЕЦЕНЗІЇ, ОГЛЯДИ, ВІДГУКИ

Review, Surveys, and Responses

*Семчишин-Гузнер Олеся.* Рец.: **Купчинська Лариса. Українські меценати Іванна і Мар'ян Коці: подарована колекція творів мистецтва XVIII–XX століть : каталог / Львівська національна наукова бібліотека України імені В. Стефаника. Відділення «Палац мистецтв імені Тетяни та Омеляна Антоновичів». – Л., 2011. – 316 с. : 125 кольор. ілюстр.**

*Semchyshyn-Guzner Olesia.* Review: *Kupchynska Larysa.* The Ukrainian Patrons Ivanna and Maryan Kots: Granted Art Works Collection: Catalogue / V. Stefanyk National Library in Lviv. «Tetyana and Omelian Antonovych Palace of Arts» Section. – Lviv, 2011. – 316 pp.: 125 col. ill. .... 154

*Мищенко Ірина.* Огляд: **Ідеї, смисли, інтерпретації образотворчого мистецтва: українська теоретична думка XX століття. Антологія / упоряд. Р. М. Яців. – Л. : Львівська національна академія мистецтв ; Інститут народознавства НАН України, 2012. – Ч. 1. – 232 с. : ілюстр.**

*Mishchenko Iryna.* Survey: Ideas, Meanings, Interpretations of the Fine Arts: the XXth Century Ukrainian Theoretical View. Anthology / compiler – R. Yatskiv. – Lviv, Lviv National Academy of Arts; NASU Institute for Ethnic Studies, 2012. – Pt. 1. – 232 pp.: col. ill. .... 158

*Забашта Ростислав.* Відгук: **Дещо про наукову етику, або «Першовідкривацтво» в науці**

*Zabashta Rostyslav.* Response: Somewhat about Scientific Ethics, or a Pioneering Work in Science. .... 160

## ПРО АВТОРІВ

Information About Authors ..... 166

# Контекст

## Context

УДК [82-34+7.049.2]:008(477)

### ГУМОР І ГРОТЕСК В УКРАЇНСЬКІЙ КУЛЬТУРІ

Ігор Юджін-Ріпун

*Гумор становить вихідну форму розвитку комізму та основу збереження дитячого світобачення особистості, яка уможлиблює осягнення світової марноти в химерних гротесках.*

*Ключові слова:* гумор, інфантилізм, інженю, марнота, хаос, казка, небилиця, абсурд, реалізм, ритуальний сміх, агресія осміювання.

*Humor is the initial form for the development of the comic and the foundation for the preservation of infantine worldview of a personality that enables comprehending mundane vanity in chimerical grotesques.*

*Keywords:* humor, infantilism, ingénue, vanity, chaos, tale, nonsense, absurd, realism, ritual laughter, derisive aggression.

Універсальне значення гумористики в історії української культури загальновизнане. Саме на гуморі, на відміну від інших виявів комізму, наголошувала Олена Пчілка в програмній статті «Українська гумористика», де, зокрема, відзначено повсюдну присутність у текстах фольклору саме гумористичного елемента, оскільки «сама оповідальна “манера” в нашого народу така, що дуже часто не може втриматися від того, щоб не пожити хоч подекуди красок жартівливого гумору» [27, с. 294]. У статті, надрукованій рівно сто років тому, фактично було порушено проблему дослідження «мовчазного сміху», тих прихованих форм гумору, які, на перший погляд, непомітні, але є основою для розвитку комізму.

Це питання впродовж ста років залишалося недослідженим, та останнім часом поживалися дискусії навколо витоків сміху як такого. Висувалися, зокрема, тези про його походження від вищирених зубів хижака, про зв'язок сміху з агресією, про страх як його тіньове підґрунтя. Подібні міркування наштовхують на думки про те, що джерела комедії лежать у гротескних та фарсових формах сміхової культури, зокрема у так званому ритуальному сміху. Це поняття, запроваджене В. Проппом,

означає такі форми сміху, які становлять своєрідне обернення табу на сміх, відомого в поховальних та інших обрядах переходу: «Якщо із вступом до царства смерті припиняється і забороняється будь-який сміх, то, навпаки, вступ до життя супроводжується сміхом. Більше того: коли там ми бачили заборону сміху, то тут спостерігаємо заповіт сміху, примус до сміху» [25, с. 231]. Одну з переваг такого підходу вбачали в тому, що начебто ритуальний сміх позбавлений однобічності через синкретичне об'єднання з протилежними сферами емоцій, у т. ч. з різними фобіями. Свідченням цього може слугувати «факт сміху при смерті, класичний приклад якого становить сардонічний сміх», що, за міфологічними уявленнями, «перетворює смерть на нове народження» [25, с. 232].

Подальший розвиток тези про первинність ритуального сміху привів до тверджень про агресивність як основу комізму. Тому С. Лашенко, приміром, запропонувала вважати, що «сміх, секс, рух і насильство, ідучи поруч, колись були взаємним міметизмом. Виділити тут первинне і вторинне неможливо» [16, с. 8]. Згідно з таким тлумаченням, ритуальний сміх

## КОНТЕКСТ

обертається на сміх патологічний, а джерелом комізму виявляються психічні розлади: «стан людини, що здійснювала подібний сміх, не мав нічого спільного з веселощами і radoщами» [16, с. 78], і навпаки, фобії становлять основу сміхової реакції, так що «жах у такому сміхові відіграв коло-сальну роль. Так сміючись, люди починали боятися себе» [16, с. 81]. Отже, «кошмарний істеричний сміх» [16, с. 108], за таким підходом, мав би стояти біля витоків комедії. Помилковість цих поглядів особливо очевидна у витлумаченні матеріалів українського фольклору, де засвідчено релікти давніх «танців смерті» – прослідків ритуального сміху в поховальних обрядах, зафіксованих, зокрема, у записках В. Гнатюка та З. Кузеля. Слідуючи за догмою про патологічні витoki сміху, вбачаємо «пережиткові форми ритуального шлюбу з покійником», де, скажімо, «поцілунок був не лише послабленим варіантом ритуального шлюбу. [...] Він був, мабуть, однією з різноманітних форм ритуального коїтусу» [16, с. 75].

Однак добре відомо, що описані тут звичаї – це вияв так званої апотропеїчної, тобто охоронної, магії, а не релікт гіпотетичного садизму чи то істерії. Примусовий сміх у ритуалі повинен був відгородити світ живих від присутньої поруч смерті. Крім того, типові середньовічні «танці Смерті» належать до виявів дуалістичних вірувань (з наївними спробами магічного обертання смерті на життя), які виникли значно пізніше від язичництва і не можуть уважатися виявами первинних джерел сміху. Але найбільша суперечність полягає в тому, що ритуальний сміх розглядають ізольовано від цілісності того ритуалу, у якому він постає: адже сміхові елементи мали суворо регламентоване, локальне місце дії в поховальному ритуалі. У поховальних обрядах табу постає в безпосередній формі, оскільки викликається самим фактом смерті, що визначає примусовий характер «танців смерті». Зрештою, гіркий сміх з горя добре відомий, як і сміх над собою, від усвідомлення марноти, звідси впливає його можливість у поховальному обряді, але так само і його обмеженість. Дивне враження

залишають наведені міркування: навіть собаки виють над покійником, а для людини тут сміх вважається нормою...

Одна з очевидних похибок теорій «ритуального сміху» полягає вже в тому, що ритуал як такий мовчазно вважається первинним та архаїчним явищем і так само мовчазно ігнорується необхідність попередньої ритуалізації дій для їхньої організації в обряді та накладання табу на сторонні дії (у цьому разі – табу на утримання від сміху). З тієї ж причини неможлива первинність пародії або карикатури, оскільки наперед повинно бути наявним їхнє першоджерело, ознаки якого гіперболізує комічний образ. Як табуована заборона мовчання в ритуальному сміхові, так і надмірне перебільшення в пародії відсилають до об'єкта відповідних перетворень. Звідси впливає дуалістична основа і вторинність подібних сміхових форм. Але найістотніший контраргумент полягає в тому, що сміх тут постає як аномалія, ба навіть як патологія. Нормою ж априорі вважається серйозність, а сміх – відхиленням від неї, так званою девіантною поведінкою.

Обмеженість ритуальної концепції комізму спонукала до шукання альтернативних джерел. Їх знаходили насамперед в елементах абсурду, властивих когнітивній (пізнавальній) діяльності. За такого підходу «базою комічного служить концептуальна ознака, її структура чітко розмежовується на образні та інтерпретаційні компоненти», так що ефект комізму полягає «в такій модифікації вихідного образу, коли він стає дволиким: зберігаючи колишні образні ознаки, він дістає і нові» [15, с. 289]. Однак тут, по суті, використано те, що здавна відоме з мовної ідіоматики.

Суперечність між предметом оповіді та його атрибутами як іманентна властивість ідіом є одним з першоджерел комізму в зіставленні дослівного та фігурального сенсів фразеологізму. Такі ідіоматичні жарти, як «*м'ясник запропонував хазяйці серце й ногу*», «*добре сміється останній, а плакати можна без черги*», «*можна придбати втіху, але не зумієш продати свій смуток*», «*і німий має багато чого сказати*», «*доводиться базікати, щоб мовчанням не*

сказати зайвого» засвідчують комедійний потенціал ідіоматики. Цей потенціал нагромаджений у паремійному фонді фольклору. Тут можна вести мову про систему комічних паремійних образів, які склалися на когнітивній ідіоматичній основі, не маючи нічого спільного з «ритуальним сміхом». Без комізму немислимий образний світ прислів'їв, більшість яких можуть сприйматися як жарти.

Особливо істотно, що такий комізм дуже далекий і від агресивності. В українських прислів'ях панує гумор, іманентно властивий ідіоматичним можливостям мови, неминуче пов'язаним з абсурдними ефектами. Баба, яка купила поросля, не маючи клопоту; хлопці, у яких чуби тріщать, коли пани б'ються; кума, до якої потрапив, їхавши до Хоми, – це вже повноцінні персонажі, що є органічним доповненням комічних сцен [26, с. 165, 233; 29]. Саме такі сцени відобразив С. Руданський у поетичному циклі «Приказки». Так, «Тоді піду по воді, / Коли зима буде», – каже приповідкою циганчук, оголосивши селянам, що «Я по воді піду» і зібрав з них «по грошу» («По воді піду») [28, с. 258]; «Треба всюди, добрі люди, / Приятеля мати», – пояснює баба, яка ставить одну свічку святому, іншу – чортові («Баба в церкві») [28, с. 117]; «Святи її, хрести її – / Все свинею буде!» – доходить висновку мужик, який ніс «додому свячене», після того як «спіткнувся», і «в болото покотилось / Поросля печене» («Свиня свинею») [28, с. 197]. Неважко помітити спадкоємність такого гумору з образами, що були відомі в бароковій естетиці як марнота (*vanitas*). Хаос світу сприймається в гумористичному ключі, через милування і забавляння тим, що являється як скороминуща дріб'язковість. Саме завдяки гумору людина знаходить життєві сили для протистояння хаосу та його осмислення через уявлення про марноту. Гумор постає як противага агресивності, уможливаючи розвиток складних комічних форм.

Альтернатива «гумор – агресивність», що окреслюється в дискусіях навколо джерел сміху, перетинається ще з одним проблемним колом. Добре відомо, що дискусії навколо творчості М. Гоголя, розпочаті ще

за його життя, не лише не вщухли, але й спалахують з новою силою, порушуючи саме проблеми комізму, оскільки, за влучним висловом П. Михеда, «головний гріх у тому, що Гоголь... навчив росіян сміятися з усього, в тому числі й імперії» [17, с. 7]. Вельми симптоматичною виявилася заява Н. Полевого: «Русский любит сарказм... Его насмешка есть брань...» [17, с. 7]. Критик Гоголя не помітив, що власними словами ставить діагноз серйозних психічних розладів свого суспільства, адже відсутність почуття гумору, обмеження сміху гнівом засвідчує патологічні зрушення, і саме вони дають привід для щойно згаданих спроб тлумачити сміх як патологію за своїми витокami. Та через півтора століття у творах Гоголя запропонували вбачати саме те, за відсутність чого його колись шельмували. Уже цитована С. Лашенко вважає, що Гоголь «об'єднував у єдине ціле сміх, конвульсії, судомні стрибки, біль, муки, смерть» [16, с. 206]. Думається, ці твердження, придатні для романів маркіза де Сада, щонайменше неприпустимо висувати стосовно письменника, який ціле життя ненастанно намагався шукати у світі добро.

Справжні джерела гоголівського комізму коріняться в українській бароковій традиції, тобто, як слушно підкреслив П. Михед, там само, де й «Енеїда І. П. Котляревського – підсумок барокової епохи, могутня художня рефлексія якої забезпечила етнічну самоідентифікацію України» [18, с. 93]. Предметом цієї рефлексії, власне, ставало повсякдення з його марнотою, уперше відкритою для художнього дослідження саме бароковою естетикою. Добре знана роль такої уваги до швидкоплинності і подоробиць звичайного побуту в становленні реалістичної драми, де долалося давнє протиставлення комедії та трагедії. Відомо також і те, що гнів засліплює, а тому розплющити очі на багатство і значущість деталей повсякдення міг лише гумор. Саме завдяки гумору стало можливим без упередження заглибитися в пізнання того, що видавалося неістотним. В Україні виник адекватний носій барокового гумору. Це – передусім «особливий тип баламута-бурсака, який був відповідником національного

## КОНТЕКСТ

рісарго» [18, с. 107]. Постать, уособленням якої став гоголівський «спудей» Хома Брут, відповідала персонажам барокового пікаресного роману, засвідчуючи цілком гумористичний інтерес до дрібних принад скороминущого світу і відкриваючи перспективи їхнього осягнення.

У річище проблеми «Гоголь–Котляревський» вкладається також один вельми симптоматичний епізод тогочасних літературних дискусій. Критикуючи водевільну традицію в українському театрі, «Куліш уперше запровадив поняття і термін “котляревщина”», розглядаючи започатковані І. Котляревським традиції «як продовження і вершину бурсащини», «як логічне завершення староукраїнської писемної традиції» [22, с. 316–317], неприйнятною для його тогочасних естетичних позицій. Так само «не сприйняв Куліш ранніх віршів Степана Руданського», зокрема, у листі від 25.02.1861 року негативно оцінив його вірші «Повій, вітре, на Україну...» і «Та гей, бики, чого ви стали...» [22, с. 336]. Як зазначив Є. Нахлік, «у цьому випадкові естетичний смак зрадив Куліша» [22, с. 337]. Подібна химерна ситуація, мабуть, відтворилася через півстоліття, адже «намагався свого часу Микола Зеров писати історію української літератури ХІХ століття, акуратно оминаючи постать Шевченка (як запримітив колись Віктор Петров)» [32, с. 11–12]. Та поза конкретикою тих чи інших оцінок тут промовисте саме неприйняття сміхової традиції бурсацтва, розвинутої спершу в інтермедіях, а згодом у водевілях. Ідеться про позицію так званої агеластики – відмови від сміху на користь винятково поважного, серйозного тлумачення предмета оповіді (у душі риторичної постаті вічно сумного Геракліта, який протиставлявся постійно веселому Демокритові). Такі антитези лише засвідчують європейський контекст розвитку української культури: досить згадати, що для класицизму або вікторіанського академізму бароко взагалі було синонімом негативної оцінки.

Названі контроверзи зумовлені тим, що відкрита гумористикою перспектива дослідження хаосу з неминучістю веде до

формування тих форм комізму, які, власне, збігаються з аномаліями сміху – вимушеними або агресивними його формами. В історії української культури з ними пов'язують поняття химерності як своєрідного національного варіанта гротеску. Традиції химерного сміху виводяться саме від «Енеїди», де (як і у водевілях) І. Котляревський засвідчив продуктивність сміхових традицій. Варто нагадати, що «термін *химерний* з'явився у 1958 році разом із романом з народних уст О. Ільченка “Козацькому роду нема переводу, або ж Мамай і Чужа молодиця”» [33, с. 79]. Згодом про химерність почали говорити в контексті прози В. Земляка, Є. Гуцала, В. Шевчука, латиноамериканського «магічного реалізму», неоміфологічних, неосинкретичних, неоязичницьких течій у мистецтві. Та особливо цікавим видається збереження в змісті поняття химерності генетичного зв'язку з його комічними витоками, а отже, і його виведення з гумористики як її похідного явища.

Стосовно первинності гумору відносно інших форм комізму (зокрема гротеску) висловлювалися й німецькі романтики. Основи цього вчення про гумор заклав німецький письменник-романтик Жан-Поль (псевдонім Й. П. Ф. Ріхтера, 1763–1825), який у трактаті 1804 року вже спростовував погляди своїх сучасників, близькі до уявлень про агресивну природу сміху. Аргументом тут слугувала відмінність між сміхом та осміюванням: «осміювання, тобто моральне обурення, суміщається з постійним піднесенням почуттям,... але не сміх» [8, с. 130]. Саме гумористична основа сміху, відмінного від осміювання та його вияву в гострослів'ї, дає підставу для парадоксу: «Нам не вистачає жартів тому, що нам не вистачає серйозності, яку заміщають тепер, все нівелюючи, гострослів'ям, яке однаково сміється над чеснотами і вадами» [8, с. 141]. На противагу голому осміюванню, «ті, хто сміється, доброзичливі й нерідко самі стають серед осміяних; діти й жінки сміються більше інших...» [8, с. 145]. Завдяки такій спрямованості на себе гумор дозволяє відкрити і поєднати суперечності сві-

ту, тож «виникає сміх, в якому є і велич, і біль» [8, с. 152].

Далі теорію гумору розвинув послідовник Ф. В. Шеллінга К. В. Ф. Зольгер (1780–1819), який увійшов в історію як один із провідників патріотичного університетського руху. У гуморі радощі завжди доповнені смутком, оскільки «радісну, легку насолоду... неминуче супроводжують сумні думки про нетривалість прекрасного» [9, с. 195]. До того ж цей трагічний підтекст гумору як комічної категорії постає як «почуття не лише внутрішнього болю, але й всеохоплюючої скорботи... Скорботу цю викликає в нас... думка про ницість самої ідеї, котра, втілена колись, повинна поділити долю всього смертного... Така справжня доля прекрасного на землі!» [9, с. 196]. Таким чином, гумор вільний від сміхової однобічності не менше, ніж гротескні форми, де сміх переплетений зі страхом, проте в ньому домінують здорові, а не спотворені хворобливістю вияви чуттєвого життя.

Переваги уявлень про гумористичні коріння сміху також у тому, що в ньому поєднуються протилежні аспекти буття, коли «ми бачимо себе в чомусь цілком простому, а водночас прекрасному. Це породжує веселий і радісний стан, який дуже схожий на приховане й досконале блаженство,... але воно ж існує й тішить нас в нашому рідному, знайомому, земному світі» [9, с. 192]. Гумор вільний також від гніву, від агресивних станів злості та ненависті, у яких, однак, прихильники теорії первинності «ритуального сміху» вбачають його витoki: «ми сміємося по-блажливо і доброзичливо над усім земним і над собою...; нице й істотно зливаються в одне... прекрасне силою свого впливу здатне вшляхетнювати звичайне» [9, с. 193]. Тому саме завдяки гумору постає «прекрасне як цілком конкретний окремий предмет» [9, с. 195]. Отже, гумор визначає сприйнятливість митецького світобачення. Гумористична спрямованість уможлиблює увагу до деталей, а відтак і перехід до поетизації хаотичної марноти в химерних формах гротеску.

Виняткова цінність гумору як пізнавальної здібності унаочнена в постаті тієї ди-

тини з відомої казки, яка помітила, що король голий. Гумор звільняє від полуди на очах, утвореної наперед відомими загальниками і дозволяє відкрити нову правду. Але це уподібнення підводить до висновку про принципову спільність між дитинством і сміхом. Дитяча «невинність», тобто необізнаність з уявленнями дорослих, незалежність дитячого світобачення від суспільного «досвіду», неупередженість дитини – ось ті психологічні властивості, які дають підставу вбачати витoki гумористичного настрою в дитячому світі. Тому вадою теорій агресивного походження сміху слід уважати ігнорування обставини, відомої кожному з повсякденного життєвого досвіду: сміх завжди пов'язаний з дитинством.

Знаний німецький лікар-педіатр А. Пейпер наголошує на тому, що, на противагу виведенню посмішки з вищиреного хижака, у немовляти в посмішці «неможливо... вбачати вороже або захисне спрямування» [24, с. 115]. Так само безпідставно виводити посмішку з наслідування дорослих, «інакше б сліпонароджені не посміхалися» [24, с. 113]. Переконливо засвідчена в дитинстві і єдність сміху та плачу, особливо «схожість між сильним сміхом та плачем,... коли людина сміється до сліз» [24, с. 114]. У дискусіях про походження сміху надто часто забувають про те, що справжні джерела коріняться тут не в ритуалі, а в дитячій грі. Мабуть, найпромовистіше про це свідчить фольклор: «*Зайчику, де ти був? – У лісі. – Що бачив? – Горіхи. – Чом не взяв? – Сміх не дав*» [3, с. 340]. Усміхнені образи щерть виповнюють дитячий світ небилиць, персонажі якого симпатизують маленькій людині – від того kota-воркота, від якого «*на дитину дрімота*» [3, с. 135], до сороки-ворони, що «*На припічку сиділа, / Діткам кашу варила*» [3, с. 351]. У дитячих колискових «елемент фантастики... пронизує мало не всі твори» [7, с. 19], так що створюється цілком особливий світ «Сну та Дрімоти», де формується дитяче почуття гумору.

Водночас саме в дитячому світі закладаються передумови формування химерності гротесків. Зіставлення несподіваного, своє-

## КОНТЕКСТ

рідний дитячий «сюрреалізм» пояснюється не лише самою фантастикою, але й глибшими, екзистенціальними мотивами. Саме в тому віці, коли немовля опановує мову і перетворюється на дитину, воно дізнається про особисту обмеженість, про кінець індивідуального буття, смертність. Смерть і сміх стають сусідами в дитячій картині світу. Тут кориниться джерело так званих страшилок, які становлять один з особливих різновидів дитячого фольклору і виявляють спорідненість зі згаданими «танцями смерті» та іншими регламентованими сміховими елементами поховальних обрядів. Відгомін такого зіставлення смерті й сміху засвідчена промовистими рядками: «*День, бом, день, Савко вмер. / Положили Савку на дубову лавку. / Лавка гнеться, Савко сміється. / Прийшов піп, Савко втік. / Прийшла попадя, / А Савка вже давно нема*» [4, с. 292]. Сміх як воскресіння належить до кола індоєвропейських міфологічних уявлень про метемпсихоз – вічність існування душ та їхнє перевтілення після смерті. Саме такі уявлення відбито, зокрема, у вірші С. Руданського «Моя смерть»: «*Я віддам землі / Всі кістки мої, / А на світ пушу / Лиш щілки мої! / Не умруть вони: / Кожна щілочка / Полетить жива, / Як та пчілочка*» [28, с. 89]. Усміхнений світ бджілок, на які обернулися поетичні рядки, існує вічно, незалежно від смертних кісток. Гротескне зіставлення сміху і смерті відтворюється в особливих умовах дитячого світобачення.

Та й поза темою «смерть – сміх» у дитячому фольклорі (яка, до слова, залишається майже недослідженою) існує ціла образна система «перевернутого світу», випереджаючи «карнавальну» міфологію дорослих. У цьому світі «*танцювали миші / По бабиній хижі*», «*Комар з мухою танцює*» [4, с. 220–221]. Лише в дитячому фольклорі знаходимо ті форми гумору, які забувають і не завжди вміють знайти знову дорослі. Сміючись щиро, людина повертається в дитинство, а вміння сміятися засвідчує збереження дитячого досвіду і тотожність особистості. Здатність по-дитячому радіти, пам'ять про досвід уміння радіти належить до передумов збереження особистісної ідентичності.

Звідси впливає виняткова важливість здібності до посмішки для психічного здоров'я. А от уже згадані заборони сміху (агеластика), навпаки, часто пов'язують з ініціацією, зі здобуттям вікового статусу «дорослості», коли новопридбані фобії витісняють у підсвідомість великий дарунок дитинства – сміх.

Особливу сферу комічних образів, причетних до дитячого гумору, демонструє так званий тваринний епос – передовсім казки про тварин, у яких міститься першоджерело байки. Цей фольклорний бестіарій, адресований насамперед дітям, завжди розрахований на завершальну посмішку: «*Байка про тварин – це комічна небиліця, а тому з неї принципово не може виводитися абсолютно серйозна мораль*» [13, с. 173]. Водночас саме гумор, а не гротеск, визначає комізм бестіаріїв. Цілком гумористична, приміром, постать дурного вовка. В одній з казок він «*найшов під корчами торбу з хлібом і ковбасою*» і, поївши, «*ковбасою грався і верг так ковбасою вгору, що та завислася на галузу*», а через це «*зачав голосно вити*» [10, с. 199]; в іншій він погодився на пропозицію баранів «*за дяка співати*», тож «*сів си на горбочку та й як завив*» [10, с. 200]. Такі абсурдні вчинки мають давнє міфологічне походження: це – поведінка хижака, який стає жертвою хитруна (так званого трікстера). В основі поразок хижаків лежить однобічна серйозність їхньої поведінки: вовк, зокрема, відзначається саме серйозністю, нездатністю до розуміння гри жартів. Уміння ж хитрувати рівнозначне вмінню жартувати й бавитися, як дитина.

Інфантильність особистої душі проти інфернальності спотвореного світу – така антитеза стала дуже істотною особливістю української культури. Мабуть, у цьому слід вбачати причини того, що цілковитою новацією світового значення стало створення в Україні кінця XIX ст. принципово нового жанру дитячої драми. У цій царині українські драматурги стали піонерами. У європейській літературі якраз розпочиналося формування літературних жанрів, призначених спеціально для дітей (пригодницька література для підлітків, переважно

## ГОР ЮДКІН-РІПУН. ГУМОР І ПРОТЕСК В УКРАЇНСЬКІЙ КУЛЬТУРІ

в англомовних країнах – Марк Твен, Майн Рід) і спрямованих на особливості дитячого сприймання. Та українська драматургія, яка щойно ввійшла до європейського культурного простору, одразу ж позначилася принципово новими кроками в тому зневаженому і занедбаному терені культури, який адресувався дітям.

Започатковує новий жанр М. Кропивницький («Івасик-Телесик», «По щучому велінню»), але особливо уславилися твори Дніпрової Чайки (псевдонім Л. Березіної, за чоловіком – Василевської, 1861–1927). «Дитячі оперки», як визначила жанр сама письменниця, стали відомими завдяки музиці М. Лисенка: це – «Коза-дереза», «Зима й весна, або снігова краля» та «Пан Коцький». Справжня аура доброзичливого гумору проймає ці твори. Лисиця, побачивши Кота, який ледь врятувався від хазяїв, виявляє симпатію до нього тому, що *«це щось таке ж бідолашне, скривджене, як і я»* [5, с. 451]. Утверджується в казках і перемога добра над злом у боротьбі, як у хорі звірів, зверненому до Кози: *«Годі, годі, не просись, / Ходім краще в темний ліс»* [5, с. 436]. Алегорії зимових свят промовляють у сніговій містерії, як у репліці Мороза до Зими: *«А казав я не брататись / З вітром тим поганим»* [5, с. 444]. У ще одній п'єсі – «Проводи Сніговика Снігуровича» – Промінь звертається до героя, унаочнюючи вічне обертання природи: *«Будь же хмаркою в блакиті, / Будь легенький, як пух!»* [5, с. 473]. А «Весна-красна» завершується промовистою фразою Туману: *«Я – Туман! Всіх переможу, Всім лад дам»* [5, с. 494]. Усепереможний туман – досить красномовний образ для доби символізму – постає суголосним дитячій гумористиці. Так інфантильні витоки сміху виявляють свою міфологічну наснаженість. Цікаво, що творчість Олени Пчілки, яка привернула увагу до ролі гумору в українській культурі, також пов'язана з театром для дітей. Її науковий дебют присвячений описові української вертепної драми, і цей досвід дозволив створити принципово новий тип дитячої драми. Зокрема, у п'єсі «Сон-мрія, або Казка Зеленого Гаю» «введено цілу галерею українських міфологічних образів», що

дає підставу зіставляти твір з «Лісовою піснею» Лесі Українки [19, с. 186].

Отже, у дитячому гуморі, а не в гнівливій агресивності та психічних аномаліях лежить основа сміхової культури. Ця обставина відкриває новий ракурс для висвітлення розвитку комедії в історії української драматургії. Уже в межах системи шкільної драми «українські драматурги... були готові створити побутову комедію – для цього, очевидно, треба було лише наважитися розширити будь-яку інтермедію» [31, с. 177]. Гумористику абсурду типово казкових мотивів мороки бачимо в 4-й інтерлюдії до драми М. Довгалевського «Властотворний образ», де Пиворіз, одурюючи прибулого до міста Мужика, відповідає на прохання намалювати щось для гостинця: *«Обмалюем усіого, толко заплющ очі»* [6, с. 499]. Та ситуацію рятує поява другого Мужика, який, побачивши неподобство, втручається: *«То ми легкобитовъ припиляем роза!»* [6, с. 500]. Конфлікт вичерпується, засвідчуючи його гумористичне тлумачення, а сама тема мороки стає в подальшому характерною особливістю українських водевілів.

Приклад нагромадження гумористичних ефектів в інтермедії демонструє, приміром, інтерлюдія до «Воскресіння» Г. Кониського, де чи не вперше з'являється образ дрібного деспота Яриги – прототипу цілої галереї майбутніх персонажів – визискувачів. Сюжет сцени: Мужик звинувачує Бабу в чаклунстві, позаяк *«єи в житях сидячи застали»* [12, с. 504]. Баба виправдовується, що *«только потребних з'їлок по полю шукала»* [12, с. 504]. Характерні висловлювання Яриги, який відчув свою владу, позначені суржилом чиновних підпанків: *«Да нада перве в допрос взять», «Признавай мніе в рожу»,* – звертається він до Баби [12, с. 504]. Далі Мужик пробує підняти Бабу, та сипле зілля, забираючи в нього силу, але водночас підтверджує таким чином звинувачення, даючи підставу Яризі для вироку: *«Вить самое дело!»* [12, с. 505]. Та коли Ярига вимагає плати за своє втручання, це викликає відмову Мужика: *«Ну єи у воду чи то пак у кручу!»* [12, с. 505]. Дрібна сутичка закінчується нічим, провіщаючи

КОНТЕКСТ

майбутні водевільні гумористичні картини побутової марноти.

Ця спадщина дістала розвиток у творах І. Котляревського, що на півстоліття визначили взірці сценічної проблематики – мезальянс (конфлікт закоханої пари з батьківським поколінням) у «Наталці Полтавці» та адюльтер (викриття недолюгого коханця) в «Москалі-чарівникові» (1819). Водночас за цими схемами водевілів відтворювалася поетика не лише інтермедій, але, як це довів М. Сулима, цілої системи шкільної драми: тепер «те, що відображали алегорії, стало рисами характеру героїв п'єс» [31, с. 275]. Г. Квітка-Основ'яненко написав два водевілі, що розробляють схожу тематику – «Сватання на Гончарівці» (1836) та «Бой-жінка» (1840). Однак, на відміну від «Наталки» та «Москаля», тут відповідно цілковито змінено сюжетні схеми і трактування характерів. Принципові новації І. Котляревського – це створення нечуваних раніше жіночих образів. Наталка говорить, що *«рушники нічого не значать»* [14, с. 247]. Подібна теза видавалася іншим авторам немислимою, тож Уляна з «Гончарівки» надає ритуалові першорядного значення, виголошуючи під час сватання: *«...хоч до смерті вбий, а не дам нелюбу хустки!»* (дія 3, ява 3) [11, с. 51].

Особливість розвитку комічних ефектів – це безперечний зсув у бік абсурду та гротесків: обранець Уляни Олексій – кріпак, і в цьому закладено принципову відмінність її долі від Наталчиної. Гротескність ситуації засвідчена вже тим, що фатальне слово в останніх словах Олексієвого суперника Стецька повторюється вісім разів: *«Жених твій кріпак / (Нехай йому болячка!) / Через нього і ти стала / Не хто як кріпачка. / Кріпачка...»* [11, с. 57]. Відвертим абсурдом обертається нав'язливість аргументації на користь кріпацтва, яку персонажі п'єси наводять чотири рази. Фатальними виявляються аргументи Скороика, дядька Олексія, бувалого солдата, що виконує роль помічника протагоністів і допомагає закоханим: *«...за памещиками кріпакам житьо доброє»* (д. 2, я. 3) [11, с. 32]; *«У казьонних мужичков начальники, а у подданих памещики камандєри, а усім*

*галава батюшка гасударь. Ат єво миласти приказано усєм нікаво не абіджать»* (д. 3, я. 3) [11, с. 54]. Сарказм полягає в тому, що уславлення кріпацтва виголошується ламаною мовою скаліченого солдата.

Подібна трансформація помітна і в зіставленні «Бой-жінки» з «Москалем». Тетяна в «Москалі», незважаючи на спорідненість сюжетної схеми з поширеним казковим мотивом про те, як перехожий стає випадковим свідком приховування коханця в хаті при поверненні чоловіка і виганяє цього коханця у вигляді нечистої сили (сюжет 1358 за каталогом Аарне-Андрєєва [30, с. 286]), – це не ампула невірної дружини, тому і сюжетна схема, зовні адюльтерна, посутньо відмінна від оповіді про подружні зради. У Г. Квітки постаті коханця і перехожого свідка об'єднуються в одній особі, але для цієї особи така роль виявляється фіктивною, оскільки нею стає брат Насті Улан, а сюжет розгортається як сцена на сцені, коли перед очима чоловіка Насті розігрується адюльтерний сюжет з метою відучити його від зайвих ревнощів. Таке сюжетне вирішення дає привід для широкої розбудови мотивів мороки, які займають більшість тексту. Потап опиняється у віртуальному, примарному світі фантомів, демонструючи глядачам своєрідний «роман виховання». Спочатку Настя запевняє Потапа в тому, що шабля Улана – це мотовило, далі непомітно на її місці з'являється її брат Улан, який забирає шаблю і переконує його, що хоче купити його коня для війська; потім Потап копає і викопує на городі підкинуту щуку, лізе на вербу і знаходить там прив'язані груші. Тим часом Настя з братом забирають драбину і вдають із себе коханців (подібний мотив трапляється і в гумористичному вірші С. Руданського «Той, що над нами»: *«Стоїть козак коло груші, / Дівку підмовляє... / А із груші старий батько...»* [28, с. 171]). Невдовзі до Потапа з'являються вже Настя, переодягнена уланом, та її брат, переодягнений жінкою, що оголошує себе відьмою і примушує Потапа вдавати із себе квочку; знову приходить Настя у вигляді циганки і ворожить Потапові, аж доки не розкривається

ГОР ЮДКІН-РІПУН. ГУМОР І ГРОТЕСК В УКРАЇНСЬКІЙ КУЛЬТУРІ

таємниця. Таким чином, коли в «Москалі» був лише мотив вигнання коханця у вигляді нечистої сили, то тут мотив морочки розростається до цілої панорами неблиць казкового походження. Водночас такі загальні місця образної системи «неможливостей» (*impossibilia*) тут підпорядковані сюжетові «розумниці» на зразок казок про мудру дружину. Цей сюжет (875 за цитованим покажчиком [30, с. 220]) також було покладено в основу драми М. Костомарова «Загадка» (1862).

Створення комедій нового типу позначене саме ознаками химерності, що відкриваються за буденністю. Ці ознаки в М. Кропивницького, порівняно із сучасними йому реалістами, виявилися не в сатирі, а насамперед у відкритті неймовірності, невірогідності самої правди, у тому, що Л. Мороз влучно визначила як «вивернутість логіки суспільних взаємин», коли персонаж заради мети «вдається до протилежних... засобів» [20, с. 14]. Скажімо, «Лихо не кожному лиху – іншому й талан» (1883), драма, визначена автором як «трагікомічний етюд», побудована за принципом «з'ясування обставин» – обрання жениха для Пріськи Кугутенкової між паламарем Несихієм та «парубком таранкуватим» Данилом Кандалупенком, який залицяється до дівчини. Спершу Пріська схиляється до Данила, та коли Паламар у фіналі приносить *deus ex machina* – урядовий наказ про звільнення службовців його рангу від духовних обов'язків, вона приймає його пропозицію. Отже, химерна подія – втрата Паламарем свого статусу – дає привід для демонстрування жіночої мінливості та позірної щасливої кінцівки.

З химерністю пов'язана ще одна фундаментальна властивість стилістики М. Кропивницького – розвінчування романтичних ідилічних уявлень про народ. Чи не найпершим взірцем такого нового творчого спрямування стала нині вже найвідоміша з драм М. Кропивницького «Глитай, або ж павук» (1882). В основі драми покладено той самий мотив підміненого або сфальсифікованого (написаного під примусом) листа, який був сюжетним стрижнем «Підступності та ко-

ханья» Ф. Шіллера, очевидна паралель поміж сільським лихварем Бичком та бюрократичним інтриганом Вурмом (дослівно «хробак»). Та в М. Кропивницького осердя інтриги становить химерність внутрішнього світу Олени, у якій виникає думка про помсту. Романтизм знав чимало прикладів жіночого божевілля, але історія Олени – це не звичайна екзальтація, а мотиви екзистенціалізму (реалізовані, приміром, через сімдесят років у монодрамі Ж. Кокто «Голос людський»). Полеміка з романтичним народництвом подається через гротескну «критику реаліями»: пісню про Байду співає п'яний Мартин, приятель Бичка, лежачи мало не в калюжі, коли місцевий лихвар Юдко ротом із землі бере віддану позику. Цю полеміку продовжила драма «Супротивні течії» (1900), де головна героїня, сільська вчителька Надежда, замість вдячності за просвітницьку діяльність опиняється на межі ганебного обшуку п'яною юрбою, і лише несподіване прибуття дворянки Ольги становить той *deus ex machina*, що розв'язує перипетію в комічному ключі.

У комедії «Згуба» (1896) П. Мирний фактично ревізує започатковану шевченківською «Катериною» традицію, здійснюючи своєрідний розумовий експеримент: навіть за неймовірної ситуації, коли спокусник виявляється порядною людиною, справді прихильною до дівчини, химерний суспільний світ прирікає її бути ошуканою. Головна героїня – Хима, дочка «кріпацької вдови» Одарки, взята до міста приятним до неї Паничем, – не «інженю» водевілів, а, за власною самокритичною оцінкою, «Содержанка паничева та й годі!» [23, с. 275]. Але вона зберігає дитячу душу – «Дитина, зовсім дитина», за словами Палажки [23, с. 276], і в цьому дитячому гуморі причина її безпорадності перед міськими хижаками. Саме цим користуються пройдисвіт Іван та заздрісна покоївка Хвенька. І тому, коли влаштовуються вечорниці, на які несподівано (за підмовою Хвеньки) приходять Панич, Іван, «сміло підходячи» (за ремаркою), промовляє стандартну фразу: «Благословіть нас, я хочу Химу взяти собі за жону». Натомість са-

КОНТЕКСТ

ма Хима на запитання Панича зніяковіла і відповіла: «Як прикажете, паничу» [23, с. 286–287]. Подальший перебіг подій визначений грошима. Подаровані паничем, вони переходять до Івана, який відверто визнає: «*Как на што женився? Штобы дэнег добить...*» [23, с. 316]. Голосом цього хама промовляє світова хаотичність: навіть коли б його не було, знайшлися б інші химери. Тому попри умовно щасливий фінал (поява хрещеного батька Хими), драма становить гротескную трагікомедію, у якій саме гротеск стає вирішальним. Гумор душі, що зберегла свій дитячий світ, постає в непримиренному конфлікті з химерністю суспільного світу. Саме цей конфлікт визначив провідне місце трагікомедії в українському театрі ХХ ст.

Одна з передумов формування трагікомедії, на яку звертали мало уваги, полягає в такій властивості жартів, як стислість. Анекдот може загубити комізм, коли його розгорнути в цілу новелу. Навпаки, трагічні перипетії зазвичай вимагають більшої відстані. Цим зумовлена типова будова трагікомедії як низки окремих дотепів, що складаються в трагічну цілість. Таку композицію можна описати словами прислів'я «*сюди телень, туди телень, та до смерті один день*». Парадоксальне накладання трагічного на комічне становить суть такого драматичного шедевр, як «Брехня» В. Винниченка – «одного з найзагадковіших у світовій драматургії», за оцінкою Л. Мороз [21, с. 104].

Зовні твір нагадує мелодраматичний шантаж: головна героїня, Наталя Павлівна, кохає свого чоловіка, інженера Андрія Карповича, чим викликає невдоволення давнього приятеля Тося (Антон Михайловича), який вважає себе її коханцем і вимагає повернути листи. Розмову між ними підслуховує помічник чоловіка Іван, котрий краде листи і вимагає в обмін за їх повернення самогубства (отруєння) Наталі; але далі він добровільно віддає листи (у цьому принципова відмінність від шантажу), а Наталя на сімейному святі вдає, ніби помилково замість ліків випила отруту. Тут простежується фактична пародія на сюжет мадам Боварі: жінку вже не доводять до самогубства, а відверто вимагають вчинити його. Особливо ж істотною

виявляється мотивація самогубства: обидва удавані коханці звинувачують Наталю в брехні. Для Тося вона спочатку – «*дамочка, яка дуриє свого йолопа чоловіка*» [1, с. 147], коли ж вона (у межах тієї самої дії, через кілька хвилин) виявляє справжню турботу і непідробні почуття до Андрія під час нападу хвороби на сімейному зібранні, спростовуючи таку оцінку, це викликає спалах ненависті. Під час з'ясування стосунків у наступній дії з уст Тося лунає прикметне визнання: «*Ніяким твоїм мукам я не вірю, і все це одна комедія*» [1, с. 161]. Брехня для нього рівнозначна комедії. Показове й інше його визнання, коли вже перший спалах сварки вщухає: «*Ти тягнеш до себе як тайна, як безодня*» [1, с. 165]. Тут засвідчено типове змішування понять: брехнею видається все, що таємне, невідоме і незрозуміле. Тайна дратує й відлякує, і ці власні страхи оголошуються брехнею. Ще запекліші звинувачення в брехні лунають з уст Івана, який у відповідь на зізнання Наталі в симпатії висуває ультиматум покинути Андрія, а одержавши відмову, промовляє вирішальні слова: «*Вона мене любить. Ха – ха – ха!.. навіть якби пішли зі мною, покинули Андрія, і то не повірю... Вашій смерті повірю*» [1, с. 173]. Має рацію Л. Мороз, коли веде мову про те, що, «нападаючи на неї, жоден з її оточення не замислюється, чи має він на це право» [21, с. 106]. Та фатальне значення мають ті кілька реплік, які лунають після несподіваного повернення листів Іваном і фактичної відмови від шантажу. Коли Наталя цілує його і знову зізнається в своїй симпатії, він навпростець пропонує – «*ходім до мене*» і одержує відмову Наталі: «*Ні, я для доказу не піду*» [1, с. 187]. Такий «хід» з її боку цілком йому незрозумілий і викликає вже відчайдушну вимогу: «*Убий мене, тільки правду дай!*» [1, с. 187]. Це і стає останнім кроком до прийняття Наталею рішення про самогубство: «*Я хочу дати тобі такий доказ, щоб ти все життя вірив мені*» [1, с. 187]. Останній обмін репліками особливо красномовний: для Івана єдина правда – це смерть. У грі життя, у гуморі він не здатен побачити правду.

Навпаки, Наталя своїми словами на останньому сімейному зібранні, здавалося

б, підтверджує звинувачення в брехливості: «Істина є постаріла брехня. Всяка брехня буває істиною» [1, с. 193]. Але вони співвідносяться з тостом, виголошеним нею вже перед самогубством: «За все, що дає радість, що б воно не було!.. навіть смерть» [1, с. 203]. Це – свідчення того дитячого світосприйняття, у якому ще смерть і сміх стоять поруч. Гумористичну дитячу грайливість з «остаточними істинами», яка дозволяє «все піддавати сумніву», а не брехливість – от що засвідчують її слова. Парадокс полягає в тому, що брехнею виявляються звинувачення, висунуті проти Наталі тими, хто вважає свої присуди безпомилковими. Обидва удавані коханці знають лише одну пристрасть – гнів ревнощів, у праведності якого вони впевнені. Про безкорисливе і довірливе кохання вони не мають уявлення. Жодних вагань вони не знають, у своїх поглядах не сумніваються. Та добре відомо, що гнів – це вивернутий страх, тому насправді вони боягузи. Від такого боягузтва Наталю захищає гумор, який для «серйозних» чоловіків здається брехнею і виявляється правдою життя.

Правду жартів, за якими стоїть трагедія, покладено в основу найвідомішої драми В. Винниченка «Чорна пантера і білий ведмідь». Майже всім персонажам притаманні гострослів'я, коли не дотепні, то саркастичні, і за їхньою завісою все невблаганно прямує до загибелі: у митця Корнія і його дружини Рити захворів син Лесик, а батько так перейнятий своєю творчістю, що занедбує сімейні справи. До того ж його зваблює знайома на прізвисько Сніжинка. Після скандалу та примирення з дружиною син помирає, Корній намагається малювати Риту з померлим сином, і та отрує його й себе. Проте навіть в останню мить з уст Рити лунають саркастичні вислови: «...ми сім'ю для мистецтва збудуємо. На цьому трупику, правда?»; «О тепер ми не розстанемося» – перед тим, як випити отруту [2, с. 328–329]. Суцільними дотепами пересипані репліки Сніжинки. Так виникає моторошний гротеск – сцена світу, у якому померлі перемішуються із живими. Саме гротеск стає вирішальним аргументом Рити у її двобої зі Сніжинкою (уже після смерті

сина), коли для того, щоб утримати Корнія від прогулянки, вона пропонує йому: «Все для мистецтва: сім'я, труп дитини, мій одчай...» [2, с. 326]. Підсумок становить химерний світ, де гумор перетворюється на свою протилежність. «Сміючись простувати до прірви» – такий сенс об'єднання дрібних дотепів у велику трагедію.

Отже, спостереження Олени Пчілки щодо особливої ролі гумористики в історії української культури унаочнюються свідченнями розвитку драми від інтермедії до трагікомедії. Гумор протиставляється світовому хаосу, який постає гротескною химерою. У гуморі людина навчається хоробрості і звільняється від страхів. Переможцем суспільного хаосу виявляється здатний до дитячого гумору простак, який помічає «голоного царя» і сповіщає про правду. Це уможлиблює художнє дослідження дрібниць марноти і формування реалістичних образних систем. Таким чином, не «серйозний» сміх ритуалів, який містить внутрішню суперечність примусового відтворення невимушених дій, а збереження дитячого світу у власній душі стоїть біля витоків сміхової культури. За Г. Сковородою, «сум, вочевидь, це суцільний диявол серед інших почуттів» (*certe diabolum existimo inter alias affectiones тнґ луттнґ*) [29, с. 338]. Гумор як антипод нудьги захищає саме від цього лиха.

### Література

1. Винниченко В. Брехня / Володимир Винниченко // Винниченко В. Вибрані п'єси. – К. : Мистецтво, 1991. – С. 143–207.
2. Винниченко В. Чорна пантера і білий ведмідь / Володимир Винниченко // Винниченко В. Вибрані п'єси. – К. : Мистецтво, 1991. – С. 271–330.
3. Дитячий фольклор. Колискові пісні та забавлянки / упорядкув. та прим. Г. В. Довженок. Нотний матеріал підготувала К. М. Луганська. – К. : Наук. думка, 1984. – 472 с.
4. Дитячі пісні та речитативи / упоряд. Г. В. Довженок, К. М. Луганська. – К. : Наук. думка, 1991. – 448 с.
5. Дніпрова Чайка. Твори / Дніпрова Чайка. – К. : Держлітвидав, 1960. – 512 с.
6. Довгалевський М. Інтерлюдії до драми «Властотворний образ» / Митрофан Довгалевський // Хрестоматія давньої української літератури / упоряд. О. І. Білецький. – К. : Рад. школа, 1967. – С. 492–500.
7. Довженок Г. В., Луганська К. М. Українські народні колискові пісні та забавлянки / Г. В. Довженок,

## КОНТЕКСТ

- К. М. Луганська // Дитячий фольклор. – К. : Наук. думка, 1984 – С. 11–44.
8. *Жан-Поль*. Приготовительная школа эстетики. – М. : Искусство, 1981. – 448 с.
9. *Зольгер К.-В.-Ф.* Эрвин. Четыре диалога о прекрасном и об искусстве / *К.-В.-Ф. Зольгер*. – М. : Искусство, 1978. – 432 с.
10. Казки про тварин / упорядкув., вступ. ст. та прим. І. П. Березовського. – К. : Наук. думка, 1979. – 576 с.
11. *Квітка-Основ'яненко Г. Ф.* Сватання на Гончарівці / *Г. Ф. Квітка-Основ'яненко* // *Квітка-Основ'яненко Г. Ф.* Зібрання творів : у 7 т. – К. : Наук. думка, 1979. – Т. 2. – С. 7–62.
12. *Кониський Г.* Інтерлюдії до драми «Воскресение мертвых» / *Георгій Кониський* // Хрестоматія давньої української літератури / упоряд. О. І. Білецький. – К. : Рад. школа, 1967. – С. 500–505.
13. *Костюхин Е. А.* Типы и формы животного эпоса / *Е. А. Костюхин*. – М. : Наука, 1987. – 272 с.
14. *Котляревський І. П.* Поетичні твори. Драматичні твори. Листи. – К. : Наук. думка, 1982. – 318 с.
15. *Кошелев А.* О природе комического и функции смеха / *Александр Кошелев* // Язык в движении. К 70-летию Л. П. Крысина. – М. : Языки славянских культур, 2007. – С. 277–326.
16. *Лащенко С. Е.* Заклятие смехом. Опыт истолкования языческих ритуальных традиций восточных славян / *С. Е. Лащенко*. – М. : Ладомир, 2006. – 316 с.
17. *Михед П. В.* Проблемы украинского гоголезначества: попередні підсумки й найближчі перспективи / *П. В. Михед* // Гоголезнавчі студії. – 2008. – Вип. 17. – С. 5–17.
18. *Михед П. В.* Пізній Гоголь і бароко: українсько-російський контекст / *П. В. Михед*. – Ніжин : Аспект, 2002. – 208 с.
19. *Мікула О.* Творчість Олени Пчілки і фольклор / *Ольга Мікула*. – Ужгород : Ражда, 2011. – 312 с.
20. *Мороз Л. З.* Марко Кропивницький // *Кропивницький М.* Драматичні твори / *Л. З. Мороз*. – К. : Наук. думка, 1990. – С. 5–28.
21. *Мороз Л. З.* «Сто рівноцінних правд». Парадокси драматургії В. Винниченка / *Л. З. Мороз* – К. : Інститут літератури НАН України, 1994. – 208 с.
22. *Нахлік Є.* Пантелеймон Куліш. Особистість, письменник, мислитель / *Євген Нахлік*. – К. : Український письменник, 2007. – Т. 2: Світогляд і творчість Пантелеймона Куліша. – 464 с.
23. *Панас Мирний.* Згуба / *Панас Мирний* // Твори : у 5 т. – К. : Держлітвидав, 1960. – Т. 5. – С. 257–318.
24. *Пейпер А.* Особенности деятельности мозга ребенка / *Альбрехт Пейпер*. – Ленинград : Медгиз, 1962. – 520 с.
25. *Пропп В. Я.* Проблемы комизма и смеха / *В. Я. Пропп*. – М. : Лабиринт, 1999. – 288 с.
26. Прислів'я та приказки. Взаємини між людьми / упоряд. *М. М. Пазяк*. – К. : Наук. думка, 1991. – 440 с.
27. *Пчілка О.* Українська гумористика (етнографічно-літературний нарис) / *Олена Пчілка* // *Мікула О.* Творчість Олени Пчілки і фольклор. – Ужгород : Ражда, 2011. – С. 289–299.
28. *Руданський С.* Твори : у 3 т. / *Степан Руданський*. – К. : Наук. думка, 1972. – Т. 1: Пісні. Приказки. Байки. Небилиці. Співи. – 548 с.
29. *Сковорода Г.* Листи до М. Ковалинського / *Григорій Сковорода* // *Сковорода Г.* Повне зібрання творів у 2-х томах. – К. : Наук. думка, 1973. – Т. 2. – С. 218–359.
30. Сравнительный указатель сюжетов. Восточнославянская сказка / сост. *Л. Г. Бараг, И. П. Березовский, А. Ю. Брицына, К. П. Кабашников, Н. В. Новиков*. – Л. : Наука, 1979. – 438 с.
31. *Сулима М. М.* Українська драматургія XVII–XVIII ст. / *М. М. Сулима*. – К. : Стило, 2010. – 368 с.
32. *Ушкалов Л.* На ристованнях історії української літератури: дещо про рецепцію нашої класики / *Леонід Ушкалов*. – К. : Смолоскип, 2007. – 56 с.
33. *Чайковська В. Т.* Українська химерна проза: історія народження терміна / *В. Т. Чайковська* // Вісник Житомирського державного університету. – 2006. – № 26. – С. 79–82.

## РЕЗЮМЕ / SUMMARY

Фундаментальне місце гумору серед інших форм сміхової культури пов'язане з терпимістю, сприйнятливістю та відкритістю до розмаїття світу. Гумористичні властивості притаманні мовній ідіоматиці й засвідчені прислів'ями як зразками дотепів. Гумор протистоїть гніву та агресивності, які засліплюють особистість, роблячи її нездатною помічати значущість окремих деталей. Як антипод нудьги він забезпечує можливість досягнення хаосу через категорію марноти. На противагу гумору, такі феномени, як пародія і ритуальний сміх, є похідними, вторинними, залежними формами комізму. Гумор зберігає дитячу здатність сприймати світ без попередньої упередженості та загальних уявлень. Зв'язок гумору зі світом дитинства засвідчено дитячим фольклором. Зокрема, гумор виявляється в небилицях. Інший терен дитячого гумору репрезентовано в казках про тварин. Істотно, що формування дитячого гумору відбувається одночасно з появою уявлень про особисту смертність. Первинність гумору засвідчена в розвитку комічних жанрів драматургії в бароковій інтермедії, де розгортаються образи марноти. Цей досвід успадкований у водевільях (наприклад, у І. Котляревського та Г. Квітки-Основ'яненка). Саме в комедії було

*ГОР ЮДКІН-РІПУН. ГУМОР І ГРОТЕСК В УКРАЇНСЬКІЙ КУЛЬТУРІ*

прокладено шлях до реалістичної драми. Там з'явилися гротескні образи, у тому числі в М. Кропивницького, Панаса Мирного. Розвиток комічних форм у цьому напрямку привів до появи трагікомедії В. Винниченка, де нагромадження поодиноких дотепів обернулося трагічною розв'язкою.

*Ключові слова:* гумор, інфантилізм, інженю, марнота, хаос, казка, небилиця, абсурд, реалізм, ритуальний сміх, агресія осміювання.

The fundamental place of humor within the forms of laughter's culture is tied with tolerance and open-minded sensitivity towards the diversity of world. Humorous properties are inherent already to idiomatic opportunities of language and attested with proverbial locutions as wit's samples. Humor is opposed to anger and aggression that blind personality making it unable to observe the meaningfulness of separate details. As the antipode to tedium it provides opportunities of grasping chaos as the category of vanity. In opposite to humor such phenomena as parody and ritual laughter are derivative secondary dependent comic forms. Humor retains infantine ability to perceive world as it is without previous preponderant general ideas. The reference of humor to childhood is attested with childish folklore. In particular humor reveals itself in nonsense poetry. Another area of childish humor is represented in animal tale. It is of importance that childish humor acquires its forms together with the formation of the notions of personal mortality. The priority of humor is attested in the development of dramatic genera in particular with the baroque interludes where the images of vanity were displayed. This experience has been inherited in vaudevilles (in particular those of I. Kotlyarevski and Hr. Kvitka-Osnovyanenko). It is comedy where the way towards realistic drama has been paved. Thus the grotesque images in drama were introduced especially in the works of M. Kropyvnytski, Panas Myrny. The development of comic forms in this direction has come to the rise of tragicomedies of V. Vynnychenko where the cumulative compilation of jokes resulted in tragic solution.

*Keywords:* humor, infantilism, ingénue, vanity, chaos, tale, nonsense, absurd, realism, ritual laughter, derisive aggression.

Фундаментальное место юмора среди иных форм смеховой культуры связано с терпимостью, восприимчивостью и открытостью к разнообразию мира. Юмористические свойства присущи идиоматике языка и засвидетельствованы остроумием пословиц. Юмор противостоит гневу и агрессивности, которые ослепляют личность, лишая ее способности замечать значимость отдельных деталей. Как антипод скуки он обеспечивает возможности постижения хаоса через категорию суеты. В противоположность юмору, такие феномены, как пародия и ритуальный смех, являются производными, вторичными и зависимыми формами комизма. Юмор сохраняет детскую способность к восприятию мира без предварительной предубежденности и общих понятий. Связь юмора с миром детства засвидетельствована детским фольклором. В частности, юмор господствует в небылицах. Иная область детского юмора представлена в сказках о животных. Существенно, что формирование детского юмора происходит одновременно со становлением представлений о личной смертности. Первичность юмора засвидетельствована развитием комических жанров драматургии в барочной интермедии, где разворачиваются образы суеты. Этот опыт унаследован водевилями (в частности, у И. Котляревского и Гр. Квитки-Основьяненко). Именно в комедии был проложен путь к реалистической драме. Там появились гротескные образы, в частности, у М. Кропивницкого, Панаса Мирного. Развитие комических форм в этом направлении привело к трагикомедиям В. Винниченко, где нагромождение кратких шуток оборачивалось трагической развязкой.

*Ключевые слова:* юмор, инфантилизм, инженерю, суета, хаос, небылица, сказка, абсурд, реализм, ритуальный смех, агрессия осмеяния.

# Історія History

УДК 930.2“09”

## УРБАНІСТИЧНО-АДМІНІСТРАТИВНІ РЕФОРМИ КНЯГИНИ ОЛЬГИ (2: ШЛЯХ НА ЛУГУ)

Юрій Дуба

Статтю присвячено дослідженню фрагмента літописної статті 947 року про встановлення кївською княгинею Ольгою погостів у Новгородській землі. Автор доводить, що первісний текст є штучно прив'язаний до Новгородщини. Описані події розгортаються в Деревлянській та Волинській землях, через які пролягав міжнародний торговий шлях Булгар – Київ – Регенсбург. Війна в Деревлянській землі відкрила перспективи контролю цього торгового шляху від Києва аж до р. Луга в Басейні Західного Бугу, звідки відкривається водний шлях у Балтійське море вздовж Бугу та Вісли.

**Ключові слова:** літописи, Русь, княгиня Ольга, урбаністична реформа, адміністративна реформа, Новгородська земля, Деревлянська земля, Волинська земля, р. Західний Буг, р. Луга, міжнародні торгові шляхи, погости.

*The article discusses a fragment of the 947 chronicle text. It describes an episode when Princess Olha establishes the pohosts on the Novgorod land. The author argues that the primary text was artificially attached to the Novgorodshchyna. The events unfolding in Drevlyanian and Volynian land, through which ran an international trade route Bulgar-Kyiv-Regensburg. The war in Drevlyanian land opened up prospects for control of this trade route from Kyiv to Luga river to the basin of the Western Bug, whence opened the waterway to the Baltic Sea along the Bug and Vistula.*

**Keywords:** chronicles, Rus, Princess Olga, urban reform, administrative reform, Novgorod land, Drevlyanian land, Volynian land, international trade routes, pohosts.

### Про вірогідність реформ кївської влади в Новгородській землі

Як відзначалося в першій частині цієї публікації [15, с. 20–28], відомі російські дослідники літописних текстів підкреслювали, що датована 947 роком і тісно пов'язана з подіями деревлянської війни оповідь про реформаторську діяльність княгині Ольги в Новгородщині, найімовірніше, є літературним домислом, що виник у середовищі місцевих книжників, які намагалися пов'язати діяльність кївської володарки з історичними та географічними реаліями Новгородської землі. Архімандрит Леонід (Кавелін), Олексій Шахматов і Дмитро Лихачов припускали, що аналізований уривок є пізнішою вставкою літописця, котрий уважав, що Ольга відвідала частину Новгородщини, яка називалася «Деревською землею», «Дерев», а пізніше – «Деревською п'ятиною». Підтримував цю думку і Михайло Грушевський.

Однак, незважаючи на розлогу аргументацію в працях О. Шахматова, його думка залишилася майже проігнорованою в історичній літературі. Літописне свідчення 947 року про мандрівку Ольги на північ стає для цілого ряду авторів, переважно російських, своєрідною знаковою подією, до якої вони намагаються прив'язати будь-який зримий вияв змін у матеріальній культурі Новгородської землі.

Зокрема відзначалося, що момент активного перетворення первинної домиської структури майбутнього Новгорода (яка спочатку складалася з кількох локальних різноетнічних поселень) у єдиний міський організм збігається з часом літописної згадки 947 року про реформаторську мандрівку Ольги в Новгородщину. На думку Валентина Яніна, до результатів діяльності кївської княгині належить поява найдавнішого дерев'яного покриття двох магістральних новгород-

ЮРІЙ ДИБА. УРБАНІСТИЧНО-АДМІНІСТРАТИВНІ РЕФОРМИ КНЯГИНИ ОЛЬГИ...

ських вулиць – Великої в Наревському кінці (датованого 953 р.) та Пробойної в кінці Людиному (початок 50-х років X ст.) [75, с. 77; 77, с. 127–128]. Намагання прив'язати до походу Ольги найнесподіваніші вияви матеріальної культури російської Півночі набуває іноді курйозного характеру. Володимир Поветкін поєднав його з питанням початків музичної культури Новгородської та Псковської земель: *«Напрашивается вопрос: каким же “гусленным гласам” внимали в дохристианское время русские князья? Княгини Ольга этот вопрос касается особо. <...> Ольга, устанавливая по Мсте и Луге погосты и дани, прошла вплоть до Пскова, опять-таки по тем местам, где поныне памятна игра на традиционных гуслиях»* [48, с. 161]. У висвітленні російських істориків мандрівка Ольги 947 року стає чимось на взірць сакрального акту, який начебто «освячує» традиції російської Півночі й робить їх питомо руськими.

Та чи можна такі вияви (подібні до акцентованої в працях В. Яніна появи найдавнішого шару мощення Новгороду) пов'язувати з адміністративно-фіскальним втручанням Києва? І чи таке втручання було взагалі можливим? У попередній частині цієї публікації вже вказувалося, що від далекого походу на північ для київської адміністрації не було жодного видимого зиску, адже, як свідчать літописи, усі новгородські посадники аж до часів Ярослава стабільно давали Києву ті самі дві тисячі гривень уроків *«Ярославу сущу в новъгородъ и оурокомъ дающе. ꙗбъ. гривень. ѿ года до года. кыеву. а тысящю новъгородъ гривень раздаваху. и тако даху вси посадницъ новъгородъстии»* [49, стб. 114–115]. До того ж від часів Олега до правління Ярослава новгородці платили ще й 300 гривень варягам: *«и оустави [князь Олег. – Ю. Д.] варяго<sup>м</sup> дань дааети. ѿ новагорода. тѣ гр<sup>м</sup>вень на ль<sup>м</sup>. мира дѣля еже до смѣрти Ярославля дааеше варяго<sup>м</sup>»* [49, стб. 17].

У цитованих літописних свідченнях виявилася ціла низка суперечностей, що спричинило наукову дискусію. Володимир Пархоменко, скажімо, звернув увагу на той

факт, що князь, котрий начебто прийшов із Новгороду, змушує переможців платити данину [42, с. 81]. Генрик Ловмянський намагався зняти цю суперечність, стверджуючи, що Олег княжив не в Новгороді, а в Смоленську [26, с. 135–140]. Натомість Володимир Мавродін уважав, що, накладаючи данину на новгородців і змушуючи їх платити варягам, Олег проявив державну мудрість, діючи *«не как завоеватель, а как государственный деятель, определяющий повинности и обязанности своих подданных»* [27, с. 226]. Однак намагання В. Мавродіна згладити відзначене В. Пархоменком дратівливе протиріччя літописного повідомлення видалося Ігорю Фроянову недостатнім, і дослідник запропонував «радикальне» його вирішення. Незгода з літописною вказівкою, що Олег зобов'язав новгородців виплачувати данину Києву та варягам, змусила його вдатися до своєї історичної еквілібристики й стверджувати, що *«Олег повелел выдать дань тем представителям северных племен, которые приняли участие в походе на Киев и обеспечили ему победу, т. е. словенам. кривичам и чуди (западной веси)»* [69, с. 117]. На це Олександр Поляков резонно зауважив, що *«из такого объяснения вытекает новая странность: Кого Олег заставляет платить дань словенам и варягам? Самого себя? Ведь «Олег – Киев – поляне – Русь» составляют в словаре летописца нерасторжимое единство, так что, когда он пишет об Олеге, часто подразумевает Киев, а вместе с ним полян и Русскую землю. Не заметит это сложно»* [50, с. 24].

Отже, зафіксована в літопису тривала стабільність данницьких стосунків між Києвом та Новгородом від часів Олега до часів Ярослава, що залишається науково неспростованим фактом руської історії, суперечить літописному повідомленню 947 року про поїздку княгині Ольги в Новгородську землю з метою встановлення оброків та данини і слугує істотним аргументом на користь припущення текстологів про його вторинність.

Сумніваючись у можливості проведення Ольгою масштабних політичних, фінансово-

ІСТОРИЯ

адміністративних та господарських реформ у Новгородській землі, І. Фроянов припускав, що розширення київською адміністрацією податкової території на новгородських землях відбувалося лише через оподаткування іншомовних племен – воді, яка жила по Лузі, та весі, що заселяли береги Мсти. Однак дослідник змушений був визнати, що й такі заходи обмежували інтереси новгородців, оскільки данина із цих територій, яка раніше, імовірно, надходила в Новгород, була частково чи повністю присвоєна княгинею Ольгою [69, с. 128].

Додаткові побори Києва аж ніяк не могли позитивно вплинути на розвиток Новгорода. І саме ця обставина змусила В. Яніна трактувати діяльність Ольги в районі річок Мсти та Луги своєюрідною акцією з придушення «потужних центрів», конкурентних до новгородського осередку. Отже, описані під 947 роком фінансово-адміністративні заходи київської влади були потрактовані дослідником як її альтруїстичний крок, спрямований на розширення податкової території Новгородської держави *«не менее чем вдвое или втрое, что и создало необходимую материальную базу структурного преобразования Новгорода»* [77, с. 128].

Проте гіпотетична можливість втручання Києва в справи Новгорода заперечується всім ходом договірних стосунків еліти північно-західних племен із запрошеним князем. Власне, і сам В. Янін наголошує, що пізніші новгородсько-князівські «докончання» демонструють, що *«одним из основных конституционных требований Новгорода был сбор податей с территории Новгородской земли не княжескими людьми, а самими новгородцами, даже в тех случаях, когда речь шла о суммах, следующих князю. И в древнейший доступный для археологического изучения период – X–XI вв. – новгородцы осуществляли сбор пошлин и контроль за их распределением»* [75, с. 76].

Відзначені обставини слугують додатковим підтвердженням аргументації О. Шахматова та інших дослідників щодо сумнівної достовірності діяльності Ольги зі встановлення оброків і данини

в Новгородській землі. До того ж діяльність Ольги, за літописом, розгорталася не лише у фінансовій, але й у господарській сфері. До літописного переліку реформаторських заходів княгині входить установа погостів та облаштування мисливських угідь («ловищ»). Але й ця діяльність вступає в суперечність з другим важливим пунктом початкової угоди. Згадані новгородські «докончання» *«запрещают князю, княгине и княжеским людям иметь какие-либо земельные владения в пределах Новгородского государства, за исключением резиденций и пожен – предоставленных князю луговых угодий для обеспечения кормом коней. <...> Полное отсутствие княжеских владений даже в реликтовой форме свидетельствует о том, что такой запрет был изначальным»* [75, с. 76]. Як стверджує В. Янін, будь-які формули, що торкалися питання приватних прав князя на певні території в Новгородській землі, не могли виникнути раніше зламу XI–XII ст., а доменіальних княжих володінь у Новгородській землі не було до XII ст. [76, с. 100–101].

Отже, ні в середині X ст., ні пізніше київська адміністрація не мала реальних важелів, аби активно втручатися в економічний розвиток Новгородщини, тому достовірність мандрівки Ольги в Новгородській землі з метою здійснення будь-яких адміністративно-правових заходів не підкріплюється жодними переконливими доказами. Уважаємо, що такі втручання натрапили б на серйозний опір еліти північно-західних земель. Нагадаємо хоча б, що порушення данницьких зобов'язань між Ігорем та деревлянами призвело до драматичних перипетій масштабної та кровопролитної війни. І лише перемога Ольги (ціною значних військових зусиль) стала підставою до збільшення поборів з деревлян. З часів Олега новгородці незмінно виконували фінансові зобов'язання перед Києвом, і гіпотетична спроба княгині Ольги порушити цю стабільність є більш ніж непевною. Очевидно, що саме ця стабільність і слугувала економічною основою зростання заможності еліти та розвитку благоустрою Новгорода, зафіксованого археологами в середині X ст.

ЮРІЙ ДИБА. УРБАНІСТИЧНО-АДМІНІСТРАТИВНІ РЕФОРМИ КНЯГИНИ ОЛЬГИ...

Припущенню щодо можливого включення княгинею Ольгою Новгородських земель, зокрема й територій по Мсті та Лузі, до контрольованої Києвом економічної системи суперечить і топографія давніх монетних знахідок, на підставі аналізу якої В. Янін довів, що в Східній Європі в IX, X і навіть в XI ст. існували дві економічно «замкнуті» області з власним особливим грошово-ваговим обігом: північно-західна (Новгородська) та південна (Київська) [78, с. 160–193]. Те, що обидві незалежні системи почали формуватися вже в X ст., заперечує можливість існування на згаданих теренах як єдиного внутрішнього ринку, так і функціонування єдиного зовнішнього ринку при слабкості внутрішнього товарно-грошового обігу. Цей факт віддзеркалено і в договорі Ігоря з греками 944 року, у якому руський князь піклується лише про три міста: Київ, Чернігів та Переяслав. Порівняльний аналіз розвитку Новгородської землі та Русі (у вузькому первісному значенні цього хороніма) демонструє, що *«территория Севера на протяжении определенного времени эксплуатировалась как периферийная зона, богатая ценными промышленными ресурсами, но именно это обстоятельство стимулировало урбанизацию, обеспечило быстрое накопление прибавочного продукта и устойчивость товарно-денежных отношений на Севере»* [28, с. 6, 9]. Відмінності між новгородською Північчю та руським Півднем у матеріальній культурі є дуже виразними, і їх дослідження неминуче вимагає врахування географічного фактора [34, с. 95–104].

На просторовій розмежованості новгородської Півночі та київського Півдня значною мірою базувалася їхня економічна самостійність. Дослідники доходять висновку, що торгова й економічна роль шляху «з варягів у греки» перебільшена. Не можна не рахуватися з низкою аргументів, які переконують у складності його експлуатації як постійно діючої торгової артерії [5, с. 240; 40, с. 128–129; 18, с. 148–194]. Про це свідчать:

- відсутність прямих історичних свідчень про функціонування транзитного торгового шляху з «варягів у греки» як у

скандинавських, так і у візантійських джерелах. В історико-географічному трактаті Константина Багрянородного «Про управління імперією» (948–952) мовиться лише про торгівлю з Візантією київських русів. На думку Андрія Нікітіна, географічна складова літописного «хожденія» апостола Андрія з вказівкою на шлях «з варягів у греки» є перенесеною на руський історіографічний ґрунт відомостей існуючого агіографічного твору про «хожденіє» апостола вгору по Дунаю [40, с. 129–135];

- незначна кількість археологічних знахідок візантійського походження (порівняно зі знахідками арабського срібла) як у самій Скандинавії, так і вздовж усього гаданого маршруту, за винятком Києва та Смоленська;

- наявність коротших та доступніших транзитних водних шляхів, поєднаних з Дніпром та пов'язаних з Балтійським морем, – Прип'ятського та Двінського. З Києва через Прип'ять коротким волоком можна було потрапити в Буг, а звідти через Віслу в Балтику. Північні притоки Прип'яті з'єднувалися також з Німаном, що впадає в Куршську затоку Балтійського моря. Верхів'я Дніпра безпосередньо зв'язуються з Двіною. Порівняно з Двінським маршрутом, шлях з верхів'їв Дніпра Ловаттю через Новгород у Балтику довший більш ніж у п'ять разів;

- складність природних умов північної частини шляху робить перехід надзвичайно трудомістким. Система зі 150-ти порогів та перекатів на Ловаті між високими обривистими берегами має довжину 20 км. На деяких ділянках цієї частини глибина не перевищує 30 см. Волок від Ловаті до Двіни болотистою місцевістю має довжину 15–20 км. Шлях перетинає Двіна, з її прямим шляхом до Балтики. Волок між Двіною та Дніпром дорівнює 30 км;

- кліматичні умови північної ділянки шляху значно звужують хронологічні рамки можливої навігації. Так, по Ловаті перехід можливий лише по повній воді в травні-червні. Та й Нева і Ладога звільняються від криги не раніше першої декади травня. Сама мандрівка північною частиною шляху займала близько півтора місяця. Фактично

## ІСТОРІЯ

за навігаційний сезон можна було добратися щонайбільше до Києва;

- сучасні спроби пройти маршрут на човнах невеликої вантажності вимагали технічної підтримки, тому на довгих ділянках шляху плавзасоби перевозилися сучасним транспортом.

Усе це свідчить про складність контактів між Києвом та Новгородською землею. У такому разі, можливо, похід Ольги в Новгородщину мав на меті облаштування шляху задля поживлення торгівлі між Києвом та Новгородом? Пригадаймо в цьому контексті хоча б вимогу Володимира Святославовича, висловлену перед походом сухоходом проти сина Ярослава, який у той час перебував у Новгороді: «*Теребите путь и мосты мостите*» [49, стб. 115]. Проте торговельні шляхи по Мсті та Лузі, як про це згадувалося в попередній частині публікації, є складовою Волго-Балтійської водної системи, і їх облаштування видимої користі для Києва не давало.

Одним з доказів на користь реальності літописної оповіді про мандрівку київської княгині в Новгородську землю є пасаж про сани, начебто залишені Ольгою під час подорожі в Пскові: «*И сани ея стоятъ въ плеськовѣ и до сего днѣи*» [49, стб. 49]. Але й ця літописна згадка виявляється пізнішим додатком до літописного тексту. Туманна для книжника початку XIII ст. сентенція про сани, залишені в насипі поховального кургану (песькови, пьськови), була інтерпретована свідченням про зберігання саней у Пскові як реліквії святої рівноапостольної княгині Ольги [14, с. 9–28].

Таким чином, реформаторська діяльність княгині Ольги та відзначений В. Яніним початок процесу активного перетворення первинної доміської структури майбутнього Новгорода у єдиний міський організм є, найімовірніше, явищами, хоч і зближеними хронологічно, проте незалежними у своїх причинах. Викладене вище дає достатньо підстав, аби стверджувати, що висвітлена в літопису активна діяльність княгині Ольги у фінансовій, адміністративній та господарській сферах, яка, за літописом, почалася відразу після завершення деревлянської

війни, навряд чи пов'язана з територією Новгородської землі.

Як же тоді бути зі згадкою про Мсту та Лугу? Хоч є чимало аргументів, аби вслід за авторитетною думкою О. Шахматова вважати цілий уривок про подорож Ольги на північ пізнішою вставкою, однак, гадаємо, що аналізований текст далеко не вичерпав своєї інформативної здатності. Висловлене Андрієм Нікітиним зауваження, що «*выражение “по мьсте” (т. е. – «по отмщении») было понято в качестве указания на реку Мсту...*» [40, с. 39, прим. 15] відкриває несподівані перспективи до розуміння справжнього вектора реформаторських ініціатив київської адміністрації.

### Куди пролягав шлях Ольги після помсти деревлянам?

Трактування літописної «мсти» як помсти ще тісніше ув'язує подальші дії княгині Ольги з Деревлянською землею. Спостережений текстовий зв'язок оповіді про реформи Ольги з деревлянськими подіями, який підштовхнув О. Шахматова до думки, що в первинному літописі взагалі не було аналізованого тексту про реформи по Мсті та Лузі, і є ключем до його розуміння. Які ж перспективи, окрім збільшення зборів, відкривало перед київською адміністрацією упокорення деревлян? Аби відповісти на це запитання, розглянемо спершу територіальні межі Деревлянщини.

Спроби визначити кордони Деревлянської землі на підставі археологічних матеріалів розпочалися ще наприкінці XIX ст. й дискутуються до сьогодні. Спираючись на розробки В. Антоновича, І. Русанової, Є. Тимофєєва, В. Сєдова, О. Моці, М. Кучери та П. Толочка до питання меж Деревлянщини звернувся Богдан Звіздецький. Масове картографування городищ, поселень і курганних могильників та аналіз пізньосередньовічного адміністративного поділу дозволило дослідникові узагальнити інформацію про старожитності IX–X ст. й визначити на цій підставі рубежі Деревлянської землі [17, с. 47–58] (ілюстр. 1).

На сході деревляни межували з полянами, від яких їх відділяли лісові масиви та заболочена заплава Здвижу. За дани-

ЮРІЙ ДИБА. УРБАНІСТИЧНО-АДМІНІСТРАТИВНІ РЕФОРМИ КНЯГИНИ ОЛЬГИ...

ми археологічних досліджень, їм належав лівий берег Тетерева. Кордон пролягав від місця його впадіння в Дніпро, звідки вгору за течією названої річки доходив до гирла Білки. Далі вздовж Білки до її верхів'я і – до верхів'я Дубовця, виходячи на вододіл Тетерева й Ірпеня. На північному сході кордон проходив від гирла Тетерева вгору за течією Дніпра і правим берегом Прип'яті аж до впадіння в неї Славечни.

З півночі сусідами деревлян були дреговичі. Кордон між племенами пролягав від гирла Славечни до її середньої течії і прямував на захід, перетинаючи середню течію Уборті та Стрвиги. На північному заході кордон проходив по лінії Копище – Глинне – Рокитне. Розмежування територій між деревлянами й волинянами на заході проходив у межиріччі Случі й Горині. Деревлянськими племенами були заселені ліві притоки Случі, хоча, можливо, що деревлянськими були також поселення вздовж течії Горині, яка могла слугувати природним рубежем з Волинською землею.

Південні межі Деревлянської землі формувалися під впливом широкої смуги степового масиву, що зі сходу вклинювався в лісові масиви. З метою захисту від кочовиків, які проникали степовим коридором, деревлянські поселення розташовувалися глибше в лісовій зоні, на межі поширення хвойних та широколистих лісів, між лісовою зоною та зоною лісостепу. Орієнтирами цієї межі зі сходу на захід були: Грубське городище – городище в с. Райки – городище поблизу с. Великі Коровинці – курганні могильники в районі Мирополя – Ульха. У цій крайній точці кордон повертав на північ, захоплюючи ліві допливи Случі – річки Смолку, Церем і Корчик.

Саме в географічному розташуванні Деревлянської землі, кордони якої підходили майже до стольного Києва, слід, на наш погляд, дошукуватися причин подій, висвітлених у літопису під 946 та 947 роками. Уже ранні киево-деревлянські стосунки важко назвати добросусідськими. Недатована частина «Повісті временних літ» містить згадку про утиски полян деревлянами. Невідомо, скільки тривала така ситуація, але в результаті походу, здійсненого

через рік після вокняжіння в Києві, князь Олег примусив деревлян давати данину по чорній куниці. У 907 році деревлянські війська брали участь у поході Олега на греків. Але вже 914 року князь Ігор знову воює з деревлянами і, перемігши, накладає на них данину більшу, ніж до того визначена була Олегом. За свідченням Першого новгородського літопису, Ігор передає деревлянську данину воєводі Свенельду. Проте 945 року, підбурений своєю дружиною, сам збирає данину з деревлян. Спроба зробити це вдруге призвела до трагічної розв'язки – обурені деревляни вбили Ігоря під Коростенем.

За літописом, саме вбивство Ігоря спонукало його вдову до безжального та руйнівного походу на деревлян. І в результаті цієї війни деревлян було остаточно підкорено, а Деревлянську землю, яка, за підрахунками Б. Звіздецького, займала площу близько 28 тис. кв. км, включено до складу Київської держави. Розправа Ольги над деревлянами завершилася накладенням на них важкої данини, від якої дві частини йшли Києву, а одна – Ольжиному Вишгороду. Для забезпечення виконання накладених на деревлян повинностей Ольга з малолітнім сином Святославом пройшла Деревлянською землею, визначаючи устами та уроки й організовуючи на підкореній території становища і ловища.

Проте навіть не помста і данина спричинили каральну експедицію Ольги. Далекоглядні причини війни з деревлянами розкриваються в наступному кроці київської володарки. Повернувшись до Києва й пробувши там тільки рік, Ольга ініціює другий етап своєї реформаторської діяльності, котрий у літопису, як слушно зауважив А. Нікітін, розпочинається зі згадки про нещодавно завершену помсту: «*в лѣтѣ. №5. ѿ. ѿе. [6455 (947)] иде ѿлга к новугороду. и оустави по мьстѣ. погосты и дань...*». То в якому напрямку була спрямована реформаторська активність київської княгині після упокорення деревлян, якщо вірогідність подорожі до Новгороду на Волхові наражається, про що вже йшлося, на вагомій критичні аргументи?

## ІСТОРИЯ

Наступні дії Ольги розгорталися в тому самому, західному, напрямку від Києва. До того ж – буквально за текстом літопису – на Лугу! І йдеться про Лугу волинську. Після утвердження влади Києва в Деревлянській землі Ольга закріпила кордони Русі по Бугу, стратегічно важливим правим допливом якого є Луга. Це зумовила низка обставин, вирішення яких було для Києва справою державної ваги. Важливо відзначити, що ті мотивації, що спонукали київську адміністрацію до її західних устремлінь, відповідали якраз на ті питання, котрі в цілому підважують вірогідність північного маршруту подорожі київської княгині.

Помста княгині Ольги за смерть чоловіка стала лише формальним приводом для акції, яка мала по-державному масштабні причини. Вимога закріплення досягнень деревлянської війни в західному напрямі лежить у площині торгово-географічних реалій півдня Східної Європи середини X ст., і головна мета київської адміністрації полягала в контролі над трансконтинентальним торговельним шляхом, яким володіли деревляни та волиняни. І мовиться, звичайно, не про шлях «із варягів у греки», торговельна ефективність якого, окрім південного його відтинку, є доволі сумнівна. Деревлянські події середини X ст. безпосередньо пов'язані з боротьбою за контроль над широтним торговим шляхом, який від Волзької Булгарії пролягав до Києва, звідки деревлянськими та волинськими землями аж до Регенсбурга й далі, вглиб Західної Європи.

### **Торговельний шлях Булгар – Київ – Регенсбург**

Активність та ефективність обох відтинків торгового шляху між Булгаром і Києвом і від Києва далі на захід якнай докладніше підтверджена писемними та археологічними свідченнями, про котрі нагадаємо далі.

Торговий маршрут Булгар – Київ – Регенсбург пролягав суходолом. Цей давній шлях, образно названий Олександром Назаренком шляхом «з німців у хозари» [37, с. 71–112], відіграв важливу державотворчу роль. Дослідник підкреслив, що землі, які перебували в данницькій

залежності від Києва, простягалися не лише в меридіональному, а й у широтному напрямі. Згаданий торговельний шлях проходив на захід через землі сіверян, полян, деревлян і волинян до Західного Бугу, а звідти – через Червенські гради до Кракова й далі на Прагу та Регенсбург. У цьому контексті О. Назаренко звертає увагу на широтну розлогість Давньочеської держави середини – другої половини X ст., кордони якої на північному сході сягали верхів'їв Бугу та Стиру, і покликається на працю Йозефа Землічки, у якій орієнтованість на торговий шлях Київ – Регенсбург покладено в основу державотворчих процесів у Чехії [82, с. 268–278].

Повний контроль над цим шляхом був, зрозуміло, життєво необхідний Києву, і Ольга досягла бажаного результату саме в кровопролитній деревлянській війні 946 року та в марші на Лугу 947 року, який і дозволив закріпитися Русі на правобережжі Західного Бугу. Спільний кордон з Чеською державою відкривав київській адміністрації нові широкі горизонти для торгівлі з баварським Подунав'ям, зв'язаним із Венецією, а через південно-німецькі землі – із Францією.

Ранні торгові контакти Русі зі східно-каролінзьким королівством зафіксовані в Раффельштеттенському митному статуті, створеному між кінцем 902 та першою половиною 907 року, який дає уявлення про тогочасну дунайську торгівлю. У цьому унікальному документі є згадка про регламентацію торгівлі руських та чеських купців (Rugi та Voemani) у Східній Баварії, у володіннях маркграфа Арбо. Згаданого в документі міста вже не існує, проте воно лежало нижче від сучасного австрійського Лінца, на правому березі Дунаю, у межиріччі його приток Траун та Енс [8, с. 121–150; 53, с. 59–100; 11, с. 13–18]. Документ свідчить про переважно західний вектор торгівлі Русі початку X ст. Чеські та руські купці досягали Східної Баварії з Праги, де русів у 965–966 роках (уже в часи Святослава) фіксує очевидець – єврейський мандрівник з Іспанії Ібрагім ібн Якуб. До Праги згадані ним руси та слов'яни прибували з Кракова [53, с. 91]. Маршрут з Регенсбурга через Чехію та

ЮРІЙ ДИБА. УРБАНІСТИЧНО-АДМІНІСТРАТИВНІ РЕФОРМИ КНЯГИНИ ОЛЬГИ...

Польщу до Києва був популярний і згодом. Його зафіксував в останній чверті XII ст. регенсбурзький купець єврейського походження Петахія: «Спочатку він вийшов з Регенсбурга, своєї батьківщини, пішов звідти в Прагу, головне місто Богемії; з Праги відправився до Польщі; з Польщі – в Київ, що в Русі» [23, с. 263]. У 1171 році в Кельні заарештували Біньяміна, багатого єврейського купця «з Володимира», найімовірніше – з Волинського, розташованого на Лузі [38, с. 92; 24, с. 57]. Про зв'язок між Сходом та Регенсбургом через Русь свідчить також книга «Писання досконалого» (Кетав тамім) рабина Моше Таку (XIII ст), у якій згадано караїмську книгу, яка «прибула з Вавилона на Русь, а звідти її привезли в Регенсбург» [24, с. 64].

Раффельштеттенський статут дає відомості про основні товари, які приносили прибутки в київську скарбницю. У VI параграфі повідомляється, що купці привозили з Русі та Чехії віск, рабів та коней. За свідченнями Ібрагіма ібн Якуба, рабів, віск та хутро євреї та турки-мусульмани вивозили з відвідуваної руськими купцями Праги. Згадка про рабів та віск перегукується зі свідченнями «Повісті временних літ» про рабів (челядь), хутро (скора), мед та віск як основні експортні товари Русі, серед котрих особливо прибутковою була работоргівля, що контролювалася державою [12, с. 12]. Рабська участь спіткала і багатьох деревлян, яких Ольга після війни «wъхъ изби. а другия работъ преда мужє<sup>м</sup> своимъ» [49, стб. 48].

Отже, руські купці потрапляли до Регенсбурга через Краків та Прагу. З Києва шлях пролягав через Устилуг, розташований при впадінні Луги в Західний Буг, а далі через Замостя та Сандомир – до Кракова. Руський відтинок шляху з Києва до Устилуга достатньо добре висвітлений в пізніших писемних джерелах. Літописні свідчення дозволяють визначити цей торговий маршрут досить упевнено [67, с. 339–341; 36, с. 38–40]. Перша згадка про нього відома з опису боротьби за київський стіл між Ізяславом Ярославовичем та Всеволодом Брячиславовичем 1069 року. Він також простежується в літописній оповіді про

осліплення Василька Ростиславовича 1097 року, у маршруті дружини Ізяслава Мстиславовича 1150 року з Володимира на Київ. Шлях з Києва на Лугу проходив через Білгород, Здвижень, Мичеськ, Ушеськ, Корчеськ, Дорогобуж, Пересопницю, Чемерин, Луцьк, Володимир. Літописні статті згадують на шляху річки Ірпінь, Тетерев, Ушу, Случ та Горинь. На деревлянській території після Мичеська він відхилився на північ, огинаючи літописний Чортів Ліс. Загальна довжина шляху від Києва до Устилуга становила 520–530 км (ілюстр. 2). Цей маршрут був відомий і знаному арабському географу XII ст. Аль-Ідрісі. У його творі «Розрада для того, хто прагне перетнути світ» є згадка про маршрут «Баразула – Авсїйя – Барасаніса – Луджага – Арман». На думку Тадеуша Левицького [81, с. 91–105], яка знайшла підтримку в праці Ірини Коновалової [21, с. 117, 206–209], ці населені пункти розташовуються на шляху з Києва до Володимира Волинського: «Треполь – Ушеськ – Пересопниця – Лучеськ – Володимир».

Особливості пролягання Волинської ділянки міжнародного торгового шляху між Дорогобужем та Володимиром на підставі аналізу археологічних та топографічних матеріалів простежив Святослав Терський. За його спостереженням, транзитний торговий шлях оминав центри великих населених пунктів, таких, як Чемерин, Пересопниця та Луцьк. Так, ділянка шляху поряд з літописним Лучеськом пролягала вище Старого міста, перетинаючи Стир неподалік від впадіння в неї р. Полонної (тепер – Черногузки), де розміщувалося острівне городище. Особливістю цього шляху є наявність системи численних укріплень, розташованих на ключових ділянках маршруту, що дозволяли контролювати шлях та сприяти безпечному пересуванню та відпочинку торгових валок [63, с. 201–207]. Лише наприкінці XI–XII ст., коли загроза зі степу зменшилася, виник південніший широтний шлях, що пролягав з Києва через Тихомль, Крем'янець та Перемишль [65, с. 126–131].

Добре простежена картографічно й лівобережна ділянка раннього торгового

## ІСТОРИЯ

маршруту між Булгаром та Києвом. Її вдалося реконструювати в результаті роботи спільної українсько-татарської експедиції в 1989–1991 роках, включно із зупинками-днюваннями через кожні 35–40 км, облаштованими на відстані денних переходів валок [56, с. 189–196; 33, с. 131–133; 35, с. 523–529] (ілюстр. 3). Шлях ділився на дві майже рівні частини. Західна підпорядковувалася Київській державі, а східна була в межах впливу Волзької Булгарії. Про важливість цього євразійського торгового маршруту, що перебував під державною опікою європейських володарів, свідчить і його назва – Королівська Дорога (*Via Regia*) та тривале функціонування, яке ненадовго призупинила лише монгольська навала [9, с. 81–92; 10, с. 4–9].

Отже, причиною урбаністично-адміністративних ініціатив княгині Ольги після деревлянської війни була потреба забезпечення контролю над стратегічно важливим та безпечним (з огляду на печенізьку загрозу) торговим шляхом, який через прикриті лісовими масивами Деревлянську землю та Волинь зв'язував Київ з ринками збуту руських товарів на баварському Подунав'ї. Контроль над його волинським відтинком, що сягав Луги та Західного Бугу, давав Києву ще одну величезну перевагу, а саме – прямий (без новгородського чи половецького посередництва) вихід через Буг та Віслу до Балтики (ілюстр. 5). Тому-то відразу після підкорення деревлян (яке забезпечувало Києву лише нагляд над деревлянським відтинком шляху) Ольга сконцентрувала зусилля на тому, аби закріпитися на правобережжі Бугу, облаштовуючи його праву притоку – Лугу: *«и оустави по мьсть [після помсти – Ю. Д.] . погосты и дань . и по лузь погосты и дань и вброкы...»*.

### **Буг і Луга та балтійська торгівля Русі**

Питання торгівлі Києва по Бугу тривалий час було на периферії наукових зацікавлень істориків, що вивчали торговельні маршрути Східної Європи. Інтерес до нього пробудило відкриття в Дорогичині Надбужькому масових знахідок свинцевих печаток та пломб, якими на митниці маркували товари. Судячи з масовості таких зна-

хідок, дослідники роблять висновок про функціонування в цьому місці своєрідного прикордонного митного посту, де транзитні товари перевантажувалися та перепломбовувалися [6, с. 1–168; 44, с. 211–247; 74, с. 177–182; 1, с. 22–25; 2, с. 189–221]. На сьогодні відомо близько сорока населених пунктів, де такі пломби було виявлено.

Здійснений В. Перхавком кількісний порівняльний аналіз знахідок таких пломб на території Східної Європи вражає своєю диспропорцією на користь Дорогичина. З 15-ти тис. їх загальної кількості 12 тис. (80 %) виявлено в Дорогичині та його околицях. На Північну Русь припадає 2,5 тис. (17 %) пломб, з яких до 1 тис. – у Новгороді та Городці на Волзі. Решта 3 % припадає на інші землі. Вражає і різноманітність зображень на Дорогичинських пломбах, де трапляються 83 із 116 сфрагістичних типів. Для порівняння, лише для Городця характерні 29 типів, а для Новгорода лише 21 [44, с. 220, 232]. Усе це свідчить про масштаби торгівлі Києва з Балтійськими землями саме по Західному Бугу.

За знахідками арабських дирхемів у Мазовії та в околицях самого Дорогичина торговельна активність по Бугу фіксується з кінця IX ст. За В. Перхавком, перша половина X ст. характеризується поступовим перетворенням шляху по Бугу в міжнародну торгову артерію. Другий етап, на думку дослідника, розпочинається в середині X ст., і до середини XI ст. шлях повністю освоюють руські, західні та східні купці. Нарешті, його розквіт припадає на домонгольський час – середину XI–XIII ст. [44, с. 237]. Згаданий переломний етап середини X ст. і слід пов'язати з укріпленням Ольги на Лузі після киево-деревлянської війни.

Відзначаючи масштабність торгових операцій по Бугу, дослідники аналізували й альтернативні шляхи, якими товари могли доставляти з Києва до Бугу. Перевагу надавали водному маршруту по Прип'яті [25, с. 19–24; 54, с. 120–134; 55, с. 343–345; 79, с. 225–232; 51, с. 179–184; 43, с. 4–27; 20, с. 3–23]. Водний шлях з Києва до Бугу міг пролягати кількома маршрутами. Один з них,

як вважають, ішов від Києва по Дніпру, Прип'яті і її притоці Піні. Далі необхідно було подолати наземний відтинок довжиною 40–50 км по водорозділу між р. Піною та р. Мухавцем (від с. Пухово у верхів'ї р. Піни до Городця на р. Мухавці). Мухавцем повз Кобрин досягали Бугу в районі Берестя. Другий маршрут пролягав Прип'яттю до її верхів'я, звідки сухоходом (10–15 км) товари перевозили до Бугу. Третім водним шляхом товари везли Прип'яттю, а далі – р. Ясельдою і волоком від її верхів'я до р. Нарєви.

Проте функціонування таких маршрутів під знаком питання. Навіть 10 чи 15 км волока, не кажучи вже про відстані 40–50 км, вимагали розвиненої інфраструктури зі складування товарів, чималих людських ресурсів для їх перевантаження на вози чи пересування човнів сухоходом на котках. Якщо водні шляхи з волоками, які пов'язували басейни Прип'яті та Бугу й існували, то вони мали, як вважаємо, радше регіональний, але аж ніяк не міждержавний характер. Як свідчить А. Братчиков, річки басейну Бугу та Прип'яті навіть до середини ХІХ ст. використовувалися здебільшого саме для сплаву товарів човнами чи плотами вниз за течією. Наймані робітники, що займалися сплавом, називалися «плисаками». Отож, водна система Прип'яті найпридатнішою є для транспортування товарів з Волині, спершу вниз за течіями Стиру, Горині та Случі й далі Прип'яттю, якою товари звозили до Пінська, до Дніпра та Києва. Лише в повноводдя плоти сплавливали також по Ікві, Тур'ї та Стублі [7, с. 147–150].

Наведені А. Братчиковим аргументи доводять, що регулярне транспортування товарів водними шляхами до верхів'їв річок і сухоходом волоками стикається із серйозними перепонами. Через те й не було на річках постійних пристаней, а лише тимчасові, звані «биндюгами». Натомість постійними пристанями виділяється саме Устилуг з його регулярними торговими операціями по Бугу [7, с. 152–153].

Інформація про масштаби торгових операцій, специфіку торгівлі Володимира в ХІV–ХІVІІ ст. та характер функціонування Устилуга як його річкової факторії при

впадінні Луги в Буг висвітлена в низці документів, зібраних у тематичному збірнику, присвяченому тогочасній торгівлі на Волині та Наддніпрянщині [68, с. 1–408]. Ці документи свідчать про те, як товари доставлялися до Устилуга, як складавалися, як проходила підготовка до сплаву і які типи плавзасобів використовувалися, а також – про прямі поставки товарів з Устилуга до Гданська й Ганзейських портів. Важливими є відомості про оподаткування гостей (купців), їх маршрути та торгові угоди тощо. Питання важливості Устилуга порушувалося і в культурологічних та історико-урбаністичних дослідженнях [41, с. 51–53; 4, с. 363–374].

Зафіксована в листах, грамотах, універсалах, заявах та протоколах судових спорів, привілеях, ревізіях замків, уставах митних зборів тощо, масштабна торговельна діяльність по Бугу в ХІV–ХІVІІ ст. була започаткована Києвом саме в середині Х ст. Та й процедура сплавної торгівлі по Бугу в домонгольську добу відрізнялася від аналогічних торгових операцій пізнішого часу хіба що деякими технічними деталями. Використання водних торговельних маршрутів в басейнах Бугу та Прип'яті, яке А. Братчиков віднотовував на Волині ще в третій чверті ХІХ ст., стало нерентабельним лише з розвитком залізничних перевезень.

### **Торговельні війни в Побужжі Х – початку ХІІ століття**

Про спроби доступу Русі до Середнього Побужжя вже в середині Х ст. свідчить згаданий у літопису «ятвяг Гунарєв» (тобто – Гунарєв з ятвягів), який брав участь у підписанні русько-візантійського договору 944 року [43, с. 9–10]. Присутність представника ятвязької еліти в договірних відносинах Русі та Візантії ще перед облаштуванням Ольгою погостів по Лузі доводить, що її каральна експедиція проти деревлян, яка відкрила Києву шлях на захід, була не спонтанним кроком, а лише ланкою в послідовному намаганні Києва взяти під контроль міжнародні торгові маршрути, що перетиналися в околицях майбутнього Володимира. Фінансові ін-

ІСТОРІЯ

тереси Києва в торгівлі по Бугу поєдналися з намаганням оволодіти деревлянським та волинським відтинками важливого торгового шляху, який сухоходом через Краків та Прагу відкривав для Русі ринки Європи. Якщо перша частина цього шляху була взята під контроль Києвом в результаті жорстокого збройного протистояння з деревлянами 946 року, то інкорпорація Волині відбулася, очевидно, без кровопролиття, принаймні великого.

Деревлянська земля тривалий час була своєрідним бар'єром між Києвом та Волинню, і приклад винищення деревлянської еліти змусив волинську верхівку укласти політичну угоду з Києвом. Можна припустити, що загроза з Києва спонукала волинян та деревлян до певних союзницьких стосунків, і поразка Деревлянської землі стала одночасно й поразкою Волині. Саме ця обставина привела до того, що вже наступного року після закінчення військових дій у Деревлянській землі й закріплення їхніх результатів адміністративно-фіскальними заходами Ольга встановлює погости по Лузі, усунувши деревлянське та волинське посередництво в міжнародних торгових операціях Києва з Центральною Європою та Балтикою.

До повідомлення 947 року про встановлення Ольгою погостів по Лузі в «Повісті временних літ» немає жодних свідчень про активні дії Києва щодо певної групи волинських слов'ян, хіба що в «Повісті временних літ» дуліби згадуються серед племен, що брали участь у поході князя Олега на Візантію. Окрім того, і Константин Багрянородний у праці «Про управління імперією» серед пактіотів Русі називає лендзян, однозначно розташовуючи це плем'я в басейні південних приток Прип'яті чи правих приток Дніпра (розд. 9): «Слов'яни ж, їх пактіоти, а саме: кривитеїни [кривичі. – Ю. Д.], лендзаніни і інші Славинії – вирубують в своїх горах моносили під час зими і, обладнавши їх, з настанням весни, коли скресне крига, вводять в сусідні водойми. Оскільки ці [води] впадають в річку Дніпро, то й вони з тамтешніх [місць] входять в

цю саму річку й вирушають до Києва» [22, с. 44–45]. Лендзян, що сплавливали свої однодревки до Києва, Андрій Плахонін локалізує в Східній Волині на Погорині [47, с. 127–143]. Слід зауважити, що в багатьох інших варіантах локалізації лендзян не враховано географічної кон'юнктури джерела [22, прим. 20]. Описані Константином Багрянородним однодревки сплавливалися притоками Дніпра тими самими маршрутами, що й торгові дубаси та комяги, згадані в опублікованих документах XV – середини XVII ст.

Написана в 948–952 роках праця Константина Багрянородного фіксує політичну ситуацію в Русі, що склалася після підкорення Ольгою деревлян та її походу на Лугу 947 року. У той самий час під владою Чеської держави Пшемислідів була Малопольща з Краковом, що межувала з Руссю у верхів'ях Бугу. У середині X ст. Надбужжя стало важливою контактною зоною, де зійшлися державні інтереси не лише Русі та Чехії, а й Польської держави Мешка I, який оволодів Мазовією і, за свідченням Ібрагіма ібн Якуба, межував на сході з Руссю, а на півночі з Пруссією [47, с. 132].

За літописними свідченнями, тільки в останній чверті X ст. князь Володимир Святославович вжив ряд дієвих заходів для додаткового забезпечення контролю Києва над важливою прикордонною територією над Західним Бугом. Якщо княгиня Ольга зміцнила владу Києва на правому березі Бугу, по Лузі, то 981 року її внук укріпився на його лівобережжі, про що літописець повідомляє такими словами: «Иде Володимиръ . к Ляхомъ . и зая грады ихъ . Перемышль . Червень . и ины города . иже суть и до сего днѣ подъ . Руссю» [49, стб. 70]. Відсуваючи кордон на захід від Бугу, Володимир не лише посилив контроль над водним балтійським маршрутом, але й поширив владу Києва на ділянку наземного торгового шляху, що пролягав територією Червенських градів до Регенсбурга [43, с. 11]<sup>1</sup>. У 984 році Володимир вирушає в похід на Волзьку Булгарію, розташовану на східному рубе-

ЮРІЙ ДИБА. УРБАНІСТИЧНО-АДМІНІСТРАТИВНІ РЕФОРМИ КНЯГИНИ ОЛЬГИ...

жі торгового маршруту Булгар – Київ – Устилуг. Завдяки цьому походу київський володар налагодив торгівні стосунки з Булгарією, уклавши мир між державами. Наступним кроком Володимира з укріплення західних рубежів Русі став його похід на хорватів 993 року, унаслідок якого Прикарпаття (контрольоване, імовірно, ще Олегом<sup>2</sup>) приєдналося до Русі.

Організація торговельних операцій та створення безпечних умов для сплаву товарів руслом Бугу не були легкими справами. Уже в 983 році, через рік після оволодіння Червенськими градами, Володимир іде походом на ятвягів [19, с. 117–132], забезпечуючи торгівлю по Бугу від нападів цього неспокойного племені, котре деякі дослідники навіть схильні вважати своєю рідною позаєтнічною корпорацією (береговим братством), яка існувала за рахунок грабунків чи супроводу водних торгових валок. Військові акції руських володарів проти ятвягів здійснювалися і в пізніші часи, коли торгівля руслом Бугу стала доконаним фактом та важливою складовою державної політики київських та галицько-волинських володарів. Протягом XI–XII ст. літописи фіксують кілька таких походів: 1038 року – на ятвягів ходив Ярослав Володимирович; 1112-го – Ярослав Святополкович; 1196-го – Роман Мстиславович. Потреба забезпечення руських торгових пріоритетів по Бугу, як мотивація цих походів, була не на останньому місці.

Дії Ярослава проти ятвягів були лише одним з елементів у низці державницьких дій, що мали на меті повернути Русі втрачені в часи міжусобиць 1015–1019 років території на польсько-руському прикордонні й відновити вплив Києва в західній та балтійській торгівлі. Ярославу довелося йти походами на Берестя в 1022 році та на Белз у 1030 році, відвойовувати Червенські гради в 1031 році та воювати з мазовшанами в 1041-му.

#### Погости в басейні Прип'яті

Якими б масштабними не були дії Володимира та Ярослава для утвердження влади Києва в Побужжі, перший крок у цьо-

му напрямі зробила княгиня Ольга. Саме завдяки її адміністративно-урбаністичним реформам Русь закріпилася на правому березі Західного Бугу, у басейні його правої притоки – Луги.

У переліку заходів київської княгині по Лузі було встановлення погостів, які відігравали важливу роль у державному адмініструванні та розвитку торгівлі на Русі. Проте думки науковців щодо локалізації погостів є суперечливими. На думку Михайла Свердлова, «не следует думать, что погосты были только новгородским или северным явлением. <...> Вероятно, в XII веке система погостов в южных густонаселенных княжествах вследствие широкого распространения княжеского и боярского землевладения исчезла, а в областях, с более редким населением и большими лесными массивами осталась» [58, с. 64].

Водночас в історичній літературі сформувалася думка, що погости є явищем, характерним тільки для процесів урбанізації Півночі Русі. Саме так тему погостів трактував Борис Рибаків: «Погосты ставились по всей (подразумевается Новгородской) земле. ... за пределами большого полярья, за землей Кривичей в Новгородской земле киевская княгиня не только отбирает на себя хозяйственные угодья, но и организует сеть погостов-острогов, придающую устойчивость ее доменальным владениям на Севере, в тысяче километров от Киева» [57, с. 364]. Полемізуючи з Б. Рибаківим у питанні вірогідності доменальної власності, І. Фроянов цілком підтримав його в тому, що княгиня Ольга організувала погости лише на Півночі: «По нашему мнению, летопись не дает оснований говорить о «домениальных владениях» Ольги в Новгородской земле. Но Б. А. Рыбаков прав в том, что именно на Севере княгиня завела погосты, а не по всей Руси, как кажется М. Б. Свердлову и некоторым другим историкам» [70, с. 420]. Досліджуючи літописний текст, ще вужче питання географії Ольжиних адміністративно-урбаністичних заходів трактував Іван Забелін: «Из этого места летописи видно, что Ольга усталила

## ІСТОРИЯ

*погосты только по Мсте, а не по всей Новгородской области. По крайней мере расширять, распространять смысл этого места без натяжек нельзя»* [16, с. 549].

Спроби звузити географію поширення погостів до російської Півночі є не так науковою позицією, як патріотичним актом. Тракувати погости винятковим надбанням Новгородщини (чи ширше – Півночі Росії) немає жодних підстав, адже їх поширення на всій території Русі підтверджується документально і для ранніх часів, і для пізніших.

До писемних свідчень, у яких згадуються погости, належить «Устав князя Володимира про десятини, церковні суди і церковних людей», наданий від імені князя Володимира (Василя) Святославовича у зв'язку з прийняттям християнства, створенням Десятинної церкви та забезпеченням її десятиною. Документ у своїй основі сягає початку XI ст., він відомий у значній кількості пізніших редакцій, збережених у збірниках XIV–XVIII ст. з різних регіонів східних слов'ян та волохів. Устав містить і окрему статтю, яка пояснює, що перелік церковних судів поширюється на такі основні територіальні одиниці: «гради», «погости» та «свободи»: *«Дал есмь по всьм градом, и по погостом, и по свободам, гдѣ християне суть»*. Дослідження Я. Щапова показали, що в південно-західних зведеннях Оленинської редакції, Волинській та Варсоноф'євській редакціях стаття про погости та перелік церковних судів є єдиним цілим. В інших редакціях стаття про погости відділена від переліку церковних судів [72, с. 116–118]. Церковний устав князя Володимира географічно не розрізняє поширення названих територіальних одиниць і доводить, що намагання ув'язати поширення погостів лише з російською Північчю є абсолютно безпідставним.

Нагадаємо також «Установчу» грамоту Турівській єпископії з датою – 6513 (1005) рік, надану від імені князя Володимира з переліком населених пунктів, у тому числі й погостів, що входили в Турівську єпархію: *«И придах к ней города с погосты в послушание и священство и благословение дер-*

*жати себѣ Туровской епископії Пинскѣ, Новгород, Городен, Слонимѣ, Берестей, Волковыескѣ, Здитов, Небле, Степан, Дубровица, Высочко, Случескѣ, Копил, Ляховѣ, Городокѣ, Смѣдянь»*. Вивчаючи цей документ, Я. Щапов дійшов висновку, що він походить з XIV ст., хоча ряд його положень унесено на підставі давнішої місцевої традиції [71, с. 271–273]. Реальною основою документа є також згадка про погости, назви яких дотепер збережені в ряді населених пунктів, розташованих на території Білорусі в басейні Прип'яті та західних притоків Дніпра: с. Погост Березинського р-ну Мінської обл., с. Погост Солігорського р-ну Мінської обл., с. Погост Вілейського р-ну Мінської обл., с. Погост Житковицького р-ну Гомельської обл. та ін.

Згадуються погости (за формулою, подібною до тієї, що фігурує в Церковному уставі Володимира) і в грамоті Любарта Гедиміновича, 1321 року. У переліку благодіянь князя на користь церкви Св. Іоанна Богослова в Луцьку читаємо таке: *«Ктому и куницы отъ поповѣ по всемъ городомъ и погостомъ и свободам, где суть хрестиане»* [13, с. 20–22]. Хоча дослідники цього документа сходяться на тому, що він є фальсифікатом [30, с. 151–159], утім, проаналізувавши мову грамоти, Данило Щербаківський висунув гіпотезу про те, що річна дата документа є підробленою, однак індикт, дати місяця та дня є оригінальними. Дослідник стверджував, що *«в основу этой сфальсифицированной грамоты легла подлинная грамота Любарта Луцкой церкви Иоанна Богослова на села Рожища и Теремное, данная, может быть, в 1383 году, вообще, в конце княжения Любарта, но ни в каком случае, не в 1321 году»* [73, с. 70]. Незважаючи на те що в документі відображено події, актуальні для початку XVII ст., незбережена грамота з наданнями луцькій катедрі, яка лежить в його основі, могла мати і фрагмент про погости. У кожному разі згадка про погости не була чужою ані для волинських авторів протографа грамоти кінця XIV ст., ані для пізніших її фальсифікаторів початку XVII ст.

Про наявність погостів у басейні південних притоків Прип'яті свідчить і первіс-

на назва сучасного смт Зарічне (Погост, Погост Зарічний), розташованого на лівому березі Стиру, недалеко від його впадіння в Прип'ять. Погост Зарічний відіграв важливу роль у торгівлі по Стиру. Як Погост він згадується в листі Казимира IV мінському купцеві Луці Терешковичу від 1488 року [68, с. 34–35]. Ком'яги та дубаси цього купця не підлягали оподаткуванню в багатьох населених пунктах, про що король і повідомляв листом усіх, хто мав право збирати мито. Про об'єми митних зборів з усталених здавна митниць на Волині (у тому числі й Погості) свідчить вирок урядових ревізорів на скаргу луцьких міщан про незаконні стягнення з купецтва, датований 1545 роком: *«В Погосте королевои ее млтти, коли комягою идуть, мыта берут по дванадцати грошей, а грошь пропойныи, петдесять головажень соли, калач и горщокъ, а взадь идучи – по трое рыбъ от комяги, от помочного шоста шесть грошей, присадного дванадцать грошеи»* [68, с. 64–70]. Названі документи засвідчують неабияку роль погостів на водних та наземних шляхах і те, що саме збір мита з транзитної торгівлі був їхнім основним призначенням.

#### **Урбанізація волинської Луги у світлі походу Ольги 947 року**

Обживання нижньої течії Луги мало свої переваги перед заселенням долини Західного Бугу. Повені на великих річках були чималою загрозою для населених пунктів, які на них розташовувалися, тому їхні малі притоки були з цього погляду значно безпечнішими. Саме такі міркування бралися, очевидно, до уваги, коли біля північної околиці сучасного с. Зимне, на високому місці правого берега р. Луги слов'яни заснували фортецю, яка є унікальним явищем археології VI – кінця VII ст. – єдиним на Волині укріпленим слов'янським городищем корчацько-празької культури [61, с. 35]. Пам'ятка займає центральну частину довгого мису, з трьох боків оточеного заболоченою долиною, а з південно-східного – відокремленого перекопом від корінного берега річки. Результати дослідження городища свідчать про високий соціальний

статус його мешканців та значний рівень залізообробного та ювелірного ремесла. За археологічними даними, Зимнівське городище, як одне з найдавніших укріплень усієї Слов'янщини, могло відігравати роль адміністративно-політичного центру Дулібського союзу слов'янських племен [3, с. 1–124; 66, с. 151–157; 29, с. 235–248].

На правому та лівому берегах Бугу виявлено низку ранньослов'янських городищ і поселень, які виділяються в окремий мікрорегіон слов'янського розселення, умовно названий Зимнівсько-Червенським (ілюстр. 4). Городище в Зимному припиняє своє існування в кінці VII ст. Як свідчать археологічні матеріали, тотального винищення мешканців не було. Вони, можливо, переселилися на лівобережжя, до Городка над Бугом (Волиня), де фіксуються матеріали, починаючи із VII ст. У VIII–X ст. в мікрорегіоні відбуваються якісні зміни, що полягають у розширенні заселених територій, появі більшої кількості укріплених городищ та освоєнні нових територій на лівому березі. Пам'ятки Зимнівсько-Червенського мікрорегіону в IX–X ст. поклали початок формуванню Червенських градів, археологічним еквівалентом яких вважають поселення та групу ранніх городищ лівого берега Бугу та басейну горішнього Вепру [46, с. 101–120].

Археологи одностайні в тому, що процес приєднання племінної території волинян до Київської держави почався відразу після підкорення Ольгою деревлян. І, що важливо, процеси інкорпорації не викликали серйозного опору на місцях, навіть незважаючи на те, що концентрація обштинних укріплень на території Волині (масове будівництво яких припадає на X ст.) була удвічі більшою ніж в Деревлянській землі. Переважна більшість старих обштинних і племінних центрів Волинської землі існувала й потім – в XI ст., і причиною їхнього занепаду наприкінці XI – на початку XII ст. є цілеспрямований процес ліквідації самостійності місцевої знаті [52, с. 105–112; 64, с. 7–8].

Археологи відзначають також появу артефактів, які свідчать про присутність на

ІСТОРИЯ

Волині скандинавів. Пам'ятки такого характеру діляться на дві хронологічні групи: IX–X ст. та кінець X – початок XII ст. [60, с. 53–58]. Якщо перший етап можна пов'язати з освоєнням торгових маршрутів Побужжя та Волині скандинавами-торгівцями, то другий виразно свідчить про цілеспрямований процес «окняжіння» Києвом Волинської землі через осадження в регіоні великокнязівських дружинників зі значним скандинавським складником. Варто відзначити небувале насичення території Побужжя топонімами, які є свідками киеворуської колонізації. У межиріччі Бугу та Луги розташовуються: с. Русів – 3 км південніше від Устилуга; с. Русів (Руснів) – 5 км на південний схід від с. Зимне; с. Русовичі – поруч з Низкиничами. До таких свідчень належать назви кількох населених пунктів Забужжя: містечко Варяж та сусіднє с. Городище Варязьке – 15 км на північний захід від Сокаля; с. Русин – кілька кілометрів південніше від Варяжа.

До укріплень контрольованої Києвом адміністративної мережі середини X ст., прив'язаної до широтного транзитного торгового шляху, археологи зараховують Дорогобуж, Пересопницю, Пісники-Вільбичі, Острожець, Одереди, а також дитинці Шеполя, Володимира та Устилуга [64, с. 8–9]. Освоєння берегів Луги було для київської влади пріоритетним завданням. Археологічні матеріали з території Устилуга та Володимира слугують матеріальним підтвердженням реальності походу Ольги на Лугу 947 року.

Культурний шар X ст. виявлено на всій території Володимира періоду його найбільшого розквіту. Проте найщільніше були забудовані терени, перекриті на зламі X–XI ст. дитинцем та «окольным» городом. Розкопки на території колишнього Спаського монастиря доводять, що глиняний вал-платформа «окольного» города перекидає три будівельні горизонти з рештками споруд X ст. Результати дослідження останніх років указують, що в середині X ст. на березі Луги існувала потужна система поселень (гніздо поселень). Про це також свідчать курганні могильники, які обступали місто з усіх боків [62, с. 62–

67; 61, с. 36]. Означена поселенська агломерація передувала даті заснування города великого київського князя, яку Василь Татищев пов'язав з походом Володимира на хорватів 992 року: *«Владимиръ ходилъ по Днестру съ двумя Епископы много людей научая крести(тися). И построилъ въ в земли Червенской градъ во свое имя Владимиръ, и церковь Пресвятая Богородицы созда, оставя ту Епископа Стефана и возвратися съ радостію»* [59, с. 78].

Важливими пунктами, розташованими вище від Володимира на р. Лузі, були поселення в околиці с. Зимне. Суцільний культурний шар зі спорудами X ст. відомий на городищі в урочищі «Городище». Згруповані навколо Зимного поселення з матеріалами X ст. та великі курганні могильники в ур. Липовець (понад 500 насипів у напрямку Фалимич) археологи також пов'язують з протоволодимирською агломерацією [62, с. 103; 61, с. 36]. Слід також згадати літописні Устилуг та П'ятидні, розміщені на нижній течії Луги, поруч з якими виявлено об'єкти X ст. Городище Устилуг здійснювало контроль над портом в гирлі Луги та виконувало роль торгової факторії майбутнього княжого Володимира [62, с. 115–117]. Отже, дані археології підтверджують, що долина волинської Луги в середині XI ст. була густозаселеною та значимою місцевістю, яка, очевидно, і стала кінцевою метою маршруту походу княгині Ольги 947 року, що мав установити тут атрибут великокнязівської влади – заснувати по Лузі погости та визначити данину й оброки.

\*\*\*

Віднесення літописної оповіді 947 року про мандрівку княгині Ольги до Новгородської землі та Псковщини викликала чимало критичних зауважень у відомих текстологів, які вважали її домислом новгородських чи псковських книжників. На думку О. Шахматова, присутні в протографі літопису (Початковому зведенні) події киево-деревлянської війни, були потрактовані такими, що відбувалися в Деревях (Деревській п'ятині) на Новгородщині. Це начебто й спонукало наступних редакторів

тексту, які відштовхувалися від згадки про нормування данин на території підкореної Деревлянщини, додати від себе вставку про мандрівку княгині Ольги північними річками – Мстою та Лугою. Пізнішим додатком уважали цю оповідь й такі авторитетні текстологи, як М. Грушевський та Д. Лихачов.

Проведений аналіз географії торговельних маршрутів Східної Європи та наявні відомості про розвиток стосунків між Києвом та Новгородом також дає вагомий підстави для того, аби мандрівку княгині Ольги на Північ вважати вигадкою, не підкріпленою доказовою базою. Утім, трактування фрази «*и оустави по мьсть. погосты и дань*» не географічним орієнтиром реформаторської діяльності Ольги, а повідомленням про дії княгині після деревлянської помсти (*по мьсть*) не заперечує автентичності наступної частини тексту.

Викладені в публікації аргументи доводять, що літописна фраза «*и оустави по мьсть. погосты и дань. и по лузь погосты и дань и вброкы*» відображає реалії маршруту походу княгині Ольги після помсти далі, на захід від Деревлянської землі, до правої притоки Бугу – р. Луги. Підкорення деревлян відкрило перед Києвом перспективи контролю двох важливих міжнародних торгових шляхів. Один з них, наземний, пролягав з Надволзької Булгарії через Київ, Краків та Прагу до Регенсбурга. Володіння деревлянським та волинським відтинками цього шляху, які сягали Устилуга, розташованого при впадінні Луги до Західного Бугу, уможливило київській владі контроль водного маршруту по Бугу, який відкривав Києву можливість прямої торгівлі з Балтикою.

Таким чином, увесь текст, якому в літопису передують сентенція «*иде влага к новугороду*», відображає реалії походу Ольги на захід від Києва, до місцевості на волинській Лузі, де в кінці X ст. Володимир Святославович заснував город, названий на честь його імені Володимиром. Є достатньо свідчень, котрі підказують, що Новгородом могла бути названа доміська агломерація, яка передувала Володимирі. Цю думку сподіваємось аргументувати вже

в наступній частині історико-урбаністичних студій про реформи княгині Ольги.

#### Примітки

<sup>1</sup> Аналізуючи міжнародний контекст походу Володимира «до ляхів», Ігор Мицько висунув припущення, що він був пов'язаний не з боротьбою за територію, а мав цілком «мирні» цілі. На його думку, у 981 році київський князь одружився з чехинею Аділлою, вдовою Славника, впливового голови «богемського» можновладного роду (леху) Славниковичів, конкурентного з Пшемисльдами, який помер того ж року у граді Лібіце. Дослідник також припускає, що Червенські гради та Перемишльщина були підконтрольні київській державі ще з часів Олега, від початку X ст. [31, с. 67–70].

Приймаючи гіпотезу І. Мицька про одруження князя Володимира з чехинею Аділлою в 981 році і зважаючи на її походження з Пшемислідів (звідки й назва Перемишля), можна припустити, що територію Забужжя та Перемишльщину київський князь міг отримати від чехів як посаг за дружиною. Червен, як стверджують польські дослідники, було засновано тільки на початку XI ст., тому згадка про нього є лише географічним орієнтиром для окреслення території Забужжя, отриманого Володимиром 981 року [80, с. 30]. Невійськовий характер походу 981 року узгоджується із указівкою літописця, що Володимир ішов не «на ляхів», а «до ляхів» та цілком кореспондується з літописним повідомленням 996 року про мирне співіснування держави Володимира із західними сусідами – Болеславом лядським, Стефаном угорським та Андроником чеським.

<sup>2</sup> У Аль-Масуді є згадка про Діра та Ольванга. Вони – сучасники й обидва правлять країнами слов'ян: «*Слідом за ним (Діром), є цар ал-Олванг, у якого багато володінь, великі будови, велике військо і значне військове спорядження. Він воює з румом, франками, лангобардами та іншими народами. ... За цим царем знаходиться з країн слов'ян цар турок*» [39, с. 472; ]. Під турками (пор. з відомостями Константина Багрянородного) слід розуміти угорців, локалізуючи царство Ольванга на південному заході від Києва, найімовірніше, на Прикарпатті. У новітніх дослідженнях доводиться можливість князювання Олега в літописному прикарпатському Пліснеську [32].

#### Література

1. Алферов А. Рубежи, ребра, сорочьи лапки, крюки... Торговые пломбы Киевской Руси / Александр Алферов // Антиквар. – 2010. – № 11 (48). – С. 22–25.
2. Алфьоров О. Пломбы дорогичинського типу: методологічні рекомендації по опису та каталогізації / Олександр Алфьоров // Сфрагістичний збірник. – К., 2011. – Вип. 1. – С. 189–221.
3. Ауліх В. В. Зимнівське городище – слов'янська пам'ятка VI–VII століть у Західній Волині / В. В. Ауліх. – К. : Наук. думка, 1972. – 124 с.

## ІСТОРИЯ

4. Бейцар-Артеменко О., Присяжний К. Устилуг / Кость Присяжний, Оксана Бейцар-Артеменко // Старий Луцьк. Матеріали Наукової конференції «Любартівські читання» (30–31 березня 2012 р.). – Луцьк, 2012. – Вип. VIII. – С. 363–374.
5. Бернштейн-Коган С. В. Путь из варяг в греки / С. В. Коган // Вопросы географии (Историческая география СССР. – Сб. 20). – М., 1950. – С. 239–270.
6. Болсуновский К. Дорогичинские пломбы найденные на берегах Западного Буга / К. Болсуновский. – Ч. I. – К. : Типолитограф. Г. Л. Фронцкевича, 1894. – 168 с.
7. Братчиков А. Материалы для исследования Волынской губернии в статистическом, этнографическом, сельско-хозяйственном и других отношениях / А. Братчиков. – Житомир : В типографии губернского управления, 1869. – Вып. 2. – 3+129+26+10+13 с.
8. Василевский В. Г. Древняя торговля Киева с Регенсбургом / В. Г. Василевский // Журнал министерства народного просвещения. – С.Пб., 1888. – Ч. I. – Июль. – С. 121–150.
9. Войтович Л. В. Торговля і торгові шляхи / Л. В. Войтович // Історія української культури. – К. : Наук. думка, 2001. – Т. 2. – С. 81–92.
10. Войтович Л. В. Историчний коридор Via Regia (Via Regia) в Україні / Л. В. Войтович // Туризм сільський зелений. – 2011. – Вип II (липень-грудень). – С. 4–9.
11. Войтович Л. Етимологія назви Русь, Раффельштеттенський митний статут і гіпотеза про походження княгині Ольги з Пліснеська / Леонтій Войтович // П'яті «Ольжині читання». Пліснеськ, 7 травня 2010 року. – Л. ; Броди, 2011. – С. 13–18.
12. Галенко О. Рутенська марка за джерелами IX–XII ст. / Олександр Галенко // Наукові записки Інституту політичних і етнонаціональних досліджень ім. В. Ф. Кураса НАН України / Збірник. – К., 2006. – Вип. 29. – С. 6–16. – (Серія «Політологія та етнологія»).
13. Грамоти XIV ст. – К. : Наук. думка, 1974. – № 6. – С. 20–22.
14. Диба Ю. «И сани ея стоятъ въ плеськовѣ и до сего днѣ»: перший приклад «музесфікації» чи літературна містифікація? / Юрій Диба // Княжа доба: історія і культура. – Л., 2011. – Вип. 5. – С. 9–28.
15. Диба Ю. Урбаністично-адміністративні реформи княгині Ольги (1) / Юрій Диба // Студії мистецтвознавчі. – 2011. – Чис. 4 (36). – С. 20–28.
16. Забелин И. Опыты изучения русских древностей и истории. Исследования, описания и критические статьи / И. Забелин. – М. : Типография Грачева и К°, 1872. – Ч. I. – 566 с.
17. Звіздецький Б. А. Про кордони Древлянської землі / Б. А. Звіздецький // Алхеологія. – 1989. – № 4. – С. 47–58.
18. Звягин Ю. Великий путь из варяг в греки. Тысячелетняя загадка истории / Юрий Звягин. – М. : Вече, 2009. – 240 с.
19. Кибинь А. С. Ятвяги в X–XI вв.: «балтское племя» или «береговое братство»? / А. С. Кибинь // Studia Slavica et Balcanica Petropolitana. – С.Пб., 2008. – № 2(4). – Июль–Декабрь. – С. 117–132.
20. Климчук Ф. Очерк древней и средневековой истории Пинщины / Федор Климчук // Гістарычная Брама. Гісторыя і культура Палесся: Навуковы часопіс. – Пінск, 2009. – № 1 (24). – С. 3–23.
21. Коновалова И. Г. Ал-Идриси о странах и народах Восточной Европы. Текст, перевод, комментарий / И. Г. Коновалова. – М. : Восточная литература, 2006. – 254 с.
22. Константин Багрянородный Об управлении империей. – М. : Наука, 1991. – 496 с.
23. Кругосветное странствие раби Петахии Регенсбургского // Три еврейских путешественника. – М. : Мосты культуры, 2004. – С. 263–318.
24. Кулик А. Евреи древней Руси: источники и историческая реконструкция / Александр Кулик // Ruthenica. – 2008. – № 7. – С. 52–70.
25. Леопардов Н. О печати царева мужа / Н. Леопардов // Сборник снимков с предметов древности, находящихся в г. Киеве в частных руках. – К. : Типография С. В. Кульженко, 1891. – Серия 2. – Вып. 1. – С. 19–24.
26. Ловмянский Х. Русь и норманны / Хенрик Ловмянский. – М. : Прогресс, 1985. – 304 с.
27. Мавродин В. В. Образование древнерусского государства / В. В. Мавродин. – Ленинград : Изд-во Ленинградского университета, 1945. – 432 с.
28. Макаров Н. А. Север и Юг Древней Руси в X – первой половине XIII в.: факторы консолидации и обособления / Н. А. Макаров // Русь в IX–XIV веках: взаимодействие Севера и Юга. – М. : Наука, 2002. – С. 5–11.
29. Милян Т. Оборонні укріплення Зимнівського ранньосередньовічного городища / Тарас Милян // Археологічні дослідження львівського університету. – 2006. – Вип. 9. – С. 235–248.
30. Мицько І. Заснування єпископської кафедри в Острозі / І. З. Мицько // Наукові записки Національного університету «Острозька академія». Серія «Історичні науки». – Острог, 2008. – Вип. 13. – С. 151–159.
31. Мицько І. Українсько-чеські зв'язки та історія підгір'я X–XI століть / Ігор Мицько // П'яті «Ольжині читання». Пліснеськ, 7 травня 2010 року. – Л. ; Броди, 2011. – С. 63–77.
32. Мыцько И. Датское происхождение князя Олега [Электронный ресурс] / Игорь Мыцько. – Режим доступа : <http://conference.dansk.ru/content/view/28/39/>.
33. Моця А. П. Новые сведения о торговом пути из Булгара в Киев / А. П. Моця // Земли Южной Руси в IX–XIV вв. (История и археология). Сборник научных трудов. – К., 1985. – С. 131–133.
34. Моця О. Про відмінності давньоруської Півночі від Півдня / Олександр Моця // Україна в Центрально-Східній Європі (з найдавніших часів до кінця XVIII ст.). – К., 2004. – № 4. – С. 95–104.
35. Моця А. П. Волга – Днепр – Дунай: средневековый путь Булгар – Киев – Регенсбург / А. П. Моця // Краеугольный камень. Археология, история, культура, искусство России и сопредельных стран. – С.Пб. ; М., 2009. – Т. 1. – С. 523–529.
36. Моця О. П. Шляхи часів Київської Русі: темпи руху на «путьхъ» / О. П. Моця // Археологія. – 2010. – № 2. – С. 30–42.

## ЮРІЙ ДИБА. УРБАНІСТИЧНО-АДМІНІСТРАТИВНІ РЕФОРМИ КНЯГИНИ ОЛЬГИ...

37. Назаренко А. В. Древняя Русь на международных путях. Междисциплинарные очерки культурных, торговых и политических связей IX–XII веков / А. В. Назаренко. – М. : Языки русской культуры, 2001. – 781 с.
38. Новосельцев А. П., Пашуто В. Т. Внешняя торговля древней Руси (до середины XIII в.) / А. П. Новосельцев, В. Т. Пашуто // История СССР. – М., 1967. – № 3. – С. 81–108.
39. Новосельцев А. П. Образование древнерусского государства и первые его правители / А. П. Новосельцев // Древнейшие государства Восточной Европы. 1998 – М., 2000. – С. 454–477.
40. Никитин А. Л. Основания русской истории: Мифологема и факты / А. Л. Никитин. – М. : Аграф, 2001. – 766 с.
41. Огнева О., Присяжний К. Устилуг / Олена Огнева, Кость Присяжний // Незалежний культурологічний часопис «І». – Л., 2007. – Ч. 49: Волинський Усе-Світ. – С. 51–53.
42. Пархоменко В. А. У истоков русской государственности (VIII–XI вв.) / В. А. Пархоменко. – Ленинград : Госиздат, 1924. – 113 с.
43. Перхавко В. Б. Опыт комплексного исследования письменных и материальных источников для реконструкции истории припятско-бугского пути в IX–XIII вв. / В. Б. Перхавко // Проблемы исторической географии России. – М., 1983. – Вып. IV: Источниковедение исторической географии. – С. 4–27.
44. Перхавко В. Б. Распространение пломб дрогичинского типа / В. Б. Перхавко // Древнейшие государства Восточной Европы. 1994 год. Новое в нумизматике. – М., 1996. – С. 211–247.
45. Перхавко В. Торговый мир средневековой Руси / Валерий Перхавко. – М. : Academia, 2006. – 607 с.
46. Петегирич В. Поселенські структури V/VI – X ст. Верхньої Надбужанщини як підоснова формування Белзької та Червенської земель / Володимир Петегирич // Матеріали і дослідження з археології Прикарпаття і Волині. – Л., 2007. – Вип. 11. – С. 101–120.
47. Плахонін А. Г. Східна Волинь у зовнішній політиці Давньоруської держави (X – перша половина XI ст.) / А. Г. Плахонін // Український історичний журнал. – 2000. – № 4. – С. 127–143.
48. Поветкин В. И. Которым же княгиня Ольга внимала гуслим // У истоков Новгородской земли / В. И. Поветкин. – Любытин : Боровичская укрупненная типография, 2002. – С. 160–166.
49. Полное собрание русских летописей. – М. : Изд-во восточной литературы, 1962. – Т. 2 : Ипатьевская летопись. – XVI+84+IV с.+938 стб.
50. Поляков А. Н. Древнейшие русские города и начало цивилизации / А. Н. Поляков // Вестник Оренбургского государственного университета. – Оренбург, 2007. – № 4. – С. 21–27.
51. Потин В. М. Древняя Русь и европейские государства в X–XIII вв. Историко-нумизматический очерк / В. М. Потин. – Ленинград : Советский художник, 1968. – С. 179–184.
52. Прищела Б. А. Слов'яно-руські фортеці IX–XIII ст. у Погоринні / Б. А. Прищела // Вісник Національного університету «Львівська політехніка». – 2006. – № 571 : Держава та армія. – С. 105–112.
53. Раффельштеттенский таможенный устав // Назаренко А. В. Немецкие латиноязычные источники IX – XI веков (тексты, перевод, комментарий) / А. В. Назаренко. – М. : Наука, 1993. – С. 59–100.
54. Рубинштейн Н. Западные пути торговли Украины-Руси / Н. Рубинштейн // Вісник одеської Комісії краєзнавства при Всеукраїнській академії наук. – 1925. – Чис. 2–3. – С. 120–134.
55. Рыбаков Б. А. Торговля и торговые пути / Б. А. Рыбаков // История культуры древней руси. Домонгольский период. – М. ; Ленинград : Изд-во АН СССР, 1948. – Т. I : Материальная культура. – С. 315–349.
56. Рыбаков Б. А. Путь из Булгара в Киев / Б. А. Рыбаков // Материалы и исследования по археологии СССР. – М., 1969. – Вып. 169. – С. 189–196.
57. Рыбаков Б. А. Киевская Русь и русские княжества / Б. А. Рыбаков. – М. : Наука, 1993. – 592 с.
58. Свердлов М. Б. Генезис и структура феодального общества в Древней Руси / М. Б. Свердлов. – Ленинград : Наука, 1983. – 239 с.
59. Татищев В. Н. История Российская с самых древнейших времен / В. Н. Татищев. – М. : Императорский московский университет, 1773. – Кн. 2. – 5+536 с.
60. Терський С. Скандинавські археологічні пам'ятки на Волині (X–XII ст.) / Святослав Терський // Другі «Ольжині читання». Пліснеськ – Львів, 14–15 червня 2007 р. – Л., 2007. – С. 53–58.
61. Терський С. Початки Володимира / Святослав Терський // Четверті «Ольжині читання». Пліснеськ. 16 травня 2009 р. – Л., 2010. – С. 35–37.
62. Терський С. В. Княже місто Володимир / С. В. Терський. – Л. : Вид-во НУ «Львівська політехніка», 2010. – 320 с.
63. Терський С. В. Волинська ділянка військово-стратегічного шляху «із хозар у немец» у XI–XIII ст. : історико-географічний коментар / С. В. Терський // Вісник Кам'янець-Подільського національного університету імені Івана Огієнка. Історичні науки. – 2010. – Вип. 3. – С. 201–207.
64. Терський С. В. Початки формування мережі фортифікацій Волинського князівства X–XI ст. / С. В. Терський // Історичні студії Волинського національного університету ім. Лесі Українки. – 2010. – Вип. 3. – С. 5–10.
65. Терський С. В. «Батиєва» дорога у XII–XIV ст. : історико-географічний коментар / С. В. Терський // Слов'янський вісник. Збірник наукових праць. – Рівне, 2011. – № 11. – С. 126–131. – (Серія «Історичні та політичні науки»).
66. Тимощук Б. А. Социальная сущность городища Зимно / Б. А. Тимощук // Раннеславянский мир. Материалы и исследования. – М., 1990. – С. 151–157.
67. Толочко П. П. Пути-дороги Киевской Руси / П. П. Толочко // Славяне и их соседи. – М. : Индрик, 2008. – Вып. 12 : Анфологион. Власть, общество,

## ІСТОРИЯ

культура в славянском мире в средние века. К 70-летию Б. Н. Флори. – С. 334–348.

68. Торговля на Україні XIV – середина XVII століття. Волинь і Наддніпрянщина. – К. : Наук. думка, 1990. – 408 с.

69. Фроянов И. Я. Мятёжный Новгород / И. Я. Фроянов. – С.Пб. : Изд-во С.-Петербургского университета, 1992. – 280 с.

70. Фроянов И. Я. Рабство и данничество у восточных славян (VI–X вв.) / И. Я. Фроянов. – С.Пб. : Изд-во С.-Петербургского университета, 1996. – 512 с.

71. Шапов Я. Н. Туровские уставы XIV в. о десятине / Я. Н. Шапов // Археографический ежегодник за 1964 год. – М., 1965. – С. 271–273.

72. Шапов Я. Н. Княжеские уставы и церковь в Древней Руси XI–XIV вв. / Я. Н. Шапов. – М. : Наука, 1972. – 340 с.

73. Щербаковский Д. Фундушевая запись князя Любарта луцкой церкви Иоанна Богослова 1322 / Д. Щербаковский // Чтения исторического общества Нестора летописца. – К., 1905. – Т. 18. – Вып. 3–4. – С. 61–70.

74. Юрковский О. Дрогичинские пломбы (размышления о назначении) / Олег Юрковский // Домонгол. Альманах древней культуры и искусства. – Рыбинск : Искатели, 2010. – Вып. 1. – С. 177–182.

75. Янин В. Л. Раскопки в Новгороде / В. Л. Янин // Янин В. Л. Средневековый Новгород: очерки археологии и истории. – М. : Наука, 2004. – С. 54–88.

76. Янин В. Л. Три сезона открытий в Новгороде (1988–2000 гг.) / В. Л. Янин // Янин В. Л. Средневековый Новгород: очерки археологии и истории. – М. : Наука, 2004. – С. 90–126.

77. Янин В. Л. Княгиня Ольга и проблема становления Новгорода / В. Л. Янин // Янин В. Л. Средневековый Новгород: очерки археологии и истории. – М. : Наука, 2004. – С. 127–129.

78. Янин В. Л. Денежно-весовые системы домонгольской Руси и очерки истории денежной системы средневекового Новгорода / В. Л. Янин. – М. : Языки славянских культур, 2009. – 415 с.

79. Kubiak W. Skarb monet kufickich z Antopola na Polesie a szlak wodny prypecko-bużanski / W. Kubiak // Vznik a počatku slovanu. – Praha, 1958. – S. 225–232.

80. Kutylowska I. Grody Czerwieńskie wymienione pod 1018 i 1031 rokiem / Irena Kutylowska // Дрогобицький краєзнавчий збірник. – Дрогобич, 2002. – Вип. 6. – С. 27–39.

81. Lewicki T. La voie Kiev – Vladimir (Włodzimierz Wołyński), d'après le géographe arabe du XII siècle al-Idrisi / Tadeusz Lewicki // Rocznik Orientalistyczny. – Lwów, 1937. – Т. XIII. – S. 91–105.

82. Zemlicka J. Das «Reich» des böhmischen Boleslavs und sterben Krise an der Jahrtausendwende: Zur Charakteristik der Fruhen Saaten in Mitteleuropa / J. Zemlicka // Archeologické rozhledy. – Praha, 1995. – Roč. 47. – Č. 2. – S. 268–278.

## РЕЗЮМЕ / SUMMARY

Статтю присвячено дослідженню фрагмента літописної статті 947 року про встановлення київською княгинею Ольгою погостів у Новгородській землі.

Автор доводить, що первісний текст є штучно прив'язаний до Новгородщини. На думку Ю. Диби, реформаторська діяльність київської володарки була викликана виключно тими перспективами, які відкривалися перед київською владою після заходів з упокорення Деревлянської землі, описаних у літописах у вигляді помсти княгині Ольги за вбивство князя Ігоря.

Описані події розгортаються в Деревлянській та Волинській землях, через які пролягав міжнародний торговий шлях Булгар – Київ – Регенсбург. Війна в Деревлянській землі відкрила перспективи контролю цього торгового шляху від Києва аж до р. Луги в Басейні Західного Бугу, звідки відкривався водний шлях у Балтійське море вздовж Бугу та Вісли.

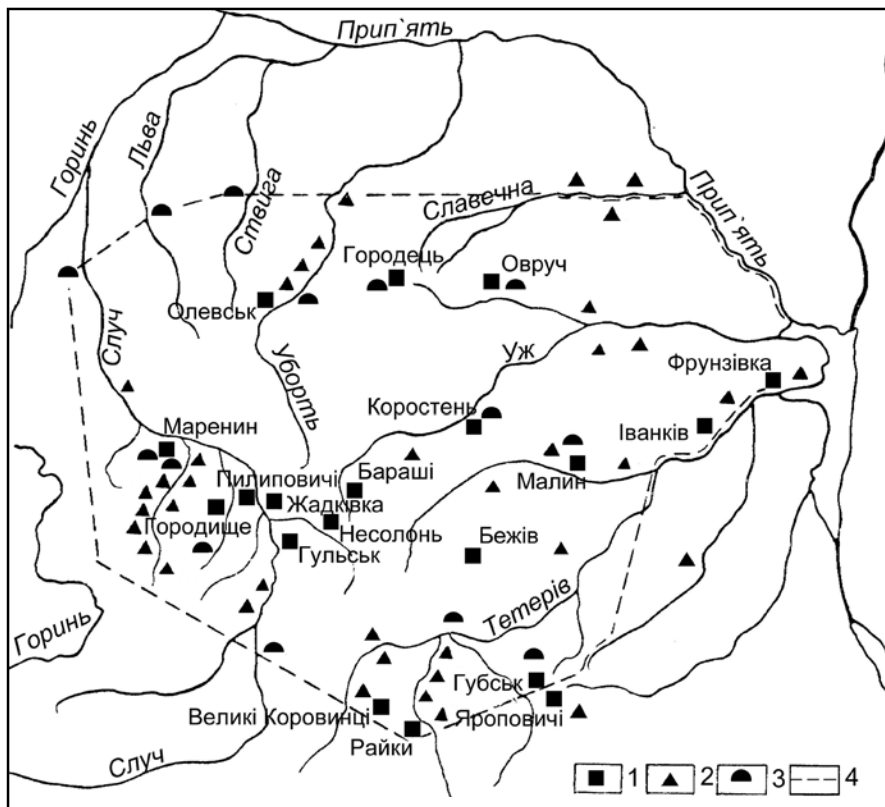
Річка Луга протікає через район, розташований на перетині важливих торговельних шляхів. Княгиня Ольга побудувала погости саме у Волинській землі, вздовж річки Луги. Адміністративно-територіальна реформа була однією із частин державних реформ київської адміністрації щодо вдосконалення управління на нових завойованих територіях.

**Ключові слова:** літописи, Русь, княгиня Ольга, урбаністична реформа, адміністративна реформа, Новгородська земля, Деревлянська земля, Волинська земля, р. Західний Буг, р. Луга, міжнародні торгові шляхи, погости.

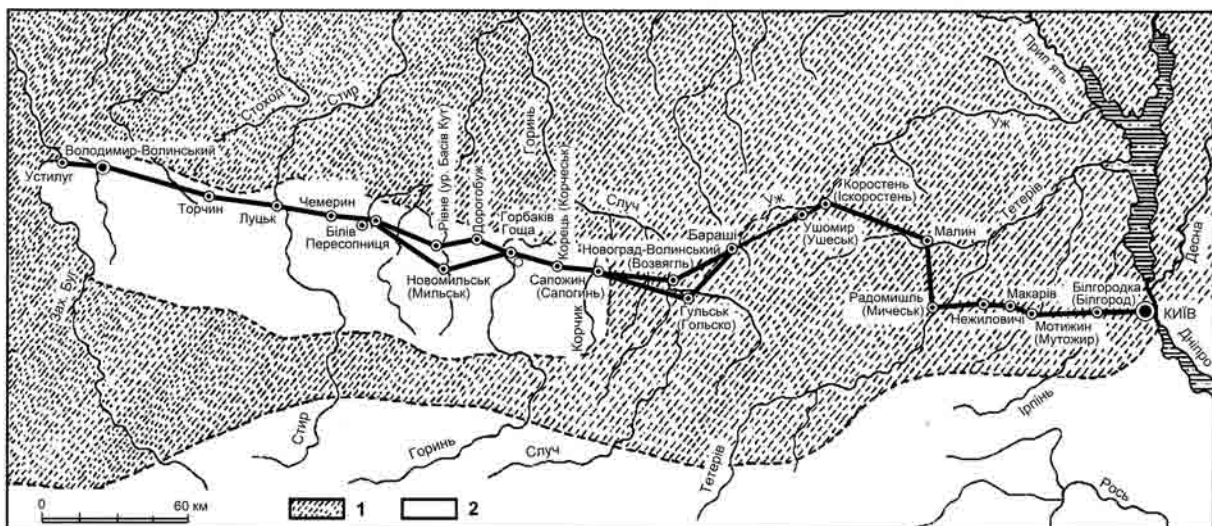
The article discusses a fragment of the 947 chronicle text. It describes an episode when Princess Olha establishes the pohosts on the Novgorod land.

The author argues that the primary text was artificially attached to the Novhorodshchyna. According to Yu.Dyba, the reforms of Olha is due only to the prospects that come to light for

ЮРІЙ ДИБА. УРБАНІСТИЧНО-АДМІНІСТРАТИВНІ РЕФОРМИ КНЯГИНИ ОЛЬГИ...

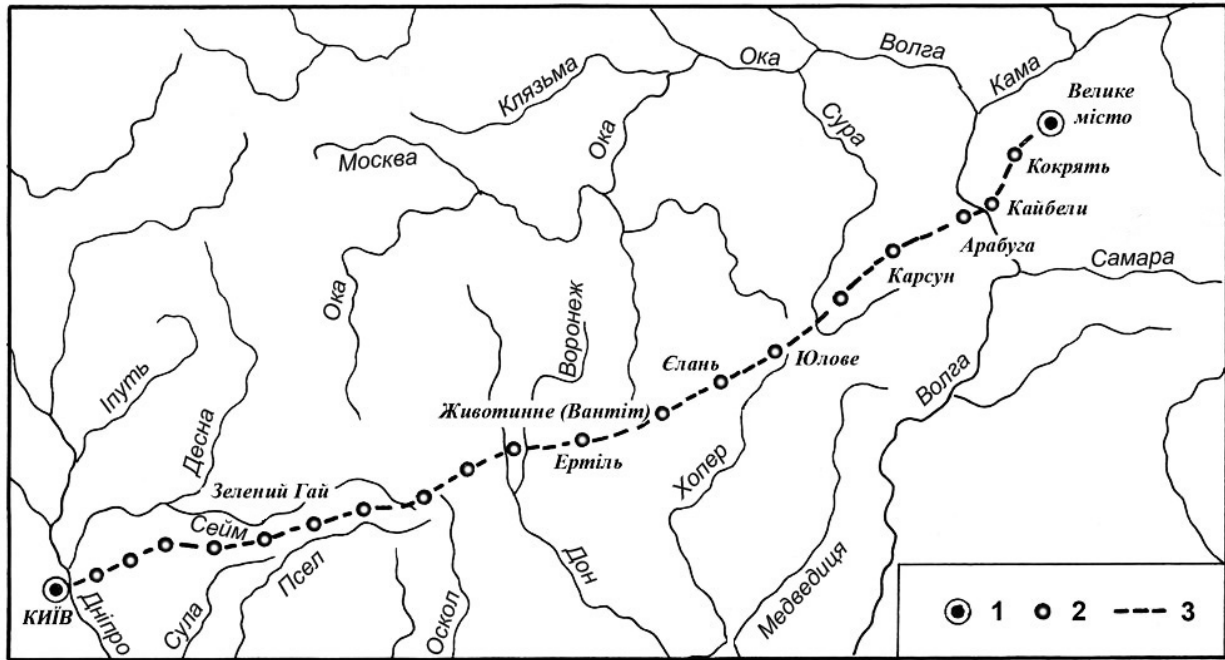


Ілюстр. 1. Територія деревлян за даними археології та писемних джерел:  
 1 – городища IX – початку XI ст.; 2 – поселення VIII–X ст.; 3 – курганні  
 могильники; 4 – кордони плеїнної території деревлян (за Б. Звіздецьким)

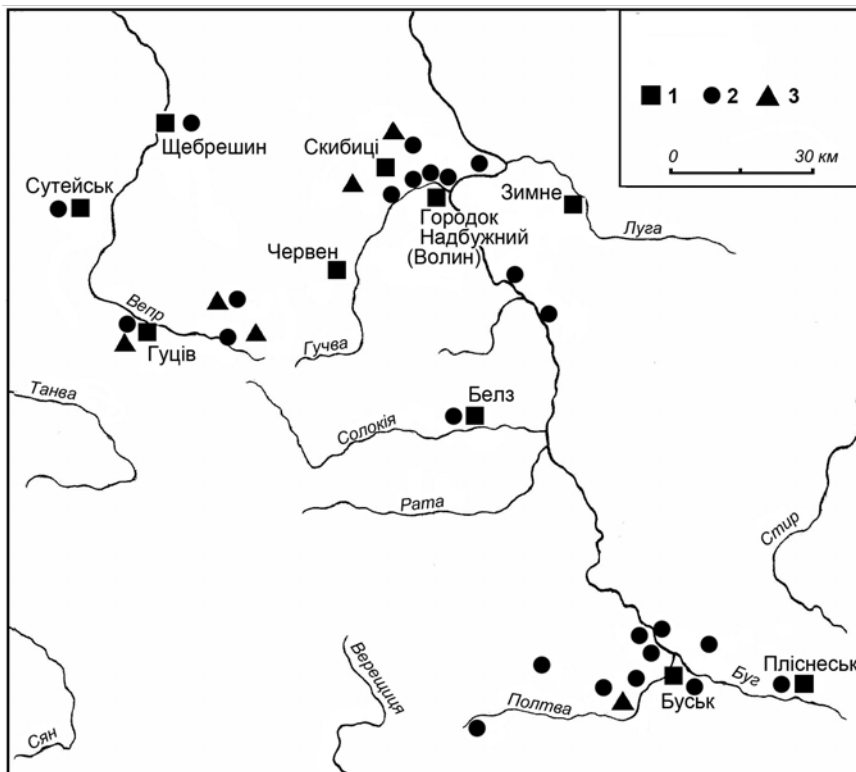


Ілюстр. 2. «Руська» частина шляху Київ – Регенсбург: 1 – лісова (поліська) зона;  
 2 – лісостепова зона (за О. Моцею)

ІСТОРІЯ

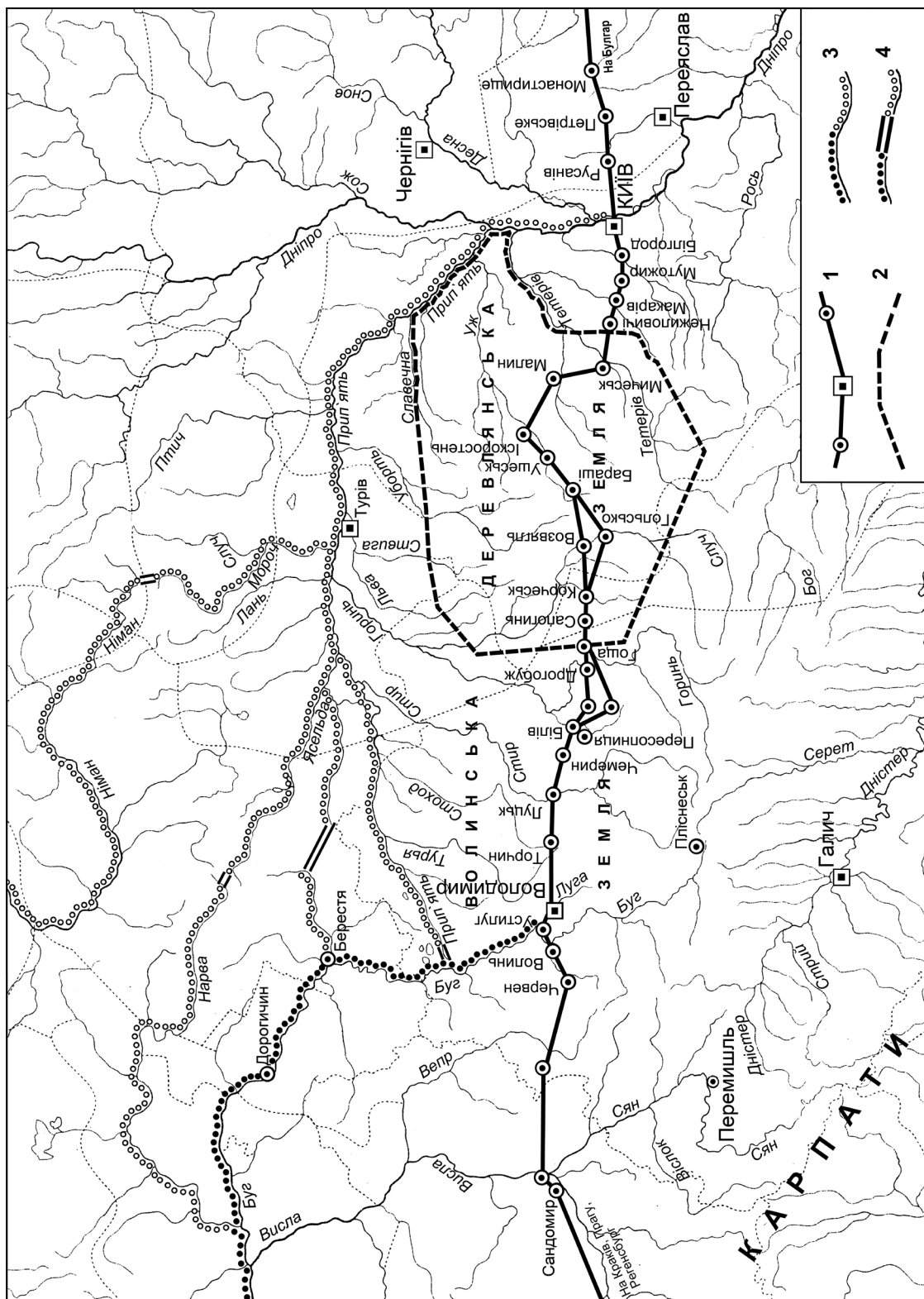


Ілюстр. 3. Шлях із Булгара до Києва: 1 – вихідні пункти; 2 – зупинки-днювання; 3 – траса шляху (за О. Моцею)



Ілюстр. 4. Пам'ятки VIII–X ст. Верхньої Надбужанщини: 1 – городища; 2 – поселення; 3 – могильники (за В. Петегиричем)

ЮРІЙ ДИБА. УРБАНІСТИЧНО-АДМІНІСТРАТИВНІ РЕФОРМИ КНЯГИНИ ОЛЬГИ...



Ілюстр. 5. Деревлянська та Волинська землі в системі наземних та водних торговельних шляхів X ст.: 1 – наземний шлях Булгар – Київ – Регенсбург; 2 – кордони плеїнної території деревлян; 3 – водні шляхи (суцільним пунктиром виділено шлях по Бугу); 4 – волоки на водних шляхах

*ІСТОРІЯ*

the administration of Kyiv after the events in Drevlyanian lands, described in the chronicles as the Olga's revenge for the murder of Prince Igor.

The events unfolding in Drevlyanian and Volynian land, through which ran an international trade route Bulgar-Kyiv-Regensburg. The war in Drevlyanian land opened up prospects for control of this trade route from Kyiv to Luga river to the basin of the Western Bug, whence opened the waterway to the Baltic Sea along the Bug and Vistula.

The river Luga flowed through the area, located at the intersection of important trade routes. And Princess Olga built the pohosts exactly in Volynian land, along the river Luga. Administrative-territorial reform was one of the parts of the state reforms of the Kyiv administration to improve governance on the new conquered territories.

*Keywords:* chronicles, Rus, Princess Olga, urban reform, administrative reform, Novhorod land, Drevlyanian land, Volynian land, international trade routes, pohosts.

Статья посвящена исследованию фрагмента летописной статьи 947 года об установлении киевской княгиней Ольгой погостов в Новгородской земле.

Автор доказывает, что первоначальный текст является искусственно привязан к Новгородщине. По мнению Ю. Дыбы, реформаторская деятельность киевской княгини была вызвана исключительно теми перспективами, которые открывались перед киевской администрацией после мероприятий по усмирению Древлянской земли, описанных в летописях в виде мести княгини Ольги за убийство князя Игоря.

Описанные события разворачиваются в Древлянской и Волынской землях, через которые пролегал международный торговый путь Булгар – Киев – Регенсбург. Война в Древлянской земле открыла перспективы контроля этого торгового пути от Киева до р. Луги в бассейне Буга, откуда открывался водный путь в Балтийское море вдоль Буга и Вислы.

Река Луга протекает через район, расположенный на пересечении важных торговых путей. Княгиня Ольга построила погосты именно в Волынской земле, вдоль реки Луги. Административно-территориальная реформа была одной из частей государственных реформ Киевской администрации по совершенствованию управления на новых завоеванных территориях.

*Ключевые слова:* летописи, Русь, княгиня Ольга, урбанистическая реформа, административная реформа, Новгородская земля, Древлянская земля, Волынская земля, р. Западный Буг, р. Луга, международные торговые пути, погосты.

УДК [75.052+247.4+7.025.4]:930.255

## НОВІ АРХІВНІ МАТЕРІАЛИ З ІСТОРІЇ ПОРЯТУНКУ ХУДОЖНЬОГО АНСАМБЛЮ МИХАЙЛІВСЬКОГО ЗОЛОТОВЕРХОГО СОБОРУ

Юрій Коренюк

*Стаття вводить до наукового обігу невідому раніше частину випадково збереженої в архіві фотодокументації робіт з монтування на нові основи та приведення до експозиційного стану 17 фрагментів фрескового ансамблю Михайлівського Золотоверхого собору в Києві, які знімали з його стін упродовж кількох років перед знесенням пам'ятки в 1937 році.*

*Ключові слова:* Михайлівський Золотоверхий собор, мозаїка, фреска, Політбюро, Наркомат освіти, музей, заповідник, демонтаж, тиньк, шар фарби, реставрація, експозиція, світлина, архів.

*The author circulates a hitherto unknown part of photo documents into the scientific usage. These documents casually preserved in archive present a process of installation of 17 fresco fragments on a new basis and restoration of them. All the photographed frescos have been removed from the walls of St. Michael's Golden-Domed Cathedral in Kyiv through years before its explosion in August 1937.*

*Keywords:* St. Michael's Golden-Domed Cathedral, mosaic, fresco, Politbureau, People's Commissariat for Education, museum, reserve, dismantlement, plaster, coating, restoration, exposition, photo.

Постанови владних органів щодо знесення Михайлівського Золотоверхого собору (побудований у 1108–1113 рр.) з'явилися щойно після ухвал XII з'їзду КП(б)У про перенесення столиці УСРР з Харкова до Києва. Формальною причиною, яка доконче вимагала нищення унікальної пам'ятки світової культури, була необхідність побудови в Києві, який незабаром мав стати столицею більшовицької України, урядового центру. Перший документ, який це письмово фіксує, – постанова Політбюро ЦК КП(б)У від 18 лютого 1934 року, у якій зазначалося: «Взяти за основу нового будівництва центральних установ [у Києві] район Софійського майдану і Михайлівського монастиря з тим, щоб зараз розпочати розробку проектів» [6, с. 49]. З тексту цієї постанови ще не було зрозуміло, який із соборів збираються зносити, Софію Київську (1017 – 1037 рр.), Михайлівський Золотоверхий чи обидва. А в протоколі засідання тієї ж організації від 27 березня 1934 визначено конкретно: «Відповідно до постанови від 18 лютого про нове будівництво центральних установ в районі Софійської площі і Михайлівського монастиря запропонувати Всеукраїнському Центральному виконавчому комітету видати постанову (без опублікування в пресі) про знесення

Михайлівського монастиря» [6, с. 49; 2]. Отже, «жити» лишили Софію, яка на той час вже не була діючим храмом, а увійшла як філія до Всеукраїнського Музейного городка, створеного в 1926 році на базі Києво-Печерської лаври. А Михайлівський Золотоверхий собор упродовж 1935–1937 років знесли разом майже з усіма історичними будівлями Михайлівського монастиря [4, с. 39–51], а також з розташованою на сусідньому пагорбі Василівською (Трисвятительською) церквою другої половини XII ст. [4, с. 65–67].

Що ж до залишків художнього ансамблю Михайлівського Золотоверхого собору – мозаїк та фресок, сучасних його побудові, то їх історичне значення змушена була визнати навіть більшовицька влада. Тому вона дозволила зняти ці пам'ятки зі стін храму і зберегти їх як музейні експонати. Уперше михайлівські мозаїки і фрески фігурують у паперах Політбюро ЦК КП(б)У в протоколі від 11 квітня 1934 року, де в параграфі № 7, що має назву «Про Михайлівський монастир в м. Києві», записано: «Доручити комісії у складі т.т. Попова, Балицького і Затонського встановити історико-художні цінності [Михайлівського собору] й вжити потрібних заходів до зняття найбільш цінних фресок і мозаїк» [6, с. 49;

ІСТОРИЯ

35, с. 175, 176]. Замовником робіт з демонтажу мозаїк і фресок Михайлівського собору став Наркомат освіти УСРР, який у ті роки номінально відповідав за охорону пам'яток культури, а їх головним куратором було призначено наркома освіти, члена Політбюро ЦК КП(б)У, дійсного члена Всеукраїнської Академії наук В. Затонського (у розглянутому протоколі його прізвище серед членів комісії стоїть останнім). Для виконання цих робіт майстрів було запрошено з Ленінграда (фахівців, які могли б виконати складні операції зі знімання зі стін мозаїк та фресок, на той час не було ні в Києві, ні в Харкові). Демонтажем мозаїк займався разом з групою своїх помічників керівник мозаїчної майстерні ленінградської Академії мистецтв професор Володимир Фролов, а роботи з фресками було на той час доручено професорові тієї ж Академії Дмитрові Кіпліку. Основний об'єм цих робіт було виконано фактично за два літні місяці 1934 року – перші пробні знімання провели наприкінці червня, а підсумкові звіти за результатами робіт з демонтажу мозаїк заслуховували вже в серпні, а з демонтажу фресок – у вересні. Паралельно з виконанням демонтажних робіт історик архітектури професор І. Моргілевський за вказівкою того ж Наркомату освіти займався обмірами і фотофіксацією Михайлівського Золотоверхого собору та інших приречених на знищення історичних будівель Михайлівського монастиря. І цю роботу до вересня того ж 1934 року він майже завершив. Виконання у стислі терміни вимагало керівництво Наркомату освіти, хоча необхідності в такій квапливості не було жодної, стіни Михайлівського собору після цього стояли ще майже три роки, у повітря їх висадили лиш 14 серпня 1937 року<sup>1</sup>. Нагальної потреби в цьому також не було, бо будівництво запланованого урядового центру на території самого Михайлівського монастиря до початку війни розпочати не встигли, першу і єдину його споруду було зведено в 1936–1937 роках на території Василівської церкви (у новобудові на той час розмістився ЦК КП(б)У, нині це Міністерство закордонних справ України).

Цікаво й те, що керівництво Наркомату освіти, замовивши І. Моргілевському дослідження Михайлівського Золотоверхого собору, публікувати результати його роботи, вочевидь, не збиралося. Що більше, матеріали його тогочасних досліджень не було навіть належним чином зібрано й каталогізовано. Згідно зі стенограмами звітних виступів І. Моргілевського, усі його негативи, світлини та обмірні креслення планували передати Інституту історії матеріальної культури. Тепер це Інститут археології НАН України, але в нинішньому архіві Інституту археології зберігається лиш незначна кількість фотографій Михайлівського собору того періоду і, наскільки нам відомо, жодного кресленника. Уся обмірна документація Михайлівського собору І. Моргілевського, принаймні та, про яку нам відомо, зберігається тепер у фондах Національного заповідника «Софія Київська» [18, інв. 645, 660, 673–676]. З цих матеріалів лиш у повоєнний час М. Каргер опублікував план собору та кресленик південного фасаду його первісного тринефного ядра, а також кілька світлин, виконаних у процесі дослідження храму в 1934 році [12, рис. 90, 91, табл. XLVIII, XLIX, L]. Згодом ці матеріали стали основою реконструкції первісного вигляду Михайлівської Золотоверхої церкви, пропонованих різними дослідниками. У фондах цього ж заповідника «Софія Київська» перебуває і кілька сот одиниць зберігання знімків Михайлівського Золотоверхого собору та інших будівель Михайлівського монастиря того періоду [17]. Певна кількість тогочасних негативів та світлин Михайлівського монастиря та його собору зберігається в Національному Києво-Печерському історико-культурному заповіднику та в Центральному державному кінофотофоноархіві України ім. Г. С. Пшеничного в Києві. Можливо, що якась частина означених матеріалів виконана фотографом, який працював у 1934 році разом з В. Фроловим. У цій же групі фотодокументів представлено знімки, виконані невідомими авторами в наступні роки з 1935 по літо 1937 року (більшість негативів та світлин цього останнього періоду не мають у музейних фондах та архівах

точних атрибуцій, тому час зйомки визначають лиш орієнтовно, за станом будівлі собору).

Щодо звітності з демонтажу мозаїк та фресок, то його виконавці В. Фролов і Д. Кіплік про результати своїх робіт доповіли представникам Наркомату освіти на спеціальних нарадах. До сьогодні в архівах збереглися стенограми трьох таких нарад<sup>2</sup>, але письмова звітність існувала також. Нещодавно в архіві Інституту археології виявлено офіційний письмовий звіт Д. Кіпліка, який він по завершенню обумовлених угодою робіт по фресках, представив до Музейного відділу Наркомату освіти в кінці 1934 року. Текст цього звіту зберігся у двох варіантах, рукописному та більш розгорнутому машинописному, а в супровідному листі Д. Кіплік просить завідувача Музейного відділу опублікувати машинописний варіант його звіту в одному з періодичних видань Наркомату освіти як статтю, присвячену фрескам Михайлівського собору<sup>3</sup>. Якою на той час була відповідь Музейного відділу – невідомо, але після того, як Наркомат освіти передав звіт Д. Кіпліка до бібліотеки Інституту історії матеріальної культури, питання про публікацію цих матеріалів на редакційній раді Інституту було порушено в 1938 році (уже після знесення Михайлівського Золотоверхого собору) [5], однак з певних причин публікації цього звіту так і не відбулося<sup>4</sup>. Так само не публікували в той період жодних матеріалів, пов'язаних з михайлівськими мозаїками. Лише на початку 1990-х років, коли Україна починала ставати незалежною, часопис «Пам'ятки України» опублікував робочий щоденник В. Фролова з демонтажу михайлівських фресок. Але це була тільки частина щоденника, яка збереглася у сім'ї спадкоємців майстра і яка обривається на півслові записом, датованим 21 жовтня 1934 року [58]. Але мав існувати й інший, офіційний екземпляр цього документа, бо на нараді, на якій В. Фролов вперше звітував про підсумки своїх демонтажних робіт, його попередили, що згідно з інструкціями він зберігає на інформацію свого щоденника авторське право, але перший його екземпляр має здати організації, яка веде

дослідження [51, арк. 8, 9 (правлена копія, арк. 6)] (очевидно, Наркомат освіти або Інститут історії матеріальної культури), однак на сьогодні місцезнаходження першого екземпляра щоденника В. Фролова невідоме, найбільш вірогідно, що його загублено, не виключено, що й свідомо кимось знищено. Так само невідомо, куди поділися кальки мозаїк, зроблені перед демонтажем співробітниками В. Фролова, а також обмірні креслення стін апсиди та віми собору, на яких ці мозаїки були розміщені. Проте, що такі кальки в натуральний розмір мозаїк, а також креслення виготовляли, засвідчує опублікована частина щоденника В. Фролова [58, ч. 1, с. 36] і його лист, адресований директоріві Державного Українського музею П. Рудякову [24, с. 19].

У той період київські пам'яткоохоронці та музейники мали задум зібрати разом усі демонтовані михайлівські мозаїки та фрески, а також інші, пов'язані з Михайлівським монастирем пам'ятки, які вдалося уберегти від нищення, і експонувати їх як єдиний музейний комплекс. І спочатку такі плани начебто почали втілюватися у життя. У всякому разі, в експозиції новоствореного Державного Українського музею у Києві (нині це Національний художній музей України), відкритій для відвідувачів навесні 1937 року, було представлено кілька вже приведених на той час на нові основи михайлівських мозаїк та фресок, а також два стародавні шиферні рельєфи, знайдені на території монастиря [11 с. 21–23; 40, с. 13]. У цьому ж музеї його перший директор П. Рудяков планував побудувати спеціальний зал, куди збирався перенести михайлівську «Євхаристію», яку в 1935–1936 роках<sup>5</sup> було змонтовано на тимчасовій дерев'яній стіні в одній з галерей Софійського собору, що на той час уже функціонував як музей. В. Фролов підтримав план переносу «Євхаристії» до Українського музею і обіцяв у своєму листі П. Рудякову всляку допомогу, підкресливши, що в Софійському соборі він монтував цю композицію з таким розрахунком, щоб її ділянки з дерев'яної стіни можна було б без особливих труднощів зняти й перенести на стаціонарну цегляну стіну<sup>6</sup>. Однак до реалізації цього про-

ІСТОРИЯ

екту справа не дійшла. У тому ж 1937 році директора Українського музею П. Рудякова репресували, звинувативши в буржуазному націоналізмі, а тогочасну експозицію Українського музею у кінці року розформували [27]. Відтак «Євхаристія» лишилася у Софійському соборі, де вона експонується й тепер, на тій же дерев'яній стіні, на якій її свого часу змонтував В. Фролов (варто підкреслити досконалість технічних вирішень, запропонованих великим майстром). А в 1938 році сюди ж із фондів уже закритого Українського музею було передано ті михайлівські мозаїки та фрески, які перебували у його фондах. Щоправда, не в повному обсязі, деякі з них разом з одним шиферним рельєфом було перед цим відправлено до Москви на тимчасову виставку, організовану Державною Третьяковською галерею, звідки до Києва їх уже не повернули. А в 1939 році Софійський собор було виведено з підпорядкування Всеукраїнського Музейного городка, і він став самостійним музейним закладом, змінивши свій профіль з антирелігійного на архітектурний і одержавши офіційну назву «Державний архітектурно-історичний заповідник “Софійський музей”» (нині – це Національний заповідник «Софія Київська»). А рештки тих михайлівських мозаїк та фресок, які на той час ще лишалися у майстерні Музейного городка, де їх монтували на нових основах, продовжували передавати заповіднику «Софійський музей», де планували створити архітектурно-мистецьку експозицію, у якій мали бути представлені й пам'ятки, пов'язані з Михайлівським Золотоверхим монастирем та його собором<sup>7</sup>. Для приведення до експозиційного стану одержаної заповідником останньої партії мозаїчних та фрескових фрагментів у 1940 році сюди з Москви було запрошено реставратора Павла Юкіна, який згідно зі збереженими актами проводив остаточні розчистки цих фрагментів від залишків олійних записів, можливо, виконував і якісь інші операції<sup>8</sup>. Але в 1941 році ці ще не завершені роботи були перервані війною.

За часів німецької окупації заповідник «Софійський музей» продовжував функціонувати як музейний заклад до листопада

1942 року [10, с. 267–269]. Про стан колекції михайлівських пам'яток під час німецької окупації у заповіднику «Софійський музей» відомості відсутні<sup>9</sup>. А восени 1943 року окупанти, покидаючи Київ, вивезли з фондів цього заповідника до Німеччини разом зі значною кількістю інших музейних експонатів майже всі михайлівські фрески [37, с. XXVI] та кілька мозаїчних фрагментів<sup>10</sup>. Великих мозаїк не забрали, очевидно, через значну вагу їхніх цементних основ, на місці залишилася і «Євхаристія», змонтована на дерев'яній стіні, а той шиферний рельєф, що після 1938 року залишився в Києві і надійшов до Софії, було запаковано в ящик, але відправити його не встигли (у такому запакованому вигляді рельєф було виявлено при інвентаризації фондів заповідника після відновлення його роботи в 1944 р.). Що ж до тієї частини колекції михайлівських пам'яток, яка потрапила до Німеччини, то в процесі післявоєнної реституції 1945–1946 років вона частково розпорошилася по музеях кількох міст колишнього СРСР, а деякі з фресок та мозаїчних фрагментів під час транспортувань було повністю зруйновано<sup>11</sup>. Тому уявлення про склад колекції михайлівських мозаїк та фресок, які на переддень війни зберігалися в заповіднику «Софія Київська», можемо нині скласти лише на підставі вивчення тогочасних інвентарних актів цього заповідника.

Аналіз цих актів та реконструкцію на їх підставі складу групи експонатів, пов'язаних з Михайлівським Золотоверхим монастирем, у довоєнних фондах Державного заповідника «Софія Київська» представлено в одній з попередніх наших статей [21, с. 82–91], і з того часу цю тему ми вважали вичерпаною, позаяк появи нових документів, які могли б доповнити вже відому інформацію, не очікували. Однак нещодавно в архіві Інституту археології НАН України було виявлено групу світлин, які фіксують процес реставрації деяких фресок Михайлівського Золотоверхого собору після їх демонтажу. Світлини ці перебували в неочікуваному місці – з невідомої причини їх хтось уклеїв в альбом, на палітурці якого – напис: «Археологические раскопки

1940 г.» [3]. І дійсно, основну частину матеріалів цього альбому складають світлини, які фіксують розкопки Софії Київської (у 1939–1940 роках розкопки в Софійському соборі проводив М. Каргер [12, с. 136]). Жодна зі світлин цього альбому ні археологічних, ні михайлівських фресок не має анотації і позначається лише номером. При цьому нумерація суцільна як для світлин, що фіксують розкопки Софії, так і михайлівські фрески, останні вклинюються в археологію двома групами, маючи номери: №№ 135–141, 178–193. Початково світлин з михайлівськими фресками у цьому альбомі було 23 шт., але зараз світлина № 179 утрачена, тож світлин з фресками лишилося 22 шт. Однак навіть при відсутності письмових пояснень, світлини фресок цього альбому дають можливість відкоригувати зроблені нами раніше висновки й припущення та доповнити їх деякими істотними деталями. Але перш ніж детально розглянути ці фотодокументи, коротко спинимось на історії ансамблю фресок Михайлівського Золотоверхого собору, позаяк на відміну від його мозаїк, які в полі зору дослідників перебувають із середини ХІХ ст., фрескову частину його ансамблю більш-менш детально вивчають не більше десятиліття<sup>12</sup> (звіт Д. Кіпліка за 1934 рік, де михайлівські фрески описано до та в процесі демонтажу, і дотепер лишається неопублікованим<sup>13</sup>).

Фрески, створені одночасно з побудовою Михайлівського Золотоверхого собору, було виявлено в його інтер'єрі в 1888 році. Найбільшими ділянками вони на той час збереглися під шарами побілки на західних сторонах стовпів вітарної арки, які з 1718 року були закриті високим іконостасом. Тоді ж ці фрески було розчищено від побілки, але в наступному році їх поновили, тобто майже суцільно вкрили олійною фарбою. Незафарбованими лишилися тільки нижні частини стовпів, які перекрив перероблений низький іконостас. Оскільки перед поновленням ці фрески не було ні детально описано, ні сфотографовано (деякі з фресок до запису олією були лиш скопійовані А. Праховим, який займався їх розчисткою), то кількість віднайдених тоді лицевих зображень та їх розміщення нині

реконструюються лише за спорадичними тогочасними публікаціями та пов'язаними з цим відкриттям архівними документами<sup>14</sup>.

Як засвідчують ці матеріали, фрески, відкриті на західних лопатках обох вітарних стовпів, утворювали п'ять реєстрів. У найвищому реєстрі під п'ятами попружних арок на кожному стовпі було розміщено по одному медальйону з погруддям святого, що були атрибутовані після відкриття як Севастійські мученики. Отже, є підстави вважати, що на попружних арках купола Михайлівського собору, як і на попружних арках головного купола Софії Київської розташовувалися медальйони із зображеннями Сорока Севастійських мучеників. Реєстром нижче мучеників на стовпах вітаря Михайлівського собору, як і в Софії, містилися постаті зі сцени «Благовіщення», архангел Гавриїл – на північному стовпі, Діва Марія – на південному. Нижче від них на північному стовпі було зображено первосвященника Захарію, а на південному – пророка Самуїла, також представленого в ризах первосвященника, з атрибутами богослужіння. Під первосвященниками розташовувалися постаті двох святителів. Комплекс зображень цих двох реєстрів, що символізує спадкоємний зв'язок новозавітної церковної ієрархії зі старозавітним священством, теж можна розглядати як цитату з програми оформлення вітаря Софії Київської, де на внутрішніх лопатках вітарної арки зображені первосвященники, а під ними – святителі (у Софії збереглася лише одна мозаїчна фігура первосвященника Аарона на північній лопатці арки, а розташовані нижче фрескові фігури святителів збереглися на обох лопатках). А в самому нижньому реєстрі обох вітарних Михайлівського собору було зображено два великі хрести, висота яких, очевидно, відповідала висоті вітарної огорожі. Окрім того, угорі на бокових гранях внутрішніх лопаток вітарної арки поряд з медальйонами Севастійських мучеників існували зображення двох стовпників, з яких на момент відкриття фресок збереглося зображення лише одного. Публікації ХІХ ст. сповіщають і про фрагменти фрескових постатей святителів (ноги та одяг), які прогля-

## ІСТОРИЯ

дали з-під пізнього олійного розпису на стіні дияконника. Однак розчищені вони у той час не були, а після того, як ті фрески, що містилися на стовпах вівтарної арки, були поновлені олійною фарбою, про розписи дияконника ніхто не згадував і поготів, тож їхня подальша доля зараз не відома [23, с. 613–617].

Наступні за часом документальні відомості про стан фресок у Михайлівському соборі належать вже періоду їх демонтажу в 1934 році. З письмового звіту Д. Кіпліка та його доповіді відомо, що від фресок, розташованих на стовпах вівтарної арки у двох нижніх регістрах, які перекривалися іконостасом і олією не записувалися, на момент початку робіт збереглося зображення святителя та хреста під ним лише на південному стовпі, а фрески відповідного рівня на північному стовпі були зруйновані. Постаті двох регістрів, розташованих вище – Захарії та Самуїла, а також архангела та Діви Марії з «Благовіщення» під шарами фарби олійного запису збереглися відносно задовільно [15, арк. 2, 4, 6, 9; 53, с. XVIII]. Усі ці фрески зі стовпів були демонтовані Д. Кіпліком і дійшли до наших днів, щоправда від хреста збереглася лише його верхня частина, а постать Самуїла при демонтажі була поділена на дві частини, які потім з незрозумілих причин змонтували на різних основах, ніби це фрагменти різних постатей [25, с. XVII–XXI, XXIII; 22, с. 95–97, 104, 105]. Окрім того, в усній доповіді Д. Кіплік згадує, що його помічник М. Касперович (реставратор Музейного городка) під пізнішими нашаруваннями у якійсь частині храмового інтер'єру виявив і з власної ініціативи зняв ще одну фрескову постать [53, с. XVIII], але хто на ній був зображений і де вона була розташована, Д. Кіплік не сповіщає (найімовірніше, це постать мученика, що збереглася і до сьогодні, але в дуже ушкодженому стані [25, с. XXII; 21, с. 99, 106; 22, с. 97]). Про зображення, які містилися у найвищому регістрі вівтарних стовпів, про два медальйони із Севастійськими мучениками та фреску стовпника Д. Кіплік жодних відомостей ніде не дає. Проте один медальйон із погруддям мученика до сьогодні зберіг-

ся [25, с. XVI–XVII; 21, с. 105], а фреска стовпника хоча й утрачена, але в довоєнних музейних актах фігурує, тож вона також була демонтована та музеєфікована, а загинула, очевидно, у період переміщень воєнного періоду [21, с. 94, 95]. Окрім того, до нашого часу дійшло ще кілька михайлівських фресок, які розташовувалися не на стовпах вівтарної арки, а в інших місцях інтер'єру (не беручи до уваги тієї постаті, яка була демонтована М. Касперовичем). До них належить постать невідомого пророка з безбородим обличчям (постать з піднятою правою рукою та залишком розгорнутого сувою у лівій руці), фрагмент постаті мученика та фрагмент медальйона з півфігурою святителя [25, с. XXI–XXIII; 21, с. 98, 100, 106; 22, с. 96–98]. Про жодну з цих фресок у документах періоду демонтажу згадок не знаходимо, тож їх знімав, вочевидь, не Д. Кіплік, а хтось інший – найбільш вірогідно, П. Юкін. Щоправда, відомі зараз офіційні документи про роботу цього московського реставратора в Михайлівському соборі не сповіщають, але про його участь у демонтажі михайлівських фресок у своїх доповідях згадує В. Фролов [56, с. 36, 37]. Окрім того, документи самого П. Юкіна також засвідчують про його участь у цих роботах [31, с. 262], а у свої спогадах майстер пише про це й більш детально. Зокрема, він пригадує, що демонтажем фресок у Михайлівському соборі почав займатися восени 1934 року, знявши стовпника та ще кілька зображень (не уточнює яких). У наступні роки, будуючи в Києві влітку, паралельно з виконанням інших замовлень він продовжував пошук у Михайлівському соборі збережених фресок і в різних частинах інтер'єру їх під пізніми нашаруваннями знаходив та знімав. І такими роботами П. Юкін займався до самого вибуху, яким у серпні 1937 року собор було знищено [32]. Отже, достатньо підстав вважати, що демонтаж названих лицевих фресок, місцезнаходження яких в інтер'єрі собору документально ніде не зафіксовано, є роботою П. Юкіна. Він, очевидно, зняв і більшість фрагментів фрескових орнаментів, яких на сьогодні маємо 17 одиниць музейного зберігання.

Монтування знятих михайлівських фресок на нові основи розпочалося відразу по завершенню демонтажу Д. Кіпліком першої партії тих фресок, які розташовувалися на стовпах вівтарної арки. Кілька перших фресок було змонтовано на нових основах ним самим, про що він сповістив у звітній доповіді, зачитаній 14 вересня 1934 року, не уточнивши, однак, які це були фрески [53, с. XIX]. А виходячи з того, що в останній декаді вересня Д. Кіплік уже відбув до Ленінграда<sup>15</sup>, є підстави думати, що роботи з новими основами фресок він до остаточного завершення не довів. Тож цілком можливо, що окремі фрески з тих, які були зняті Д. Кіпліком на основи, монтував П. Юкін разом з тими фресками, які пізніше знімав уже він сам.

Першими на нових основах були ще Д. Кіпліком змонтовані фрески архангела Гавриїла та Діви Марії, а також верхня частина постаті Самуїла. У 1936 році їх першими передали з Музейного городка, де розташовувалася майстерня з монтування михайлівських фресок на нові основи, до Українського музею [21 с. 84; 24, с. 24], їх видно й на світлинах його першої експозиції 1937 року [40, с. 13]. А після розформування цієї експозиції верхню частину постаті Самуїла в 1938 році повезли до Третьяковської галереї у Москві, а архангела та Діву Марію незабаром передали Державному заповіднику «Софійський музей» [21, с. 89, 92, 93, 24, с. 27]. Упродовж 1938–1941 років до цього ж заповідника надійшли й майже всі останні михайлівські фрески, які ще лишалися на території Музейного городка. Документи передач цих пам'яток з Музейного городка невідомі, а орієнтуючись на найбільш повний та найдетальніше анотований інвентарний акт заповідника, датований 1 квітня 1941 року [1], визначаємо, що на той момент у його фондах зберігалися такі михайлівські фрески: архангел Гавриїл (інв. 2622), Діва Марія (інв. 2623), постать Захарії (інв. 153), нижня частина постаті Самуїла, анотація: «Фрагмент “Самуїл” /ноги/ фреска» (інв. 145), фреска стовпника, анотація: «Даниил столпник /фреска/» (без інвентарного номера та розміру) [21,

с. 90–95], а також ще кілька лицевих фресок, які були зняті не зі стовпів вівтарної арки, а в інших місцях інтер'єру. Анотації цих фресок в акті не всі зрозумілі, або й зовсім помилкові. Наприклад, позиція, атрибутована як «Фреска женской фигуры» (інв. 143), насправді є зображенням невідомого пророка з безбородим обличчям, що визначаємо, порівнюючи розміри, зазначені в акті (1,72x1,06 [м]), з розмірами фрески пророка (тепер заповідник «Софія Київська», інв. МЖ 181), які становлять 1,62x1,05 м. Фреска інв. 141, анотована в акті як «Фреска, фигура святой» (розмір «26x0,94[?]»), насправді є постаттю мученика (тепер заповідник «Софія Київська», інв. МЖ 184) (розмір 2,60x0,96 м), а визначаємо це по тому, що її довоєнний інвентар «141» і тепер написано на лицевому боці фрески чорною олійною фарбою. Фреска інв. 159, визначена в акті як «Торс апостола, фреска», насправді є фрагментом медальйона з погруддям святителя. Це з'ясуємо з акту передачі групи михайлівських фресок після реставрації їх у 1940 році П. Юкіним, де позиція інв. 159 анотована як «фреска Медальон свят.» [21, с. 90, 91, 93, 94] (у післявоєнний час цей фрагмент потрапив до Державного Ермітажу в Ленінграді, а в 2001 році його повернуто до Києва, тепер він у Музеї історії Михайлівського Золотоверхого монастиря, інв. ТЗ-1500 [25, с. XIII; 22, с. 98]). В акті від 1 квітня 1941 року існують ще дві позиції: № 167 «Фреска, мужской торс» (розмір 0,95x0,95 [м]) та інв. 161: «Фрагмент туловища мужской фигуры» (розмір 0,86x0,85 [м]). Щодо інв. 167, то його найбільш вірогідно ототожнити з фрагментом постаті мученика (тепер заповідник «Софія Київська», інв. МЖ 184), розмір якого у проясненні облямування – 1,05x0,87 м. Щодо інв. 161, то серед відомих зараз залишків лицевих михайлівських фресок відповідного йому не знаходимо, але в анотації акта не сказано, що зображення фрескове. Тому можемо допустити, що ця позиція є фрагментом мозаїчної постаті одного з апостолів віми. Фрагментів мозаїчних постатей віми в заповіднику «Софія Київська» нині – п'ять одиниць зберігання

ІСТОРИЯ

(інв. МЖ 174, 175, 192, 193, 245), приблизно стільки ж їх було в цьому заповіднику і на початку 1941 року, що визначаємо за іншими актами. Але в акті, який ми розглядаємо, фігурує чомусь лише один: «Фрагмент фігури апостола /мозаика/» (без інвентарного номера та без визначення розміру) [21, с. 91, 92, 95, 96]. Щодо позиції, анотованої у цьому акті як «Фрагмент фрески женской головы» (інв. 151), то післявоєнні інвентарні документи засвідчують, що це фрагмент олійного розпису (нині відсутній) [21, с. 92, 99]. У цьому ж акті зафіксовано й п'ятнадцять одиниць зберігання фрескових орнаментів (інв. 142, 144, 146–150, 152, 155–158, 163, 164), усі вони анотовані як «Орнамент фреска» [21, с. 91, 92, 96, 97]. Окрім того, акт від 1 квітня 1941 року єдиний, у якому зафіксована фреска з анотацією: «Изображение лошади» (інв. 154), яка нині втрачена [21, с. 91, 97, 98].

Тепер звернемося до світлин михайлівських фресок, які містяться у згаданому вище альбомі «Археологические раскопки 1940 г.». Вони представляють етапи роботи з михайлівськими фресками після їхнього демонтажу. Хронологічно їх можна поділити на дві групи. Перша включає 5 світлин (№ 135, 136, 138–140), які фіксують процес монтування кількох фресок на нові основи в приміщенні однієї й тієї ж майстерні (Музейний городок, корпус не встановлено). На цих світлинах більшість фресок лежать на підлозі лицевою стороною вниз. Світлини №№ 135, 136 фіксують початкову стадію монтування – на підлозі розміщено лише ділянки тинькового шару, дуже потоншеного та зішліфованого перед накладанням на них підрамників (ілюстр. 1, 2) (стоншення зворотної сторони фрескового тиньку перед заливкою його розчином та приклеюванням підрамників проводив Д. Кіплік, що відзначено у його звітах [15, арк. 13; 53, с. XIX]). А на світлинах №№ 138, 139, 140 зафіксовано наступний процес закріплення на підготованих ділянках тиньку дерев'яних підрамників (ілюстр. 3–5). На цих же світлинах деякі з фресок у змонтованому стані залиті зі зворотного боку розчином і стоять вертикально лицевими сторонами до стіни. Цікава деталь, яку вид-

но на одній зі світлин, це стіл з уламками тиньку якоїсь зовсім розбитої фрески (ілюстр. 4).

Друга група світлин фіксує фрески, вже змонтовані на нових основах на етапі приведення їх до експозиційного вигляду. Це 17 світлин (№ 137, 141, 178, 180–193). На кожній зі світлин представлено лицеву сторону окремої фрески після того, як з неї змито заклеюку, яку наносили на її поверхню перед демонтажем. Деякі з фресок зафіксовано в процесі розчистки від олійного запису, але більшість з них уже повністю звільнено від пізніх нашарувань, випадання тиньку XII ст. на багатьох фресках зашпакльовано білим розчином (очевидно, гіпсом), у деяких випадках частково тоновано. Але жодна з фресок ще не має облямовуючої рами, тож фотофіксацію проводили ще до передачі цих фресок у музеї. Найімовірніше, у тій же майстерні Музейного городка, де проводилося монтування їх на нові основи, на одній зі світлин видно незначну частину інтер'єру зі столом, на якому лежить згадана вище розбита фреска (ілюстр. 9).

Більшість фресок, зафіксованих світлинами другої групи, орнаментальні. Нагадаємо, що на сьогодні в різних музеях зберігається 17 фрагментів орнаментальних фресок з Михайлівського Золотоверхого собору. З них на світлинах №№ 137, 141, 181–183, 185, 185–189, 192 представлено 11 фрагментів, які існують і зараз, а світлина № 186 фіксує фрагмент, нині втрачений. За світлиною визначаємо, що це був стрічково-рослинний орнамент, промальований темною фарбою на світлому тлі (ілюстр. 6). Елементи аналогічного орнаменту існують ще на двох фрагментах, які до наших днів дійшли (світлини №№ 181, 192) (ілюстр. 7, 8). Тож є підстави думати, що всі три фрагменти (два збережені та один втрачений) належали єдиній орнаментальній композиції. Світлиною № 141 зафіксовано орнаментальний фриз городчатих хрестів, який на момент фіксації ще перебував на дві третини під олійним записом (ілюстр. 9). Інші фрагменти фотографували вже після повної розчистки їх від записів і здебільшого після шпаклювання втрат тиньку (ілюстр. 6–8, 10–17).

Декоративні мотиви, які трапляються на орнаментальних фресках Михайлівського собору, описані нами в одній із попередніх статей [26], тому тут спинятися на цій темі не будемо. Проте фрагмент, зафіксований світлиною № 187, слід розглянути уважніше. Це частина орнаментального фриза, заповненого сіткою невеликих ромбічних чарунок, промальованих білими смугами на різнобарвному тлі, а внизу цього орнаментального фриза на момент його фотофіксації існувала цокольна панель висотою приблизно 0,70–0,75 м (ілюстр. 17) (унизу панелі добре видно фрагменти горизонтального облямування, яке мало розташовуватися безпосередньо над підлогою). Фрагмент цього орнаменту дійшов дотепер у відносно задовільному стані, але в нинішньому стані на ньому не існує жодних залишків цокольної панелі (зберігається в заповіднику «Софія Київська» [25, с. XXXI; 21, с. 101, 22, с. 97]). Коли і при яких обставинах вона була втрачена, невідомо.

З лицевих фресок, представлених на світлинах другої групи, до сьогодні збереглися чотири, це фрески архангела Гавриїла (№ 184), Діви Марії (№ 180), пророка Самуїла, фрагмент з нижньою частиною постаті (№ 191), а також невідомого пророка (№ 178) (нині всі в заповіднику «Софія Київська» [25, с. XVII–XVIII, XX, XXI; 21, с. 93–95, 97, 98, 104, 106; 22, с. 95, 96]).

Фрески архангела та Діви Марії сфотографовані до шпаклювання та тонування втрат, тобто на них бачимо стан фрескового шару фарби відразу після його розчистки від записів, без жодних реставраційних доповнень. У зображенні архангела Гавриїла місцями видно навіть не закріплені тріщини та лущення тиньку (ілюстр. 18), але в цілому сучасний стан цієї фрески не надто відрізняється від того, який зафіксовано світлиною. Щодо фрески Діви Марії (ілюстр. 19) то в процесі переміщень воєнного періоду та післявоєнної реституції вона зазнала значних руйнувань, було втрачено не менше 25% площі тиньку (при реставрації 1950–1951 рр. втрати шпакльовані та тоновані [8]). Тому в нинішньому стані цієї фрески не бачимо багатьох деталей, які можна розгледіти на світліні довоєнно-

го періоду, зокрема архітектурний пейзаж зверху над постаттю Марії зараз практично повністю зруйновано.

Фрагмент фрески з нижньої частини постаті пророка Самуїла зафіксовано після розчистки від запису та шпаклювання випадань, але до їх тонування, тому на світліні добре видно всі втрати та розтріскування тиньку (ілюстр. 20). Їх досить багато, але залишки зображення постаті вони майже не перекривають. Тому нижню частину постаті Самуїла навіть у її нинішньому стані можна вважати одним з найкраще збережених фрагментів михайлівських фресок.

Постать невідомого пророка на світліні зафіксовано обрізаною нижче колін, на тому ж рівні, що й у її сучасному стані. Випадання тиньку на цій фресці займають значну площу, але виникли вони ще до демонтажу, бо заповнені переважно не реставраційними шпаклівками, а старими вставками. Водночас стан фрескового шару фарби на збережених ділянках тиньку XII ст. відносно задовільний, принаймні на зображенні голови та руки (ілюстр. 21). А в часи переміщень воєнного періоду ця фреска зазнала також дуже значних руйнувань (при реставрації 1950–1951 рр. її втрати було шпакльовано та тоновано [8]). Окрім того, навіть на збережених ділянках тиньку фресковий шар фарби значною мірою осипався та знебарвився (можливо, від дії розчинників, які застосовували при розчистці).

Останньою лицевою фрескою, яка зафіксована світлиною № 190, був фрагмент зображення вершника на коні, який дотепер не зберігся. Після переведення на нову основу цей фрагмент потрапив до заповідника «Софійський музей», де його існування засвідчене єдиним актом від 1 квітня 1941 року з такими атрибутами: «Изображение лошади, фреска. Инв. 154, 1,29 x 0,42 [м]» [1, арк. 36; 21, с. 90]. В іншому списку цього заповідника інвентар «154» має умовну атрибуцію: «Фреска Михайловського монастиря» і помітно більший розмір (1,70 x 0,61 [м]) [50, арк. 38]. Проте співвідношення висоти й ширини у варіантах розміру, зазначених у двох документах, однакове, тому є підстава вва-

## ІСТОРИЯ

жати, що вони фіксують один і той самий фрагмент (більший варіант розміру, імовірно, з рамою облямування). У післявоєнний період фреска зі схожими атрибутами не фігурує в жодному з відомих нам інвентарних документів заповідника «Софійський музей», чи якогось іншого музею, куди надходили михайлівські фрески. Тому в попередніх публікаціях архівних матеріалів заповідника «Софійський музей» ми висловлювали припущення, що в акті від 1 квітня 1941 року допущена якась помилка, і фрески із зображенням коня взагалі не існувало [21, с. 98]. Однак виявлена світлина фрагмента із залишком зображення вершника (ілюстр. 22) таку думку спростовує, тому є сенс спинитися на розгляді цієї світлини детальніше.

На зафіксованому світлиною фрагменті випадання тиньку складають близько третини загальної площі (випадання шпакльовано й тоновано прозорим нейтральним кольором). Від зображення коня, який рухається справа наліво, збереглася голова, груди, піднята нога, від вершника заціліло зображення ноги в темній штанині і світлому чоботі й частина темного плаща, сама постать зруйнована внаслідок випадання тиньку повністю. Перед конем розташована колона, яка значно перевищує висоту вершника разом з конем. Колона увінчана масивною капітеллю, над якою на темному тлі простежується контур залишків арки. На світлому чоботі вершника видно чорну вертикальну лінію, яку можна інтерпретувати як зображення опущеного вниз списа. Нижче ніг коня на пагорбі – залишки деталей якогось зображення, промальованого мазками чорної фарби.

Спис та залишки якогось темного об'єкта під ногами коня, які при бажанні можна інтерпретувати як рештки зображення змія, дають привід припускати, що це могло бути зображення вершника-змієборця. Можна також допустити, що фрагмент міг бути частиною сцени «Чудо в Хонех», і вершник міг бути архангелом Михаїлом, що списом спрямовує потік води в розщелину. Оскільки храм було присвячено архангелові Михаїлу, то в циклі сюжетів, пов'язаних з його присвятою, «Чудо в Хонех» найвіро-

гідніше було представлено. Однак подібній інтерпретації суперечить розташована поряд з вершником колона, яка значно перевищує його висоту. Окрім того, виходячи із зафіксованих музейними документами розмірів фрагмента (у меншому варіанті висота – 1,29 м, у більшому – 1,70 м), орієнтовна висота фігури вершника разом з конем не перевищувала 0,70 – 0,80 м, а для монументальних розписів такий розмір зображення архангела або головного персонажа змієборчого сюжету надто малий. Тому ймовірнішим видається варіант розгляду цього фрагмента як частини зображення військового турніру або подібної йому сцени, що могла розташовуватися у проході сходової вежі, яка вела на хори. Але сходовою вежа Михайлівського собору в ХІХ ст. вже була зруйнована до рівня підмурків [34, с. 239, 240]. Лишається варіант, який уявляється найбільш імовірним, – вважати цей фрагмент залишком вставної сцени в одній з композицій сюжетних циклів, розташованих у наосі храму. Відтак можемо припустити, що він міг бути частиною групи кінних воїнів сюжету «Побиття немовлят у Віфлеємі» композиції «Різдво Христове». У такому разі колона з аркою, що розташовувалася поряд з вершником, може бути залишком палат царя Ірода, поряд з якими його воїни їдуть до Віфлеєма. І якщо цей фрагмент дійсно був частиною «Різдва», то тоді досить певно може бути визначене і його розташування в інтер'єрі.

З ХІ ст. у візантійських храмових розписах стверджується традиція зображати сюжети «Різдва Христового» та «Успіння Богородиці» таким чином, щоб фігура втіленого Немовляти-Христа, зображеного в «Різдві», симетрично відповідала зображенню звільненої від тілесних пут душі Богородиці на руках Христа в «Успінні» [55, с. 205–231]. Ця традиція поширилася й на Русі, де обидва сюжети дуже часто розташовувалися в торцях трансепта: «Різдво» – на південній стіні, а «Успіння» – на північній. Фрагменти цих сцен, розташованих саме таким чином, збереглися у фресках собору Різдва Богородиці Антонієвого монастиря в Новгороді, 1125 року [46, с. 105, 111; 47, с. 689–696, 704–717, 732]. Від

фресок церкви Бориса і Гліба в Кідекші під Суздалем, 1150-ті роки, дійшов фрагмент лише «Різдва» на південній стіні трансепта [46, с. 105, 110–112; 27, с. 694, 695, 738; 49, с. 150], а у фресковому ансамблі собору Мірожського монастиря у Пскові, 40-ві роки XII ст., добре збережені «Різдво» та «Успіння» розташовуються у трансепті, але не на торцевих стінах, а обабіч арки головного вівтаря [45, с. 27, ілюстр. 10, 24, табл. VII, VIII; 46, с. 110; 47, с. 694; 49, с. 135]. Ті ж сюжети існують і в трансепті собору Спасо-Євфросинієвого монастиря в Полоцьку (тут вони ще не розчищені остаточно від записів) [48, с. 101]. А у фресках Кирилівської церкви в Києві збережені ділянками величезні композиції «Різдво» та «Успіння» займають нижні половини південної та північної торцевих стін трансепта. Причому, «Різдво» в цій церкві доповнюється цілим комплексом додаткових сюжетів [46, с. 105, 110, 111; 47, с. 694, 696; 49, с. 159], серед яких омовіння Немовляти Христа, поклоніння ангелів, поклоніння пастухів, подорож волхвів, а також зображення царя Ірода в палатах, що мають форму потрійної арки, вище якої зображена група кінних воїнів зі списами, які їдуть за іродовим наказом вирізати немовлят у Віфлеємі. Тому припущення про те, що на південній торцевій стіні трансепта Михайлівського Золотоверхого собору також могло бути зображене «Різдво Христове» з подібним комплексом додаткових сюжетів, уявляється цілком імовірним.

Деяку інформацію, що свідчить на користь такого припущення, знаходимо в листах А. Прахова, який у 1888 році проводив розчистку щойно виявлених у Михайлівському соборі фресок. В одному з них він сповіщає архімандрита монастиря, що окрім стовпів вівтарної арки «шматки» фресок розчищені ним «на південній та північній сторонах трансепта» [43, арк.1], хоча про конкретні зображення, виявлені в трансепті, він не пише. На сьогодні відомо також, що північна торцева стіна трансепта Михайлівського собору в першій половині XVIII ст. була прорубана високою аркою до самих вікон середнього рівня, тож тут фрески могли зберегтися лише в невели-

ких проміжках між вікнами. Арка, прорубана в той самий період у південному торці трансепта, була значно нижчою, і між нею та вікнами середнього рівня збереглося первинне мурування висотою близько 2 м, а в пазухах між склепінням цієї арки й бічними вікнами нижнього рівня висота збереженого мурування сягала 2,70 м. Це зафіксовано обмірними кресленням південного фасаду тринавового ядра собору 1934 року, а також світлинами центрального прясла, відповідного трансепту, зробленими у той же період. Тож на цій ділянці мурування цілком могли зберегтися фрагменти композиції «Різдво Христове», у тому числі із залишками вставної сцени, що зображала палати царя Ірода та його воїнів. За обмірним кресленням південного фасаду Михайлівського собору можемо визначити й первинні розміри ділянки стіни, на якій могло бути зображене «Різдво». Відстань між залишками бічних вікон нижнього рівня торцевої стіни трансепта зафіксована кресленням точно і становить 3,90 м, а висота простінка від вікон середнього рівня до верху порталу південного входу, знищеного прорубаною аркою, обчислюється орієнтовно, але вона мала бути не меншою, ніж 5 м. Відтак простір для розташування сюжету «Різдво Христове» зі всіма вставними сценами був цілком достатнім.

І якщо припущення про те, що в нижній половині південної торцевої стіни трансепта Михайлівського собору дійсно розташовувалася композиція «Різдво Христове», то на північній стіні симетрично йому мала розташовуватися композиція «Успіння Богородиці», як це бачимо в Кирилівській церкві. Щоправда, фрески Кирилівської церкви датуються 70-ми роками XII ст., але новгородський приклад аналогічного розташування цих двох сюжетів у соборі Антонієвого монастиря хронологічно Михайлівському Золотоверхому собору вже значно ближчий. Окрім того, у храмових інтер'єрах Візантії традиція симетричного розташування сюжетів «Різдва» та «Успіння» ствердилася ще в XI ст., і, як вважають сучасні дослідники, майже відразу вона потрапила до Києва. Аналізуючи опис інтер'єру Успенського

## ІСТОРИЯ

собору в щоденнику Павла Алеппського середини XVII ст., який свідчить про розташування на його північній стіні композиції «Успіння Богородиці» [44, с. 159, 160], В. Сарабьянов доходить висновку, що згаданий розпис – це реставровані залишки первісного фрескового ансамблю, створеного у 80-х роках XI ст. [46, с. 101, 102, 104]. Щоправда, про сюжети на південній стіні Успенського собору Павло Алеппський не згадує, але в його часи залишків первинного розпису, навіть реставрованого тут існувати не могло, бо в 1230 році південна стіна собору була зруйнована землетрусом, а потім відновлювалася. Проте документально зафіксоване розташування у північному торці трансепта сюжету «Успіння» дає підстави вважати, що в південному торці йому відповідало «Різдво». І саме ансамбль Успенського собору з блоком цих двох сюжетів став, на думку В. Д. Сарабьянова, взірцем для тих давньоруських храмових розписів, де «Різдво» та «Успіння» розташовуються на торцевих стінах трансепта [46, с. 104–105, 110–112; 47, с. 738, 739; 41, с. 470, 474–476]. Отже, вірогідно допустити, що при розробці іконографічної програми розписів Михайлівського Золотоверхого собору храм Печерського монастиря також міг бути взірцем. До цього варто додати й те, що розташування вікон у торцях трансепта Михайлівського собору буквально повторювало композицію вікон у торцях трансепта Успенського собору Печерського монастиря [54, с. 158, 159, рис. 23, 24; 20, с. 269–272, 275, 276]. Тож і сюжетна програма євангельського циклу, який займав простінки між вікнами нижнього ярусу, у трансептах обох соборів, імовірно, могла бути однаковою.

Отже, виявлені нещодавно архівні фотоматеріали, що відображають історію побутування тих залишків малярського опорядження Михайлівського Золотоверхого собору, які вдалося зберегти до знесення храму, дають уявлення про стан, у якому перебували після демонтажу фрагменти окремих його лицевих фресок та окремих орнаментальних розписів. Ці матеріали містять інформацію і про деякі нині втраче-

ні фрагменти, що дають підставу для гіпотез щодо тих частин іконографічної програми опорядження храмового інтер'єру, про які нічого невідомо.

### Примітки

<sup>1</sup> У газеті «Більшовик» було вміщено спеціальну публікацію, де досить детально описано процедуру підготовки вибуху [9].

<sup>2</sup> Стенограми двох нарад опубліковано [52; 53], а матеріали першої наради [51] ще чекають на публікацію. Можливо, були й інші засідання, що їх скликав Наркомат освіти для розгляду питань, пов'язаних з мозаїками та фресками Михайлівського собору, але відомостей про них не збереглося.

<sup>3</sup> Обидва варіанти звіту Д. Кіпліка разом із супровідним листом зберігаються в архіві в одній папці під одним шифром. Пагінацію покликань на цей звіт подаємо за його розширеним машинописним варіантом [15], супровідний лист даємо окремим покликанням [16].

<sup>4</sup> Вдячні співробітниці Інституту археології НАН України Тетяні Латусі, яка звернула нашу увагу на ці архівні матеріали – звіт Д. Кіпліка та пов'язані з ним документи видавничого відділу Інституту матеріальної культури. Нині тексти звіту Д. Кіпліка готують до публікації Т. Латуха й автор цієї статті.

<sup>5</sup> Період роботи В. Фролова над монтажем «Євхаристії» у Софійському соборі вираховується за матеріалами його особистого листування [57, арк. 9, 12, 18, 58].

<sup>6</sup> Лист В. Фролова, адресований П. Рудякову, не має визначеної у тексті дати. В архіві Національного художнього музею України цей лист датується 1937 роком [38], а з його змісту випливає, що експозиція тогочасного Українського музею на час написання ще не була відкрита, тож лист найвірогідніше датувати січнем-лютим 1937 року (повний текст листа опубліковано [24, с. 17–19]).

<sup>7</sup> На переддень війни в Музейному городку сталося лиш кілька фрагментів михайлівських фресок та один фрагмент мозаїчного орнаменту, які було передано створеному в той період на території городка новому Київському історичному музею. Точна інформація про склад фондів цього музею відсутня. Відомості про належні йому експонати з Михайлівського Золотоверхого собору містяться в документах часів війни й післявоєнної реституції та подальшого розподілу цих пам'яток між різними музеями [37, с. XXVII; 25, с. XV, XXIII, XXIV].

*ЮРІЙ КОПЕНЮК. НОВІ АРХІВНІ МАТЕРІАЛИ...*

<sup>8</sup> Прізвище П. Юкіна фігурує у двох актах прийому заповідником «Софійський музей» фрагментів михайлівських фресок та мозаїк після реставрації. Акти датовані кінцем 1940 та початком 1941 року [21, с. 89, прим. 46]. Окрім того, у спогадах П. Юкіна є запис про те, що в 1940 році його викликали до Софійського заповідника для реставрації михайлівських експонатів. Інформацію цю надано нам російською дослідницею Іриною Кизласовою. Нині спогади П. Юкіна І. Кизласова готує до публікації [32]. Подальші посилання на матеріали архіву П. Юкіна здійснено з люб'язної згоди автора публікації. Висловлюємо І. Кизласовій щиро вдячність за можливість використовувати ці матеріалами.

<sup>9</sup> Від того часу дійшло кілька версій розповіді про те, як Софію Київську на початку вересня 1941 року невдало намагалися замінувати сапери Червоної Армії перед її відступом. Проте після окупації Києва німцями вибух якоїсь міни на подвір'ї Софійського собору восени 1941 року відбувся, але храму він не зачепив. Існують розповіді й про те, як німецькі окупанти, покидаючи Київ восени 1943 року, також збиралися висадити Софію у повітря, але з певних причин цього не зробили [10].

<sup>10</sup> Із заповідника «Софія Київська» згідно відомих зараз німецьких документів було вивезено лише один мозаїчний фрагмент, за евакуаційним списком: «АМ 15 Мозаїка, фрагмент, Святитель» [37, с. XXVI]. Така анотація списку помилкова, найімовірніше це був фрагмент зображення апостола з північної стіни віми. У процесі переміщення цей фрагмент було зруйновано. Другий фрагмент мозаїки з орнаментом було вивезено з Київського історичного музею (за часів німецької окупації Крайовий інститут прадавньої та давньої історії). Цей фрагмент у німецьких списках не фігурує, але його зафіксовано документами періоду реституції (тепер він у Державному Російському музеї в Санкт-Петербурзі, ДРЖ 3237) [25, с. XV]. А за німецьким евакуаційним списком з інституту прадавньої та давньої історії (Київський історичний музей) до Німеччини було вивезено 4 михайлівські фрески (хрест та 3 орнаменти) (фрагмент зображення хреста тепер зберігається в заповіднику «Софія Київська», МЖ 182, а орнаменти за відсутності у списку їх описів ідентифікувати неможливо) [37, с. XXVII; 25, с. XXIII, XXIV].

<sup>11</sup> Про долю давньоруської мистецької спадщини Михайлівського Золотоверхого собору та Михайлівського монастиря після їх нищення, у тому числі й про історію переміщення цієї спадщини за ча-

сів війни, а також про історію її післявоєнного розподілу між різними містами колишнього СРСР та сучасний стан [28; 29; 30; 25; 21; 22, с. 91–110].

<sup>12</sup> Неувага до фрескової частини художнього опорядження Михайлівського Золотоверхого собору пояснюється тим, що всі його фрески з 1889 року і до періоду демонтажу в 1934 році перебували під шаром олійного запису. Перша публікація деяких михайлівських фресок після їх демонтажу та розчистки від запису була здійснена колишнім співробітником заповідника «Софійський музей» Олексом Повстенком уже на еміграції у 1947 році [40], потім про ці пам'ятки побіжно згадували в довідкових виданнях та музейних каталогах. У 1966 році академік В. Лазарев у монографії, присвяченій мозаїкам Михайлівського Золотоверхого собору, писав, що його фрески, попри дуже поганий стан збереженості, заслуговують на ґрунтовне дослідження [33, с. 35], але тоді його не було здійснено. У кінці 90-х років минулого століття у зв'язку з відбудовою Михайлівського Золотоверхого монастиря постала проблема інвентаризації збережених залишків його мистецької спадщини, у тому числі й фрагментів фрескового ансамблю соборного храму [29]. А після того про михайлівські фрески почали писати і як про факт історії мистецтва [19, с. 148–151; 41, с. 521–528, 531; 49, с. 74; 23, с. 613–626].

<sup>13</sup> Текст цього звіту готують до публікації Т. Латуха й автор цієї статті.

<sup>14</sup> Перші повідомлення про фрески в Михайлівському соборі відразу після їх відкриття подала газета «Киевлянин» за 26 червня 1888 року [13] (пізніше на цю статтю посилалися [7, с. 218–219], а часом передруковували її майже повністю [14, с. 10–12; 39, с. 62–64]). Восени 1888 року відкриті михайлівські фрески оглянули члени Церковно-археологічного товариства при Київській духовній академії М. Петров і П. Лашкар'єв, які за результатами свого огляду подали товариству звіт [36, арк. 17, 17 зв.]. А найбільш повний список відкритих на той період у Михайлівському соборі лицевих фрескових зображень міститься в одному з приватних листів А. Прахова, який улітку 1888 року займався розчисткою цих фресок від побілки [42, арк. 2 зв., 3]. У цьому ж листі А. Прахов перераховує і виконані ним копії михайлівських фресок [арк. 3 зв.].

<sup>15</sup> Письмовий звіт Д. Кіпліка, який на обкладинці рукописного варіанта датовано 25 вересня 1934 року [15], до Києва було надіслано поштою з Ленінграда із супровідним листом [16].

## ІСТОРИЯ

## Література

1. Акт внутрішньої передачі музейних предметів № [...] от 1 апреля 1941 г. – Національний заповідник «Софія Київська». Сектор обліку. Акты, 1939–1941, арк. 36, 37.
2. *Анисимов А.* Сегодня большевики решили взорвать Михайловский собор / А. Анисимов // Комсомольская правда в Украине. – 27 марта 2004. – С. 6.
3. Археологические раскопки 1940 г. – Архів ІА НАНУ, ф. ІІМК / Київ 1940 р., № 76 (ф. 20, № 76; ф. ІА / Київ 1940 р., № 65).
4. *Вечерський В. В.* Втрачені об'єкти архітектурної спадщини України / В. В. Вечерський. – К. : НДІТІАМ-Головархітектура, 2002. – 594 с.
5. Видавничий план на 1938 рік. – Архів Інституту археології НАН України, ф. ІІМК, № 677, арк. 34.
6. Документи Політбюро ЦК КП(б)У / Публ. док. О. Рибалко // Пам'ятки України. – 1991. – Ч. 2. – С. 49, 50.
7. *Захарченко М. М.* Киев теперь и прежде / М. М. Захарченко. – К., 1888.
8. Звіт про реставрацію фресок, знятих з стін Михайлівського Золотоверхого собору. 1951 р. – Науковий архів Нац. заповідника «Софія Київська». НА-ДР 2, № 324.
9. Знос Михайлівського монастиря // Більшовик. – 19 серпня 1937. – № 190. – С. 3.
10. *Кабанець Є. П., Качан Р. І.* Софійський заповідник під час Вітчизняної війни (за архівними документами, матеріалами преси та мемуарами) / Є. П. Кабанець, Р. І. Качан // Софійські читання: Матеріали V міжнародної науково-практичної конференції «Духовний потенціал та історичний контекст християнського мистецтва». Присвячено 75-річчю Національного заповідника «Софія Київська». – К. : Національний заповідник «Софія Київська», 2010. – С. 266–274.
11. *Калениченко Л.* Державний Український музей / Л. Калениченко // Соціалістичний Київ. – 1937. – № 5. – С. 21–25.
12. *Каргер М. К.* Древний Киев: Очерки по истории материальной культуры древнерусского города / М. К. Каргер. – М. ; Ленинград : АН СССР, 1961. – Т. 2. – 661 с.
13. Киевлянин. – 26 июня 1888. – № 139. – С. 2, 3.
14. Киево-Златоверхо-Михайловский монастырь. Исторический очерк от основания его до настоящего времени. – К., 1889. – 110 с.
15. *Киплик Д.* Снятие древних фресок со стен храма б. Михайловского монастыря. 25 сентября 1934 г. – Архів Інституту археології НАН України., ф. 12, № 39.
16. *Киплик Д.* Письмо от 3 декабря 1934 г. – Архів Інституту археології НАН України, ф. 12, № 39.
17. Книга «КП-2а»; «КП-212» – Національний заповідник «Софія Київська», фонд «Негативи».
18. Книга обмеру «О». – Національний заповідник «Софія Київська», фонд «Архітектурна графіка».
19. *Козак Н.* Візантійські митці в Києві у XII ст. / Назар Козак // Вісник Львівського університету. Серія мистецтво. – Л. : Львівський університет, 2003. – Вип. 3. – С. 146–160.
20. *Комеч А. И.* Древнерусское зодчество конца X – начала XII в.: Византийское наследие и становление самостоятельной традиции / А. И. Комеч. – М. : Наука, 1987. – 320 с.
21. *Коренюк Ю.* Історія збірки пам'яток мистецтва Київської Русі з Михайлівського Золотоверхого собору в Національному заповіднику «Софія Київська» / Юрій Коренюк // Михайлівський Золотоверхий монастир. Ювілейний випуск, присвячений 900-річчю / Культурна спадщина Києва: Дослідження та охорона історичного середовища. – К. : «Фенікс», 2008. – С. 81–108.
22. *Коренюк Ю. О.* Історія ансамблю мозаїк та фресок Михайлівського Золотоверхого собору в Києві від перших письмових згадок до періоду демонтажу / Ю. О. Коренюк // Софійські читання: Матеріали V міжнародної науково-практичної конференції «Духовний потенціал та історичний контекст християнського мистецтва». Присвячено 75-річчю Національного заповідника «Софія Київська». – К. : Національний заповідник «Софія Київська», 2010. – С. 78–110.
23. *Коренюк [Ю.] В.* Монументальне малярство / Ю. В. Коренюк // Історія українського мистецтва : у 5 т. – К. : Видавництво ІМФЕ, 2010. – Т. 2. – С. 577–656.
24. *Коренюк Ю.* Історія Михайлівського Золотоверхого – історія НХМУ / Ю. Коренюк // Музейний провулок. – 2010. – № 1(15). – С. 16–29.
25. *Коренюк Ю., Кот С.* Мозаїки та фрески Михайлівського Золотоверхого собору в Києві. Сучасний стан мистецької спадщини / Ю. Коренюк, С. Кот // Пам'ятки України. – 2007. – Ч. 1. – С. I–XXXVIII.
26. *Коренюк Ю., Кот С.* Орнаментальні фрески Михайлівського Золотоверхого собору / Юрій Коренюк, Сергій Кот // Студії мистецтвознавчі. – 2007. – Ч. 1 (17). – С. 23–45.
27. *Кот С.* Один рік з історії Державного Українського музею (1937–1938): від відкриття до розгрому / Сергій Кот // Матеріали ювілейної наукової конференції «Національний художній музей України. Історія. Сучасний стан. Проблеми розвитку». До 100-річчя з дня заснування. – К. : Національний художній музей України, 1999. – С. 28–30.
28. *Кот С., Коренюк Ю.* Михайлівські пам'ятки в російських музеях / С. Кот, Ю. Коренюк // Пам'ятки України. – 1999. – Ч. 1. – С. 63–80.
29. *Кот С., Коренюк Ю.* Список пам'яток мистецтва доби Київської Русі, що походять зі знесеного в 1934–1936 роках Михайлівського Золотоверхого собору з визначенням місцезнаходження / Сергій Кот, Юрій Коренюк // Пам'ятки України. – 1999. – Ч. 1. – С. 81–82.
30. *Кот С., Коренюк Ю.* Спадщина Михайлівського собору в Третьяковській галереї: версії і документи / Сергій Кот, Юрій Коренюк // Пам'ятки України. – 2004. – Ч. 3. – С. 2–19.
31. *Кызласова И. Л.* О Павле Ивановиче Юкине (1883–1945). Приложение. Материалы к биографии Павла Ивановича Юкина: Избранные документы из архива семьи / И. Л. Кызласова // Софійські читання: Матеріали IV міжнародної науково-практич-

## ЮРІЙ КОПЕНЮК. НОВІ АРХІВНІ МАТЕРІАЛИ...

ної конференції «Пам'ятки Національного заповідника «Софія Київська»: культурний діалог». – К. : Національний заповідник «Софія Київська», 2009. – С. 243–272.

32. *Кызласова И. Л.* Эпоха великих открытий древнерусской живописи. Павел Юкин: последнее свидетельство; Мемуары П. И. Юкина. 40 лет моей работы / публ. и комментарии И. Л. Кызласовой (в печати).

33. *Лазарев В. Н.* Михайловские мозаики / В. Н. Лазарев. – М. : Искусство, 1966. – 275 с.

34. *Лашкарев П. А.* Церковно-археологические очерки. Исследования и рефераты / П. А. Лашкарев. – К., 1898. – 240 с.

35. *Нестуля О.* Доля церковної старовини в Україні 1917–1941 рр. / О. Нестуля. – К. : Інститут історії, 1995. – Ч. 2. – 216 с.

36. О ремонте Киево-Михайловского монастыря // Центральный державний історичний архів України. – Ф. 127, оп. 875, спр. 1669, арк. 15–18 зв.

37. [Перелік культурних цінностей, вивезених Айнзацштабом райхсляйтера А. Розенберга з Софійського заповідника в м. Києві в жовтні 1943 року] [м. Київ – м. Краків, жовтень – грудень 1943 р.] [Перелік культурних цінностей, вивезених Айнзацштабом райхсляйтера А. Розенберга з Крайового інституту прадавньої та давньої історії в м. Києві в жовтні 1943 року] [м. Київ – м. Краків, 10 грудня 1943 р.] / Публ. док. С. Кот, Ю. Коренюк, Т. Себта. Переклад з німецької Т. Себта // Пам'ятки України. – 1999. – Ч. 1. – С. XXVI–XXVII.

38. Переписка с мастерской мозаики по вопросу сосредоточения памятников мозаики в музее за 1937 г. – Архив Національного художнього музею України, оп. 1, од. 129, арк. 1, 1 зв.

39. *Петровский С.* Златоверхо-Михайловский монастырь в Киеве. Исторический очерк и современное состояние обители / С. Петровский. – О., 1902. – 180 с.

40. *Повстенко О.* Мозаїки і фрески Михайлівського (Дмитрівського) монастиря у Києві / О. Повстенко // Українське мистецтво. Альманах II. – Мюнхен, 1947. – С. 2–13.

41. *Попова О. С., Сарабьянов В. Д.* Живопись второй половины XI – первой четверти XII века / О. С. Попова О. С., Д. В. Сарабьянов // История русского искусства. – М. : Северный паломник, 2007. – Т. 1. – С. 417–535.

42. *Прахов А.* Письмо от 11 сентября 1888 г. – Науковий архів Нац. заповідника «Софія Київська», НА-ДР 2, № 415/16.

43. *Прахов А.* Письмо от 29 сентября 1888 г. – Науковий архів Нац. заповідника «Софія Київська», НА-ДР 2, № 415/16.

44. Путешествие антиохийского патриарха Макария в Россию в половине XVII века, описанное его сыном, архидиаконом Павлом Алеппским / Пер. с арабского Г. А. Муркоса. – М. : Общество сохранения литературного наследия, 2005. – 725 с.

45. *Сарабьянов В. Д.* Спасо-Преображенский собор Мирожского монастыря / В. Д. Сарабьянов. – М. : Северный паломник, 2002. – 80 с.

46. *Сарабьянов В. Д.* Росписи Успенского собора Киево-Печерской лавры и их место в истории древнерусской живописи (Часть I) / В. Д. Сарабьянов // Лаврський альманах: Києво-Печерська лавра в контексті української історії і культури : зб. наук. праць. – К. : Національний Києво-Печерський історико-культурний заповідник, 2003. – Вип. 11. – С. 97–117.

47. *Сарабьянов В. Д.* Собор Рождества Богоматери Антониева монастыря 1125 г. / В. Д. Сарабьянов // *Лифшиц Л. И., Сарабьянов В. Д., Царевская Т. Ю.* Монументальная живопись Великого Новгорода: Конец XI – первая четверть XII века. – СПб. : «Дмитрий Буланин», 2004.

48. *Сарабьянов В. Д.* Спасо-Преображенская церковь Евфросиньева монастыря и ее фрески / В. Д. Сарабьянов. – М. : Северный паломник, 2007. – 176 с.

49. *Сарабьянов В. Д., Смирнова Э. С.* История древнерусской живописи / В. Д. Сарабьянов. – М. : ПСТГУ, 2007. – 752 с.

50. [Список экспонатов без названия, без даты] – Національний заповідник «Софія Київська». Сектор обліку. Акты, 1939–1941, арк. 38, 38 зв.

51. Стенограмма совещания по вопросу снятия мозаик и фресок Михайловского монастыря, состоявшегося 4-го августа 1934 г. – Архив Института археологии НАН України, ф. ІІМК, № 666.

52. Стенограмма заседания Комитета по исследованию архитектуры б[ывшего] Михайловского монастыря, состоявшегося 11 сентября 1934 г. / Публ. док. В. Карпенко // Пам'ятки України. – 1999. – Ч. 1. – С. XII–XVII.

53. Стенограмма заседания Комитета по исследованию Михайловского монастыря 14 сентября 1934 г. / Публ. док. В. Карпенко // Пам'ятки України. – 1999. – Ч. 1. – С. XVIII–XXIII.

54. *Холостенко М. В.* Нові дослідження Іоанно-Предтечинської церкви та реконструкція Успенського собору Києво-Печерської Лаври / М. В. Холостенко // Археологічні дослідження стародавнього Києва. – К. : Наук. думка, 1976. – С. 131–164.

55. *Этингоф О. Е.* Образ Богоматери. Очерки византийской иконографии XI–XIII веков / О. Е. Этингоф. – М. : Прогресс-Традиция, 2000. – 312 с.

56. [Фролов В.] О снятии мозаик Михайловского монастыря в Киеве [Ленинград, 1935]. – Науковий архів Нац. заповідника «Софія Київська», НА-ДР 3, № 929.

57. [Фролов В. Письма. 1935–1938]. – Русский государственный архив литературы и искусств, ф. 2778, оп. 1, ед. хран. 146, 147.

58. *Фролов В.* Робочий щоденник зняття і консервації мозаїк Михайлівського монастиря в Києві (1934 року) / Публ. А. Бережина, В. Погрібняк, В. Фролов (онук) / В. Фролов // Пам'ятки України – 1990/1991. – Ч. 4/1. – С. 35–39; 1991. – Ч. 2. – С. 48–49.

## РЕЗЮМЕ / SUMMARY

Статтю присвячено невідомій раніше групі архівних світлин (22 шт.), які фіксують процес монтажу на нові основи та приведення до експозиційного стану групи фресок, які знімали впродовж кількох років зі стін Михайлівського Золотоверхого собору в Києві перед його висадженням у повітря в серпні 1937 року. На світлинах представлено 17 фрескових фрагментів, з яких 12 орнаментальних і 5 лицевих фрескових зображень. Це – архангел Гавриїл та Діва Марія з композиції «Благовіщення»; пророк Самуїл, фрагмент з нижньою частиною постаті; невідомий пророк; фрагмент зображення вершника. Більшість зафіксованих цими світлинами фресок дійшли й до нашого часу і нині зберігаються в музеях Києва та музеях кількох міст Російської Федерації. Однак стан цих пам'яток після руйнацій, яких вони зазнавали під час численних транспортувань, особливо в період переміщень у Другу світову війну (більшість фресок Михайлівського собору було тоді вивезено до Німеччини), значно гірший, аніж той, який зафіксовано світлинами. А деякі з представлених світлинами фрагментів у воєнний період були, очевидно, повністю зруйновані (не виключено, що після реституції з Німеччини окремі з них могли потрапити до музеїв і, можливо, зберігаються нині там, але їхнє сучасне місцезнаходження нам невідоме). Однією з таких втрачених фресок є фрагмент із зображенням вершника. У статті, на підставі зафіксованих світлиною деталей цього фрагмента, розглянуто кілька можливих варіантів його атрибуції.

*Ключові слова:* Михайлівський Золотоверхий собор, мозаїка, фреска, Політбюро, Наркомат освіти, музей, заповідник, демонтаж, тиньк, шар фарби, реставрація, експозиція, світлина, архів.

Article deals with a group of archival photos unknown earlier (22 items). These photos present a process of installation of the group of frescos on a new basis and restoration of it. All the photographed frescos have been removed from the walls of St. Michael's Golden-Domed Cathedral in Kyiv through years before its explosion in August 1937. On photos are 17 fresco fragments: 12 ornaments and 5 facial fragments. The latter ones represent: archangel Gabriel and the Virgin Mary from "The Annunciation"; prophet Samuel (a fragment with the lowermost part of the figure); an unknown prophet; the fragment of an image of a horseman. The majority of the photographed frescos have reached up to now (at present they are in the Kyiv museums and in the museums of several cities of the Russian Federation). However, a safety condition of these monuments after the destructions which they underwent during numerous transportations, especially in World War II (the majority of the St. Michael's Cathedral frescos was then removed to Germany), is much worse in comparison with a condition, which we see on the photos. And evidently some of the fragments presented by these photos have been completely destroyed during the military period (it is possible that after a restitution from Germany some of them may be found in some museums and, probably, are there indeed up to now, but we have no information about their present location). One of the probable lost frescos is the fragment of an image of a horseman. On the basis of the details of the fragment, fixed by the photo, the author offers some of its possible interpretation variants.

*Keywords:* St. Michael's Golden-Domed Cathedral, mosaic, fresco, Politbureau, People's Commissariat for Education, museum, reserve, dismantlement, plaster, coating, restoration, exposition, photo.

Статья посвящена неизвестной ранее группе архивных фотографий (22 шт.), которые фиксируют процесс монтажа на новые основы и приведения в экспозиционное состояние группы фресок, которые снимались на протяжении нескольких лет со стен Михайловского Златоверхого собора в Киеве перед его взрывом в августе 1937 года.

ЮРІЙ КОРЕНЮК. НОВІ АРХІВНІ МАТЕРІАЛИ...



1



2



3



4



5

1. Світлина № 135. Процес монтування михайлівських фресок на нові основи. Підготовлені ділянки тиньку лежать на підлозі чільним боком донизу

2. Світлина № 136. Процес монтування михайлівських фресок на нові основи. Підготовлені ділянки тиньку лежать на підлозі чільним боком донизу

3. Світлина № 138. Процес монтування михайлівських фресок на нові основи. На ділянки тиньку накладено дерев'яні підрамники

4. Світлина № 139. Процес монтування михайлівських фресок на нові основи. На ділянки тиньку накладено дерев'яні підрамники

5. Світлина № 140. Процес монтування михайлівських фресок на нові основи. На ділянки тиньку накладено дерев'яні підрамники

ІСТОРИЯ



6



7



9



8



11



10

6. Світлина № 186. Орнамент (стрічково-рослинні мотиви, темні на світлому тлі) після розчистки від запису та шпаклювання втрат. Нині втрачений

7. Світлина № 192. Орнамент (стрічково-рослинні мотиви, темні на світлому тлі) після розчистки від запису та шпаклювання втрат. Збірка Музею історії Михайлівського Золотоверхого монастиря, Державний історико-архітектурний заповідник «Стародавній Київ», Київ (далі – ДІАЗ «СК»), інв. ТЗ-2116

8. Світлина № 181. Орнамент (стрічково-рослинні мотиви, темні на світлому тлі) після розчистки від запису та шпаклювання втрат. Збірка ДІАЗ «СК», інв. ТЗ-2115



12



13



14

9. Світлина № 141. Орнамент (фриз городчатих хрестів). Процес розчистки від запису. Збірка ДІАЗ «СК», інв. ТЗ-1499

10. Світлина № 189. Орнамент (фриз трикутників зі стрічково-рослинними мотивами, білими на різнобарвному тлі) після розчистки від запису, шпаклювання втрат і часткового тонування. Збірка ДІАЗ «СК», інв. ТЗ-1498.

11. Світлина № 193. Орнамент (фриз трикутників зі стрічково-рослинними мотивами, білими на різнобарвному тлі) після розчистки від запису та шпаклювання втрат. Збірка ДІАЗ «СК», інв. ТЗ-2111

12. Світлина № 183. Орнамент (фриз ромбів з квітково-пелюстковими пальметами) після розчистки від запису, шпаклювання втрат і часткового тонування. Збірка Новгородського державного об'єднаного музею-заповідника, Новгород, Російська Федерація (далі НДОМЗ), інв. 1027

13. Світлина № 185. Орнамент (фриз трикутників із квітково-пелюстковими пальметами) після розчистки від запису та шпаклювання втрат. Збірка НДОМЗ, інв. 1028

14. Світлина № 188. Орнамент (фриз кіл із квітково-пелюстковими пальметами) після розчистки від запису та шпаклювання втрат. Збірка НДОМЗ, інв. 1029

ІСТОРИЯ



15



17



16

15. Світлина № 182. Орнамент (фриз кіл із квітково-пелюстковими пальметами) після розчистки від запису та шпаклювання втрат. Збірка ДІАЗ «СК», інв. ТЗ-2114

16. Світлина № 137. Орнамент (фриз кіл зі стрічково-рослинними мотивами, білими на різнобарвному тлі) після розчистки від запису. Збірка НДОМЗ, інв. 1030

17. Світлина № 187. Орнамент (сітчастий фриз з білими чарунками на різнобарвному тлі, внизу збереглася цокольна панель) після розчистки від запису та шпаклювання втрат. Нині утрачено цокольну панель. Збірка Національного заповідника «Софія Київська» (далі НЗ «СК»), інв. МЖ 183

ЮРІЙ КОРЕНЮК. НОВІ АРХІВНІ МАТЕРІАЛИ...



18. Світлина № 184. Фреска «Архангел Гавриїл» після розчистки від запису. Збірка НЗ «СК», інв. МЖ 178

19. Світлина № 180. Фреска «Діва Марія» після розчистки від запису. Збірка НЗ «СК», інв. МЖ 179



20. Світлина № 191. Фреска «Пророк Самуїл» (нижня частина постаті) після розчистки від запису та шпаклювання втрат. Збірка НЗ «СК», інв. МЖ 180

*ІСТОРИЯ*



21



22

21. Світлина № 178. Фреска «Невідомий пророк» (фрагмент) після розчистки від запису та шпаклювання втрат. Збірка НЗ «СК», інв. МЖ 181

22. Світлина № 190. Фреска «Вершник на коні» (фрагмент) після розчистки від запису та шпаклювання втрат. Нині втрачена

*ЮРІЙ КОПЕНЮК. НОВІ АРХІВНІ МАТЕРІАЛИ...*

На фотографиях представлены 17 фресковых фрагментов, из которых 12 орнаментальных и 5 лицевых фресковых изображений. Это архангел Гавриил и Дева Мария композиции «Благовещение»; пророк Самуил, фрагмент с нижней частью фигуры; неизвестный пророк; фрагмент изображения всадника. Большинство зафиксированных этими фотографиями фресок дошли и до наших дней (в настоящее время они находятся в музеях Киева и музеях нескольких городов Российской Федерации). Однако состояние этих памятников после разрушений, которые они претерпевали во время многочисленных транспортировок, особенно в период перемещений периода Второй мировой войны (большинство фресок Михайловского собора вывозили в Германию), значительно худший, чем тот, который зафиксирован фотографиями. А некоторые из фрагментов, представленных этими фотографиями, именно в военный период были разрушены полностью (не исключено, что после реституции из Германии отдельные из них могли попасть в какие-то музеи и, возможно, находятся сейчас там, но нам их современное местонахождение неизвестно). Одной из таких, видимо утраченных фресок, является фрагмент с изображением всадника. На основании зафиксированной фотографией деталей этого фрагмента в статье рассматривается несколько возможных вариантов его атрибуции.

*Ключевые слова:* Михайловский Златоверхий собор, мозаика, фреска, Политбюро, Наркомат просвещения, музей, заповедник, демонтаж, штукатурка, слой краски, реставрация, экспозиция, фотография, архив.

УДК 903.4.001.3(477.44)

## БУШАНСЬКИЙ РЕЛЬЄФ: ФОРМАЛЬНО-СТИЛІСТИЧНИЙ АСПЕКТ АТРИБУЦІЇ

Ростислав Забашта \*

*У статті аналізуються художні особливості монументального рельєфу, вирізьбленого на скелі в с. Буша Ямпільського району Вінницької області: оцінюється можливість використання їх як показників історико-культурного походження твору, дається характеристика його художнього ладу та визначається належність скульптури до мистецького кола так званої третьої культури періоду раннього Нового часу.*

*Ключові слова:* атрибуція, Буша, наскельний рельєф, художні властивості, композиційний уклад, стилістика, формотворення.

*The article presents analytical study in artistic features of a monumental bas-relief carved on rocky surface near the village of Busha, Yampil region, Vinnytsia oblast with evaluation of possibilities for those peculiarities to be used as qualifying evidences of historio-cultural origins of the artwork, characteristics of its artistic system and proofs for belonging the sculpture to a circle of so-called third culture in the period of early Modern time.*

*Keywords:* attribution, Busha, rock relief, artistic qualities, compositional system, stylistics, form-creation.

Як засвідчує історіографія теми, при визначенні історико-культурної належності відомого наскельного рельєфу, вирізьбленого на вертикальній площині однієї з брил розпадини плоскогірного клину в с. Буша Вінницької області, дослідники нерідко звертали увагу і на особливості його питомо художнього ладу. Показово водночас, що до особливостей стилістики та композиційного укладу названого твору в своїх коментарях чи розшуках зверталися головню прибічники його язичницького походження, на відміну від прихильників альтернативної – християнської – версії<sup>1</sup>. І річ тут не тільки і навіть не стільки в кількісній перевазі перших над другими. Та-таки історіографія переконує, що основна причина існуючого стану речей корениться в іншому. Ряд прикметних рис формотворення наскельного зображення, насамперед очевидна узагальненість, лапідарність, а почасти й умовність потрактування скульптурних об'ємів, апріорі сприймалися й представлялися достатньо надійними показниками його стародавності, а отже, і дохристиянськості. У кожному разі «узагальнений» / «схематичний» / «спрощений» характер різьби частіше наголошувався послідовниками саме першого, найпоширенішого варіанта атрибуції; такий і подібний коментар є, власти-

во, загальним місцем у їхніх публікаціях<sup>2</sup>. Щобільше, подекуди формальна специфіка бушанського рельєфу розглядалася як суттєвий, а то й вирішальний аргумент на користь означеної версії. Прикладом останнього наразі може слугувати позиція В. Антоновича – першовідкривача пам'ятки [6, с. 97–100]. Аналізуючи її, він відзначив подібність (за контурами) людської постаті до кам'яних баб і оперував цим зближенням як вагогим доказом дохристиянського походження твору [6, с. 99, 100]. Засновану на такій історико-мистецькій паралелі атрибуцію підтримали свого часу К. Мельник, В. Гульдман, Є. Сіцінський, О. Новицький, Д. Антонович, а також П. Білецький (останній з певними доповненнями й новими паралелями) [46, с. 678; 27, с. 52; 60, с. 277; 55, с. 6; 28, с. 173; 14, с. 25–26]. Утім, попри поширеність деяких характеристик та історичних зближень, єдиної усталеної думки щодо походження і художнього рівня скульптури прихильники язичницької версії так і не випрацювали.

Існує помітна розбіжність між цими авторами у визначенні конкретної історико-культурної належності твору (як, до речі, і серед прибічників християнської версії) і формально-стилістичних паралелей. Якщо В. Антонович і його послідовники вважали бушанську наскельну композицію витво-

\* Автор висловлює щирю вдячність Олегові Кошовому та Людмилі Настенко за допомогу в підготовці статті до друку.

ром місцевих язичників (найвірогідніше, слов'ян) і уподібноли зображення її головного персонажа з кам'яними бабами, то В. Щербаківський – пам'яткою ще раннього залізного віку, властиво гальштатської епохи (тобто Х/ІХ–VІІІ/ V ст. до н. е.)<sup>3</sup>, а за майстерністю різьби зблизив її з наскельними зображеннями хетської («гіттітської») держави [76, с. 446, 452], щобільше, уважав її спершу навіть витвором самих хетів (гіттітською працею) або скульптурою, виконаною під впливом останніх [75, с. 16, 17]. Натомість І. Винокур відніс рельєф до старожитностей ІV–V ст. черняхівської культури теренів Середньої Наддністрянщини, відзначивши принагідно подібність – за технікою / манерою виконання – зображених на ньому фігур до місцевих антропоморфних ідолів ІІ–V ст. носіїв зазначеної культури [18, с. 124, 126, 127, 132; 20, с. 138.]<sup>4</sup>. У свою чергу П. Білецький, підтримавши думку про спорідненість – за потрактуванням форм і за деякими іконографічними рисами – бушанської скульптури (яку вважав, судячи за контекстом, витвором слов'ян VІ ст.) з кам'яними бабами половецького часу, водночас указав на відповідність бушанської пам'ятки за цими параметрами до давньослов'янських ідолів. Але при цьому найбільше формальних збіжностей він зауважив з наскельною рельєфною композицією [першої половини ІХ ст. – Р. 3.] біля с. Мадара в Болгарії. Об'єднує ці скульптури, за його спостереженням, характер обрисів (узагальнених, грубуватих, суворих, «зовсім не античних») і «своєрідна “графічність” прорисовки деталей по об'ємах, що витесані ніби сокирою», і такий технічний засіб виразності як ритований контур довкола фігур (у випадку аналізованого твору – людини і оленя), і покриття червоною фарбою [14, с. 24]. Деякі паралелі між бушанським і мадарським рельєфами (за способом / технікою зображення – високий рельєф, розмірами фігур – майже натуральна величина людських образів) відзначив і Б. Рідуш [62, с. 185–186]. К. Широцький і А. Ромм акцентували увагу на стильовій близькості досліджуваної скульптури до плоскорізьб Збруцького ідола (так званого Святовита),

зокрема фігур нижнього регістру [73, с. 3–4; 63, с. 6]. Усупереч наведеним зближенням, Д. Айналов, який представляв «большой и сложный» рельєф з Буші витвором тихтаки слов'ян-язичників, водночас уважав, що все виконання його «хранит еще далекие античные традиции» [1, с. 27]. Йому повністю вторував Б. Греков [26, с. 397]. За спостереженням Г. Вагнера, у бушанському монументальному зображенні (ІІ–ІІІ ст.) «чувствуется влияние боспорской скульптуры» [16, с. 238]. Згідно з його міркуваннями, ця пам'ятка засвідчує, що східноєвропейська «варварская скульптура... [у передгунський час. – Р. 3.] пережила нечто похожее на греческую архаику» [16, с. 238]. На думку Н. Кондакова, виконання фігур високим рельєфом і «варварский стиль картины» визначають походження її в період, що безпосередньо передував уведенню християнства в краю, тобто в кінці ІХ – на початку Х ст. [46, с. 680].

Не однастайні дослідники і в потрактуванні художньої якості твору. Одні вважали його витвором назагал примітивним, позбавленим виразних достоїнств, інші, навпаки, добачали в ньому певні мистецькі досягнення. Н. Кондаков констатував у рельєфі з Буші сліди «примитивности иконографического представления» [61, с. 11; 46, с. 680]. М. Врангель, який відніс його до перших спроб настінної декоративної скульптури на землях «юго-западной России», характеризував його як «грубо» висічений, плаский [23, с. 13]. Такого визначення притримувався і М. Голубець, для якого це твір (поряд з іншими дохристиянськими зображеннями слов'ян) «доволі грубої й примітивної роботи» [24, с. 15], і К. Широцький, котрий говорив про «цілком геометричні форми» різьби [73, с. 4–5]. Подібно висловився свого часу і М. Некрасов, назвавши пам'ятку примітивною: «Абстрактный [інакше: «нейтральный». – Р. 3.] фон, плоскостные, восточного характера, поверхности, почти полное отсутствие моделировки, неумение передать форму человека и животных – все это свидетельствует о примитивности рельефа» [54, с. 29–30]. Щодо символіки наскельного зображення, то вона, як і в інших зразках дохрис-

ІСТОРИЯ

тианської скульптури слов'ян, «передана елементарними геометричними отношениями» [54, с. 30]. Чи не найдалі в негачії зайшла К. Мельник. Відзначаючи цілковиту аналогічність (за характером виконання та іконографічними рисами) зображення молільника з кам'яними бабами, дослідниця констатувала, зокрема, ту-таки «грубость отделки», той-таки «безобразный тип лица и непропорциональность частей тела...» [46, с. 678]. Натомість цілком схвальну оцінку художнім якостям рельєфу дав свого часу Д. Антонович. Він представив рельєф витвором «незвичайно високої художньої вартості» [7, с. 17], відзначивши «дуже» величаві живі шляхетні пропорції та бездоганний рисунок фігур чоловіка, звіра (оленя чи тура) і півня, добре узгоджену – за логікою й мистецьким вирішенням – композицію. Зокрема, фігури персонажів розміщено так, «що ціла композиція прекрасно заповнює поле витягнутого в шир прямокутника» [7, с. 18]. За словами дослідника «рельєф як твір мистецтва є далекий від примітиву і свідчить про велику умілість і мистецьку високу традицію» [7, с. 18]. Переважно позитивні коментарі містять також роботи Д. Айналова і Г. Вагнера. На думку першого з них, у сумірному, узгодженому розташуванні у верхній частині складної композиції бушанського рельєфу скісних рогів оленя і гілок дерева, між якими видніється обрамлена інскрипційна таблиця, «ясно виявлено» прагнення до гармонії та симетрії [1, с. 27]. На переконання другого, про достатню «пластичну свободу» майстра-виконавця свідчить зображення фігури людського персонажа рельєфу в профіль [16, с. 238]. У цілому бушанська пам'ятка переконує, що давні слов'янські скульптори мислили (усупереч усталеній думці істориків давньоруського мистецтва) «не орнаментально, а пластично» [16, с. 238]. Водночас в історіографії є і поміркованіші характеристики пам'ятки. Так, А. Ромм угледів у творі «лапідарність форм, розрізненість фігур, відсутність зв'язної композиції» [56, с. 6]<sup>5</sup>. Заразом він не відмовив давньому різьбярєві-виконавцеві в природній спостережливості при відтворенні окремих характерних деталей

зображення, зокрема правого (дальнього) плеча «жерця» (відтворене в перспективному скороченні), рогів і ратиць оленя [63, с. 6]. Такої ж інтерпретаційної позиції притримувався М. Алпатов, який уважав, що, попри грубість виконання, цьому «огромному изваянию с его обобщенными формами нельзя отказать в монументальной силе воздействия» [2, с. 17], та М. Брайчевський, який, схарактеризувавши стиль зображення як «схематичний», водночас відзначив «досить добру» анатомічну будову «живих істот» [15, с. 119]. У свою чергу Ю. Асєєв уважав, що, назважаючи на схематичність і узагальненість більшості дохристиянських зображень слов'ян, у ряді випадків (до яких належить, зокрема, і рельєф з Буші) різьбяр-виконавець не мав недостаті ні в спостережливості, ні в професійному вишколі [10, с. 34]. Подібно висловився і Д. Степовик, котрий слідом за В. Даниленком представив рельєф слов'янською пам'яткою IX–X ст. Не проминувши увагою «дуже» узагальненого потрактування постаті молільника, у якій «намічені лише основні форми» та відсутня проробка рис обличчя, він заразом констатував правильні пропорції його тіла та правильно відтворену позу (навколішках). Останнє полягає в тому, що скульптор «відчував опорні точки і сили напруги, рівноваги, руху» персонажа [66, с. 29]. Уміння давнього різьбярє виявилось, за спостереженнями Д. Степовика, і у відтворенні фігури оленя. «Контурна лінія пружно окреслює профіль» тварини; особливо «виразна вона уздовж спини й гарно вигнутої шиї»; щодо великих розгалужених рогів, то вони, «перегукуючись з віттям дерева, вносять у рельєф елемент декоративності» [66, с. 29]. Водночас такі риси рельєфу, як «дивовижна» «композиційна цілісність», а також «стилістична єдність», переконують автора, що над цим твором працював один майстер [66, с. 30]. Назагал дослідника «вразили» «лаконізм композиції, простота і ясність кожного образу, пластична виразність усіх елементів і розрахунок на їх сприйняття при контрастній грі світла й тіні в умовах як денного, так і особливо вечірнього, штучного освітлення» [66, с. 30].

Показово, що ті самі формально-стилістичні реалії зображення з Буші жодним чином не вплинули на загальне історико-культурне визначення, запропоноване прихильниками християнської версії. Симптоматично й те, що ці дослідники не дійшли згоди щодо конкретного хронологічного й етнокультурного його походження, а кожен запропонував свою особну інтерпретаційну версію. Ідеться, властиво, про версію Д. Щербаківського, який зблизив аналізовану пам'ятку з наскельним горельєфом у с. Касперівці Тернопільської області [77, с. XXVIII–XXX, [ілюстр.] 128], що датується, за результатами пізніших розшуків, XVIII ст. [56, с. 76–79; 41, с. 76–81, ілюстр.]; позицію А. Формозова, який датував твір XVI ст. (точніше – його першою чвертю) і пов'язав його з практикою скульптурного мистецтва Поділля розвинутого й пізнього Середньовіччя (зіставивши його за рівнем розвинутої форм зі статуями романської й готичної епох, а також касперівським зображенням св. Онуфрія, продатувавши його [щоправда, помилково. – Р. З.] також XVI ст.) [68, с. 109]<sup>6</sup>, урешті, Б. Шумиловича, який слідом за І. Винокуром зарахував рельєф до спадку носіїв черняхівської культури кінця V ст., але вважав його при цьому витвором ранніх християн – вихідців (утікачів) з території Римської імперії [74, с. 123–128].

Таке різноголосся попередніх авторів щодо походження й мистецького ладу рельєфу з Буші не може не викликати здивування і питань щодо причин означеного стану речей. Серед останніх бачаться дві визначальні обставини. Одна з них полягає у виразній домініанті суб'єктивного фактора в більшості наведених суджень і оцінок. Як показує аналіз літератури, майже всі згадані автори публікацій (за винятком окремих осіб) ніколи належним чином названої пам'ятки не вивчали. Вони зверталися до неї принагідно, у контексті загальніших тем. Тому їхні судження є, по суті, побіжними, поверховими нотатками, зазвичай без будь-якої конкретної аргументації. Перед нами, властиво, у більшості випадків особистісні враження від твору; враження, уґрунтовані не на результатах його детального вивчен-

ня, а радше на загальній ерудиції та наукових і естетичних уподобаннях самих авторів. Показово при цьому, що переважна більшість із тих, хто висловлювався про досліджуваний об'єкт, не бачили його в натурі, а послуговувалися переважно світлиною та описом В. Антоновича. Тому не доводиться дивуватися ні окремим неточностям, а то й помилкам фактографічних констатацій, ні відмінним, а часто й діаметрально протилежним за змістом судженням щодо одних і тих самих зовнішніх формально-стильових прикмет рельєфу. Воднораз, oprіч впливу так званого людського фактора, розмаїтість інтерпретаційних позицій обумовлена чинниками об'єктивного характеру. Річ у тім, що художній лад рельєфу з Буші не відзначається достатньо виразними і цілком певними в історико-культурному вимірі ознаками, на що справедливо вказували свого часу М. Макаренко й М. Алпатов [51, с. 95; 2, с. 17], а почасти Н. Кондаков і Д. Антонович [61, с. 11; 7, с. 18]. До цього спричинилися й чималі втрати первісного вигляду зображення, головню людського персонажа, а почасти півня й оленя, які утруднюють адекватне сприйняття, а отже, і достовірне його поцінування<sup>7</sup>, визначення конкретної мистецької традиції, у руслі якої його виконано, та часу постання. Стосовно супровідного напису в рамці, то він на сьогодні повністю зник. Останні дві обставини є, вочевидь, вирішальними у справі атрибуції досліджуваної пам'ятки, а тому вони потребують як найприскіпливішої уваги до себе, так і найретельнішого розбору. Для забезпечення його повноти та максимальної об'єктивності зафіксуємо (на рівні фактографічної констатації) насамперед основні, визначальні риси художнього ладу аналізованого твору.

Бушанський наскельний рельєф – монументальне за розмірами й образно-символічним звучанням багатофігурне зображення, що займає майже всю доступну для огляду вертикальну площину однієї з природних брил (№ 2) скельного комплексу. Незважаючи на доволі ускладнений змістовий план, композиційна побудова скульптури – логічно чітка і прозора. Фігури розміщено у вигляді однопланового фриза

## ІСТОРИЯ

на нейтральному (без жодних додаткових зображень) тлі. Властиво сцена моління укляклої людини (чоловіка) перед деревом в оточенні тварин (півня і благородного оленя) розгорнута в одну лінію, в одній площині, будучи цілком висунутою наперед (на перший план). При цьому просторовий уклад є виразно асиметричним. Композиційний і змістовий центр зображення зміщено в його ліву частину, де відтворено безлисте (сухе) дерево, молільника і півня, що сидить на нижній гілці (над молільником). Дерево, до якого звернені фігури всіх персонажів, вирізьблено при самому лівому краю композиційного поля. Щодо фігури оленя на прискалку, то він, займаючи майже всю праву частину зображення, міститься на певній відстані від решти персонажів. Між ними – значна за площею вільна (опріч крайніх верхньої та нижньої частин) ділянка тла, яка привносить виразну паузу в загальну композицію рельєфу. Утім, попри асиметричність, уклад лишається врівноваженим. Це досягнуто достатньо вдалим розподілом скульптурних мас: фігура оленя на прискалку за масою майже рівнозначна групі з трьох фігур лівої частини. Гармонізації композиційної структури додатково сприяють своєрідні іконографічно-композиційні «стяжки», що з'єднують між собою означені частини. При нижньому краю зображення видніється лінія позему (обрису пагорба), що відходить від прискалка, на якому стоїть коліними молільник, і сягає основи прискалка з оленем. При верхньому – випростана до середини гілка дерева, що разом з ближчою гілкою пишних рогів оленя утворює своєрідну дугу, яка мов арка обрамлює всю композицію. До такого зближення спонукає також інскрипційна таблиця (у рамці), розміщена між кінцем нахиленої гілки і правим рогом. Вона мимоволі асоціюється із замковим каменем, що ніби тримає собою означену умовну дугу. Крім того, цілісність композиції досягається за рахунок деяких спільних ознак в іконографії персонажів. Незважаючи на зовнішню автономність кожного з них (фігури не перетинаються, не торкаються одна одної), вони об'єднані просторово-смысловим зв'язком, чітко ви-

явленим спільною (лівобічною) орієнтацією і одноплановою фризівістю.

Більшість фігур відтворено в техніці низького рельєфу (барельєфу / плоско-різьби), і тільки людську постать виконано дещо інакше. Низьким рельєфом відтворено лише гомілку й стопу видимої ноги. Натомість голову, верхню частину тулуба – середньою за висотою різьбою (мецорельєфом), а нижню частину тулуба, передпліччя рук і стегна ніг – високим рельєфом (горорізьбою). Показово, що для збільшення об'ємності фігури молільника давній різьбяр-виконавець удався до пониження довкола неї поверхні (окремими ділянками) тла. Утім, це могло бути й результатом пізнішої переробки («удосконалення») твору, як і заглиблення нижнього і правого контурів передпліччя і верхнього контуру литки персонажа. Загалом, у формотворенні акцент зроблений на виявленні й увиразненні основних мас скульптурних об'ємів. Останні представлено здебільшого великими площинами, що в зображеннях молільника, оленя, дерева, а також таблиці, місцями додатково оконтурені ритованою лінією. При різній глибині різьблення рельєф об'ємів лишається в основному плескати́м, торцеві площини значною мірою прямовисними. Моделювання форми обмежується самим лише згладжуванням, заокругленням кутів ребер між площинами, що сполучаються переважно під прямим кутом. Водночас міра такої обробки різних фігур і навіть різних частин однієї фігури помітно відмінна. (Найменш згладженими є краї рельєфу стовбура й нижніх гілок дерева, натомість горішні галудження його достатньо заокруглені. Нівелювання кутів форм людської постаті також нерівномірне. Достатньо обробленими виглядають голова і верхня частина тулуба з боку спини, водночас чільний бік тулуба і нижні кінцівки лишаються доволі кутасті. Щодо об'ємів фігур тварин, то вони є найзмодельованішими, а отже, і найобтічнішими). Тільки обличчя і п'ясті рук головного персонажа – укляклого молільника, та ще, слід гадати, голови оленя були, зважаючи на окремі вцілілі об'єми, опрацьовані порівняно детальніше, а головне пластичніше. Щоправда, достеменно визначити міру опрацювання їх

неможливо через численні пошкодження і втрати верхнього шару скульптурної поверхні<sup>8</sup>. При обмеженій пластичній розробці форм, іконографічні деталі відтворено переважно не об'ємним моделюванням, а контурним ритмуванням. Тим-то чимало деталей ніби «прорисовані» на поверхні більших, масивніших об'ємів.

Усупереч думці ряду дослідників, такий характер пластичного формотворення сам собою не має, як уже було зазначено, чіткої історико-культурної адресності та однозначної хронологічної прив'язки. У цьому сенсі він доволі аморфний, а разом і універсальний. Історичний і етнокультурний спектр застосування його (як в часовому, так і просторовому вимірах) надзвичайно широкий. І якщо навіть обмежити поле пошуків вітчизняними теренами, то аналогічне, принаймні подібне, різьблення у вигляді площинного рельєфу із застосуванням додаткової контурної лінії для позначення деталей постає одним з найпопулярніших технічних засобів тримірного формотворення, зокрема фігуративного. Ним активно послуговувалися майстри епохи бронзи і раннього залізного віку [30, [ілюстр.] 42, 44, 51, 52, 53; 57, иллюстр.: 4, 5, 16, 20, 30, 38, 40 та ін.; 39, с. 186, 188–189; ін.], пізньоримського часу, зокрема в античних містах і поселеннях Північної Надчорноморщини та в середовищі носіїв так званої черняхівської культури [4, [иллюстр.] 144, 152, 155, 169, 199, 201, 203; 41а, [иллюстр.] 81, 82, 87, 91, 92; 49, с. 603–607; ін.], упродовж усього Середньовіччя [16а, [иллюстр.] 315, 316; 51, с. 27–96; 16, с. 238, 240; 12, с. 164, 166, 167; 53а, с. 219; 46а, с. 36, 37; 65а, с. 154–159, рис. 8: 2; ін.], Нового часу [11, с. 6, 19, 29] аж до початку другої половини ХХ ст. в ділянці художніх промислів, зокрема фігуративного різьблення на / в дереві й камені [53, с. 25, 34, 70; 42, с. 90–92; 70; ін.] (ілюстр. 2; 3). На «певну єдність» стилістики й манери виконання досліджуваного рельєфу та робіт народних майстрів-каменорізів ХІХ – початку ХХ ст., зокрема теренів Східного Поділля (Вінниччини), указала свого часу Т. Чаговець [71, с. 79]. Подібно висловився і Д. Степовик, стверджуючи, що в «рельєфі відчувається народна школа, тра-

диції якої упізнаємо в значно пізніших зразках.... Рівчакоподібні контури... мінімальне підвищення зображення над поверхнею тла – засоби, що їх використовував [автор скульптури. – Р. З.]... – характерні для так званої плоскорізьби, яка у виробках народного мистецтва дійшла до нашого часу» [66, с. 29–30]. Про перегук стилістики аналізованого рельєфу і традиційного народного різьблення пізніших часів було відзначено раніше автором цієї статті [32а, с. 59].

Так само не має однозначного історико-культурного визначення загальний тип компонування фігур бушанської пам'ятки (ілюстр. 4: а). Близькі за одноплановою фризовою і разом асиметричною побудовою зображення та ще й подібного ідейно-тематичного спрямування і подекуди з рядом іконографічних збігів відомі в мистецькому спадку античного, антикзованого «варварського», а також християнського світів. Зокрема, серед античних творів Північної Надчорноморщини в руслі піднятої теми викликає інтерес рельєфне профільне зображення вершника з ритонем у руці перед жертovníком і деревом, що увінчує мармурову стелу з присвятим написом (104 р., Танаїс, Боспорське царство) [5, с. 221, 311, табл. СХХІ: 5]. Подібна сцена викарбувана на пластинці золотого поховального вінця знатної жінки з могили боспорського царя Рескупорида ІІ (ІІІ ст., Пантікапей, Боспорське царство) (ілюстр. 4: б–г). Показово, що вершник (цар) тримає ритон у піднесеній і дещо витягнутій перед собою руці [66а, с. 82–83, [иллюстр.] 62; 5, с. 218, 305, табл. СХV: 4]<sup>9</sup>. Ще ближчі паралелі віднаходяться серед античних / антизованих старожитностей інших європейських теренів, наприклад, викарбувана на денці срібної патери зі скарбу в Бертувілле (кінець І ст. до н. е. – початок І ст. н. е., Франція) фризова сцена з Меркурієм перед колоною з півнем (нагорі) і деревом та козою позаду [43, с. 86, [иллюстр.] 140в] і рельєфне відтворення сцени офірування імператора Антонія в образі Сильвануса із садовим ножом у піднесеній руці перед вітарем, виноградною лозою та псом біля ніг (130–138 р., околиця Ланувіума, Італія) [84, с. 203, 204, [il.] 148]. До переліку аналогів слід додати і фризову рельєфну компо-

ІСТОРИЯ

зицію на надгробку першої половини II ст. (кельто-римська культура) з Яка (Вешпрем, Угорщина), що відтворює сцену жертвоприношення (?) [85, s. 87, [il.] 73] (ілюстр. 5: а–в). У християнському образотворчому спадку пошукуваний тип компоновання демонструє, скажімо, рельєфна сцена полювання на оленя з монастиря Нотр-Дам-де-Салаюн (XI ст., Високі Альпи, Прованс, Франція) [83, р. 432] (ілюстр. 5: г). Відомий також цілий ряд скульптурних і живописних зображень, у яких збіжність загального композиційного укладу посилюється рядом іконографічних перегухів (уклякла постава в профіль, складені й піднесені в молитовному жесті руки людського персонажа, присутність об'єкта шанування і супровідних образів тощо). Прикладами цього є численні зразки одно- й багатопланових світських зображень з постаттю молільника / покійника навколішках перед розп'яттям і / чи деревом, наприклад, надгробок Г. Губрігової та аналогічний надгробок Гаунолода (після 1550 р. і між 1550–1560 рр., Вроцлав, Польща) [81, s. 107–109, 280, 281, [il.] 138, 139], відповідне гравірування на панцері першої половини XVI (?) ст. (Польща) [78, s. 318] та карбоване зображення на одній зі срібних вот середини XVIII ст. з фарного костелу Хелмно (Польща) [82, s. 78, [il.] 19]. Принагідно занотуємо й характерну рельєфну композицію на реверсі медалі на честь Доменіко Новелло Малатеста роботи Пізанелло (1445 р., Флоренція, Італія), що представляє укляклого перед розп'яттям лицаря в оточенні коня, скель і сухого дерева [50, с. 137–138, [иллюстр.] 83] (ілюстр. 6: а–г). Ще показовіші деякі образи (багатопланові, але з основними фігурами на першому плані) святих пустельників-аскетів, насамперед Ієроніма та Онуфрія Великого. Наразі доречно згадати відтворення сюжету «Св. Ієронім у пустелі» різця Дезідеріо да Сеттіньяно (1461 р., Флоренція, Італія), стека Франческо ді Джорджіо (1471–1485 рр., Сієна, Італія) [87, [il.] 970, 974], пензля Яна Госсаерта (Флеміша) (1512 р., Фламандія) [87, р. 135, [il.] 137–138] та граверного різця Альбрехта Дюрера (два аркуші: бл. 1496 і бл. 1506 р., Німеччина) [3, с. 382, 467], а також – сюжету «Св. Онуфрій Великий у пустелі» пензля Ганса Шеуфеляйна (1515 /

1520 р., Нюрнберг, Німеччина) [80, s. 88, [il.] 4] та деяких вітчизняних іконописців, зокрібно автора ікони середини XVIII ст. із с. Ставки Турівського району Волинської області [45, с. 59; 21, [с. 5, 18]] (ілюстр. 7; 8).

Звісно, деякі характеристичні риси загального формотворення скульптурних об'єктів, насамперед відтворення головного персонажа в профіль та особливості композиційного укладу зображення, передусім його очевидна асиметричність, таки дозволяють звзвити історико-культурне коло пошуків. Так, з достатньою впевненістю можна стверджувати, що названі прикмети однозначно виводять аналізовану пам'ятку, скажімо, з мистецького кола культур епохи бронзи, почасти раннього залізного віку (культура гальштату, скіфів і сарматів), а також зі спадку середньовічних слов'ян-язичників вітчизняних теренів. Доступні нині скульптурні зразки цих культур демонструють принципи образотворення, що у своїй сукупності мають мало спільного з аналізованою пам'яткою. Проте ці уточнення не усувають усіх існуючих дилем атрибутції. Лишаються, як альтернативні, можливості зближення бушанського рельєфу принаймні з творами пізньоримського часу, розвинутого Середньовіччя і раннього Нового часу.

З огляду на такий стан речей, питома художній лад бушанського рельєфу заледве чи можна вважати вагомим, тим паче – визначальним показником його походження. Для кінцевого з'ясування цього питання необхідні, увіч, додаткові уточнюючі показники історико-культурного виміру. Такими, за результатами наших розшуків, є ряд іконографічних прикмет і деталей зображення (насамперед поза і профільна постава<sup>10</sup>, оголеність, довге волосся і борода фігури старця-молільника, прискалок-опора під його коліньми; безлистість дерева, рельєфна рамка таблиці), а ще більшою мірою – певні набори / комбінації (дво-, три- і чотиричленні) основних іконографічних компонентів, що утворюють доволі сталі, як показують компаративістичні студії, мотиви (своєрідні іконографічні формули) різного ступеня складності. Ідеться про такі комбінації: а) укляклий молільник → дерево (з листям і без нього), молільник → олень-ро-

гань, дерево (безлисте / всохле) → пташка на гілці; б) укляклий молільник → дерево (безлисте / всохле) → пташка на гілці, укляклий молільник → дерево → олень-рогань; в) молільник → дерево (безлисте / всохле) → пташка → олень-рогань. Воднораз до визначальних показників належить зміст і характер графіки розпізнаних і дешифрованих частин напису на обрамленій таблиці. Саме результати історико-порівняльних студій іконографічних особливостей досліджуваного рельєфу та епіграфічного розбору напису на ньому з достатньою переконливістю дозволяють зарахувати названу тримірну пам'ятку до старожитностей раннього етапу Нового часу (у межах кінця XVI – кінця XVIII ст.) [32; 33; 34; 35; 36; 40]. Заразом корекція таких часових рамок із відомими подіями соціально-політичної та культурної історії Буші і в цілому Східного Поділля (колишнього Брацлавського воєводства) дозволяє конкретизувати датування твору в межах або першої половини (найвірогідніше, 20-х – початку 60-х років) XVII ст., або 20–30-х років уже наступного XVIII ст. і, врешті, визнати за цілим рядом фактів і характеристик пріоритетнішою останню із запропонованих дат [38]. У світлі такого достатньо вузького датування присутній характер бушанського рельєфу (як змістовий, так і формальний) отримує нарешті конкретний історико-культурний вимір. У системі наведених історичних координат реальнішим стає об'єктивніше оцінювання його художніх якостей та визначення належного йому місця в історії вітчизняного мистецтва.

Окреслені часові межі датування дають усі підстави вважати досліджуване монументальне зображення витвором не кваліфікованого скульптора, який знався на всіх тонкощах свого фаху і працював у руслі сучасних йому стильових принципів, а радше різьбяра-ремісника (найвірогідніше, містечкового чи мандрівного, хоча, припустимо, і сільського), нехай і достатньо вишколеного й талановитого <sup>11</sup>. На це вказують певні недоліки формотворення, композивання і певна архаїчність як для першої половини XVII ст., а тим паче для 20–30-х років XVIII ст., виражальних засобів, а саме: деякі прорахун-

ки пропорційної побудови фігури людини й оленя (властиво непомірна довжина ніг молільника і укороченість передніх кінцівок тварини, які до того ж неприродно «приставлені» до тулуба, дещо збільшені – проти природи – розміри голови з рогами і вухами), масштабна невідповідність між фігурами людини і оленя (друга з них надто зменшена порівняно з першою), спрощене потрактування форм і об'ємів (що особливо явно простежується в характері відтворення дерева і частково постаті молільника) і воднораз подекуди надмірна увага до окремих дрібних анатомічних деталей, певне перебільшення їхніх натурних розмірів (див., наприклад, пристопову кісточку на нозі укляклого персонажа), що є одним з проявів так званого «наївного реалізму», урешті, використання не підготовленої спеціально для скульптурної роботи площини каменя (автор-виконавець зображення прямо по природній, не вирівняній попередньо поверхні брили). Щодо архаїчності, то вона виявляється в застосуванні переважно (якщо не винятково) техніки площинного барельєфного різьблення і до того ж з активним використанням контурного (лінійного) ритмування. Автор-виконавець мислив категоріями не глибини, багатоплановості, пластичної багатомірності, а навпаки – площини, одного (найближчого) плану, контурної лінії. Скульптурні об'єми переважно плескаті й вуглуваті, пластична розробка форм майже відсутня, що викликає враження деякої їх сухості й жорсткості. Тут тектоніка побудови, графічність, силуетність і площинність цілковито переважає над пластичністю. Попервах рельєф дещо оживляла, гадається, імовірна поліхромія розфарбування, але заледве, щоб вона сама вирізнялася доволі багатою палітрою барв, а головне, судячи за аналогами, – тоновими переходами-нюансами.

Воднораз слід підкреслити, що за означеною і неодноразово наголошеною деякими авторами спрощеністю і площинністю об'ємів, певною скутістю форми стоїть, вочевидь, не «індивідуальний почерк» майстра-ремісника, чи відверта наївність різьбяра-самоука. Зважаючи на вивіреність і виразність обрисів фігур тварин (особливо півня), на сміливу стилізацію, а присутньо –

## ІСТОРИЯ

схематизацію форми безлистоного дерева, на узагальнене, доведене до певної графемної знаковості, потрактування постаті молільника, тут маємо справу радше з виявом певних норм формотворення, а разом і вивіренних іконографічних формул, за якими вгадується стала традиція. Коріння останньої, судячи за доступною фактографією, сягає далекого минулого (недаремно попередні дослідники зближували бушанський рельєф з пам'ятками як раннього залізного віку, так і раннього Середньовіччя). Проте найближчими за подобою хронологічними попередниками аналізованої скульптури виступають твори пізнього і розвинутого етапів Середньовіччя. У межах вітчизняних теренів за приклади можуть слугувати рельєф дракона (XIV ст.?) з Новомалинського замку [12, с. 164, 166, 167], сюжетні рельєфи на шиферних плитах з київських споруд XI–XII ст. [9, с. 261, 267, 271, 272, 278], зображення лева (барса?) (IX–X ст.) на плиті із середньовічного Херсонеса / Херсона [42, с. 73, [иллюстр.] 529] та здибленої левиці (?) на одній із граней різьбленої купелі кінця 30-х – початку 40-х років XV ст. з-під Алушти [65а, с. 154–159, рис. 8: 2; 46а, с. 36, 37], різьблений образ 1409 р. св. Георгія Змієборця з башти консула Лукіно ді Фієскі ді Лованья Судакської [53а, с. 219] (ілюстр. 2: д; 3: а-г) (ілюстр. 2: д; 3: а – г). Значна кількість відповідників фіксується й на інших європейських землях. З-поміж найближчих за територіальною локалізацією – рельєфне відтворення дракона на одвікру південного проходу до крипти св. Леонарда так званого «другого» кафедрального собору XI–XII ст. на Вавелі (Краків, Польща) [64, с. 282, [иллюстр.] 123], рельєф XIV (?) ст. лежачої козулі чи лані (олениці?) з монастиря Негру-Воде в Кимпулунзі (Румунія) [58, с. 6, 7], ряд рельєфів тварин з території Болгарії, зокрема лева і мавпи на плитах архітектурної оздоби XIII ст. з Варни, собаки і голуба на частині передвітарної огорожі XIII ст. з Цепіна (?) [17, с. 479–480, [иллюстр.] 97/103, 99/105, 105/110], ін. У світлі таких паралелей наскельне бушанське зображення є продовженням стилістичного русла середньовічної плоскорізьби Південно-Східної Європи,

представленого, з одного боку, романською, а з другого – візантійською / візантинізуючою традиціями тримірного образотворення. І в такому образно-стильовому перегуку між названими творами різних епох, у такій історичній тяглоті окреслених стилістичних рис немає нічого дивного і надзвичайного. Мистецька спадщина минулого рясніє прикладами практичного використання (подекуди доволі тривалого) набутків художньої мови, засобів виразності однієї епохи впродовж наступних періодів. При цьому їх історична стійкість (живучість) чималою мірою залежала, слід гадати, від рівня складності цієї мови: чим вона була простішою і навіть економнішою в засобах виразності, а отже, і доступнішою для тиражування, тим тривалішим був її вік. (До слова, як свідчать факти з історії мистецтв, аналізована скульптура – не єдиний вітчизняний витвір раннього Нового часу, що демонструє такі самі збіжності. Подібними рисами наділено, скажімо, фігури ланей на різьбленому обрамленні вітваря (?) XVIII ст., яке походить з Волині [11, с. 6, 19, 29]) (ілюстр. 3: д). Характерно й те, що нерідко таке «постіснування» продовжувалося вже в руслі художньої культури нижчих соціальних рівнів, властиво в системі так званої третьої і / чи традиційної (так звано популярної / народної) культури<sup>12</sup>. Одним із виявів саме такої закономірності постає (у світлі запропонованого датування та історико-культурного визначення) рельєф з Буші. Утім, будучи стадіально близьким до середньовічної традиції, він не позбавлений цілком художніх ознак свого часу. Останні виявляються насамперед у характерній асиметрії і відповідно аритмії композиційного укладу зображень, у зміщенні візуального центру, у відзначеній деякими попередніми дослідниками пластичній свободі потрактування образу молільника (властиво в поданні його фігури чітко в профіль), у питомо горельєфному, а отже, і максимально об'ємному потрактуванні деяких скульптурних форм тієї-таки постаті головного персонажа (зокрема, у виразному заокругленні нижнього краю передпліччя святого). Проте остання прикмета не є цілком однозначною у плані датування; цілком припустимо, що вона – наслідок пізнішого часткового «поновлення»

скульптури<sup>13</sup>. Так чи дещо інакше, але досліджувана пам'ятка тримірного образотворення належить до тих витворів минулого, у яких присутній стильовий контрапункт [47, с. 71–78]. Рельєф – зразок пристосування давньої стилістики площинного рельєфного різьблення, успадкованої безпосередньо від середньовічної епохи, до смаків і художніх норм раннього Нового часу з їхнім внутрішнім драматизмом та зовнішньою динамікою і буйством барокових форм, інакше кажучи – зразок поєднання чи узгодження двох різних за походженням, а головне – характером мистецьких традицій. І саме ця різностильність, цей очевидний контрапункт є головним, визначальним чинником самобутності досліджуваної пам'ятки, а разом і маргіальності (як історичної, так і культурно-типологічної) її для художнього середовища епохи раннього Нового часу, насамперед і головне західноукраїнських земель, з його пізньоманьєристичним і провідним бароковим формотворенням.

Визначення рельєфу з Буші пам'яткою ремісничого кола мистецької культури раннього Нового часу (інакше кажучи – витвором третьої культури зазначеного періоду) жодним чином не применшує видимих позитивів і самобутності його художньої складової. Кожен зображальний мотив рельєфу за формальним виявом є надзвичайно виразним, а отже, і значеннєво переконливими. Особливо показні тварини, насамперед фігура птаха. Відтворено його з високо піднесеною головою (на якій видніється великий гребінь, а знизу – сережки), граційно вигнутою шиєю і випнутими грудьми, розпущеним і піднесеним хвостом з двома довгими пір'їнами-косицями. Не менш вишукано і характеристично подано фігуру благородного оленя з тонко проробленими гіллястими рогами, що увінчують голову на довгій і вигнутій шиї. Щодо лаконічності пластичного потрактування скульптурних об'ємів (зокрема, їхньої «сплюсненості»), обмеженості лексики форм, то вони компенсуються в аналізованій скульптурі тією-таки чіткістю і виразністю силуетів зображень, що робить кожне з них безпомилково упізнаваним. Щобільше, у випадку дерева і постаті молільника, зважаючи на очевидну спроще-

ність і навіть певну схематизацію / геометризацію їхніх форм (котре виявляється, зокрема, в акцентованості непоодиноких кутастих елементів – «зламів» форми: більші й менші гілки, лікті – коліна – п'яти), реально говорити про наближення цих зображень до рівня своєрідних образів-знаків. До слова, ці та інші «гострі» деталі зображальних мотивів (у тому числі й чітка прямокутна «геометрія» обрамленої таблиці) у поєднанні з характерною «ребристістю», «ламкістю» об'ємів, що спричиняють контрастну гру світла й тіні, надають усій поверхні твору напруженого, неспокійного ритму скульптурних площин. Воднораз просте, економне у виконанні формотворення з його чітким архітектонічним співвідношенням величин якнайкраще втворює характеру натурної пластичності довоколишніх скельних мас, а це у свою чергу сприяє органічному поєднанню скульптури із середовищем цілого напівприродного-напіврукотворного комплексу. Щоправда, до цього значною мірою спричинилася ще й корозія поверхонь, зокрема втрати – повна чи часткова – окремих об'ємів зображень, тобто зміна первісного вигляду як скульптури, так і довоколишніх мас пісковикової породи<sup>14</sup>. У результаті складається враження, що зображення не вирізьблені на скельній породі, а ніби самостійно з неї проступають крізь товщу моноліту, що скульптура є «породженням самої природи» (перифразовуючи вислів Дж. Вазарі<sup>15</sup>), проявом стихійних сил матеріалу. Говорячи про характер відтворення персонажів зображення, слід констатувати і єдність їх образного вирішення. За відсутності динамічного зовнішнього руху, при очевидній статичності поз, їм притаманна, натомість, внутрішня напруга, глибинний неспокій, що має виразний смисловий вимір. Для їх визначення найточнішими видаються такі контрастні за змістовим наповненням словосполучення, як «тектонічна динаміка» чи «екстенсивна напруга». Чи не найбільше вони виявляються в постаті старця, уляклого в традиційній позі адорації. Не помилимося, якщо ствердимо і спільність певного настроєвого стану персонажів, який можна охарактеризувати як застигле очікування. Динамічною рівновагою відзначається також композиційний лад різьби. Асиметричне

## ІСТОРИЯ

згромадження більшості скульптурних мас у лівій частині художнього простору твору доволі успішно врівноважується великою паузою між фігурою святого молільника та оленя. Цьому певною мірою сприяє таблиця з написом, що, подібно до замкового каменя арочних конструкцій, утримує баланс різних частин (сторін) зображення. Назагал авторів-виконавців слід віддати належне за ряд вдало застосованих художніх прийомів, які в підсумку роблять рельєф достатньо цілісним і виразним твором монументального звучання. Насамкінець варто відзначити сильні сторони питомо образного ладу пам'ятки, що покликаний донести духовний сенс представленої події. Цей лад вибудований значною мірою (якщо не переважно) на знакових, символічних координатах, адже ні образу безлистоного (сухого) дерева, ні півня, ні оленя-роганя церковне життє Онуфрія Великого не містить. Окрім напівреальної-напівлегендарної особи названого святого, представлено глядачеві в момент його найвищого й найінтимнішого духовного подвижництва – єднання у відданій молитві з Богом, решта образів – питомі символи, які в сукупності представляють цілком нову (доволі ускладнену) для іконографічної традиції християнства концепцію ідейно-образного виміру святого старця-пустельника<sup>16</sup>. На це «працює» і спосіб представлення теми. Сцена моління не зорієнтована безпосередньо на глядача. Композиція її розгортається ніби паралельно навколишньому середовищу, точніше середовищу центрального приміщення скельного комплексу. Воднораз вона лишається відкритою для «входження» глядача не лише в її ідейно-образне, а й структурне поле, для емоційного та візуального єднання із зображенням. Хоча ми сприймаємо персонажів в основному збоку (зважаючи на профільне відтворення майже всіх образів, за винятком оленя, представленого частково в  $\frac{3}{4}$  розвороті), але за рахунок максимальної наближеності їх до переднього плану і відтворення майже всіх фігур в натуральну величину ми стаємо ніби безпосередніми свідками, співучасниками події, закарбованої в рельєфі. Глядач мимоволі втягується в силове поле змістового плану зображення, піддаючись його духовним

сенсам. Це тим вірогідніше, якщо зважити на культовий характер твору і орієнтацію його на духовну і психічну (емоційну) налаштованість віруючих людей, особливо монахів-відлюдників – сповідників пустельного подвигу Онуфрія Великого, творців (одних із творців?) / замовників і осадників-мешканців бушанського скельного комплексу. Насамкінець укажемо і на достатньо високий рівень технічного виконання рельєфу. Площини скульптурних об'ємів оброблено гладко і повністю (чисто), ритовані контурні лінії – несхибні й чіткі. Такі реалії недвозначно виказують в авторів-виконавців достатньо вправного рисувальника і досвідченого різьбяра.

## Примітки

<sup>1</sup> Докладний огляд історіографії див. [32, с. 310–315].

<sup>2</sup> Див., напр. [61, с. 11 (С. 31 загальної нумерації); 46, с. 680; 2, с. 17; 15, с. 119; 72, с. 11; ін.]. Такої позиції притримувався свого часу і автор цієї публікації [28а, с. 59–61; 28б, с. 136]. Крайнім виявом цієї позиції є формальне зближення (до слова, вибіркове і в багатьох нюансах неточне) зображення людського персонажа рельєфу з жіночими статуєтками мізинської (XV–XX тисяч років тому) і/чи трипільської (IV тис. до н. е.) археологічних культур, представлене в доколонукових публікаціях С. Піддубного [60, с. 23; 59, с. 27].

<sup>3</sup> Щодо датування гальштатської культури в Україні див. [25, с. 27–33, 185–191; 8, с. 36–39; 29, с. 22].

<sup>4</sup> Подібну думку названий автор висловлював і раніше [19, с. 116]. До речі, цей перегук послугував науковцю основною підставою для критики зближення рельєфу з традицією романської та готичної скульптури Поділля, запропонованого А. Формозовим [18, с. 124, 132].

<sup>5</sup> Визначення опуклості побіля підборіддя людського персонажа плоскорізьби зображенням «плеча» є помилковим. В оману автора ввела світлина В. Антоновича, на якій зображення відтворене при сильному боковому освітленні.

<sup>6</sup> Див. також [69, с. 113; 67, с. 137]. На переконання дослідника, на обширах Поділля, та й цілої України, немає зразків скульптури I–III ст. чи навіть IX–X ст., які можна було б назвати попередниками бушанської пам'ятки. Традицію, без якої створення рельєфу було неможливим, демонструють натомість «романские и готические статуи католицької Подолии» [68, с. 109].

<sup>7</sup> На необхідності узгодження нинішніх формально-стилістичних характеристик пам'ятки, визначень її «стилю» зі станом збереженості (інакше – з рівнем корозії матеріалу), наголошували свого часу М. Брайчевський, А. Формозов і Д. Степовик [15, с. 119; 68, с. 106; 66, с. 30].

## РОСТИСЛАВ ЗАБАШТА. БУШАНСЬКИЙ РЕЛЬЄФ...

<sup>8</sup> Проте саме ці пошкодження і засвідчують реальність такого припущення, адже за однакових умов зберігання найбільш піддаються корозії, як свідчить практика, найтонші й найдрібніші деталі пластичного моделювання поверхні матеріалу.

<sup>9</sup> На відміну від попередньої композиції тут вершника зображено між двома деревами.

<sup>10</sup> До речі, профільна постава центрального персонажа рельєфу зближує його із цілим рядом фігуративних скульптурних зображень XVI–XVII ст., зокрема з деякими зразками надгробків (насамперед однопланових) з укліяними постатями, що набули особливого поширення в Речі Посполитій упродовж XVI – першої половини XVII ст. Див., зокрема, [48, с. 41, 42, 54–55; 86, гус. 8, 9, 22, 26, 34, 35].

<sup>11</sup> Про структуру так званої популярної (народної) культури див., зокрема [13, с. 24–122]. Див. також до теми [79, с. 9–29].

<sup>12</sup> Пор. теорію «опускання» (і збереження / культивування) форм високої культури в середовищі культури низької. Див., зокрема [13, с. 24–30, 131].

<sup>13</sup> Це скруглення явно відрізняється від характеру моделювання інших частин тієї-таки фігури молільника; крім того, стосується воно лише однієї і порівняно незначної частини фігури. До речі, означене скруглення виявляється лише під одним кутом зору: зліва і дещо знизу. При огляді скульптури en face, чи з правого боку і згори воно не фіксується. Такі реалії і змушують припускати ймовірність пізнішої його появи.

<sup>14</sup> Про корозію пам'яток скульптури XVIII ст., зокрема наскельної (на прикладі творів М.-В. Брауна з комплексу Кукс у Чехії), як вияв однієї з визначальних світоглядних концептів епохи бароко, а саме: тлінності й марноти фізичного світу, уже констатовано в науковій літературі.

<sup>15</sup> До такого метафоричного звороту Дж. Вазарі вдався при характеристиці будов маньєристичного архітектора Б. Перуці [22, с. 314].

<sup>16</sup> Часткове висвітлення цієї теми [40, с. 53, 56–57].

## Література

1. *Айналов Д. В., Воронин Н. Н.* Искусство Киевского периода / Д. В. Айналов, Н. Н. Воронин // История русской литературы. – М.; Ленинград: Изд-во Академии наук СССР, 1941. – Т. I. – С. 25–39, илл.

2. *Алпатов М. В.* Всеобщая история искусств / М. В. Алпатов. – М.: Искусство, 1955. – Т. III: Русское искусство с древнейших времен до начала XVIII века. – 430, (160) с., илл.

3. Альбрехт Дюрер. Гравюри / Вступление Алена Боре. – М.: МАГМА, 2001. – 560 с., илл.

4. Античная скульптура Херсонеса: Каталог / Каталог составили: А. П. Иванова, А. П. Чубова, Л. Г. Колесникова. При участии А. Н. Щеглова и Ю. А. Бабинова. – К.: Мистецтво, 1976. – 343 с.: илл.

5. Античные государства Северного Причерноморья / Ответственные редактора тома: Г. А. Коше-

ленко, И. Т. Кругликова, В. С. Долгоруков. – М.: Наука, 1984. – 392 с., илл. (Археология СССР).

6. *Антонович В. Б.* О скальных пещерах на берегу Днестра в Подольской губернии / В. Б. Антонович // Труды VI археологического съезда в Одессе (1884 г.). – О., 1886. – Т. I. – С. 86–100, илл.

7. *Антонович Д. В.* Скорочений курс історії українського мистецтва / Д. В. Антонович. – Прага: Видання Українського ун-ту, 1923. – 340 с., ілл.

8. Археология Украины: в 3 т. – К.: Наук. думка, 1986. – Т. 2. – 592 с., илл.

9. *Архипова Е.* Резной камень в архитектуре древнего Киева (конец X – первая половина XIII вв.) / Елизавета Архипова. – К.: Издательский дом «Стилос», 2005. – 286 с., илл.

10. *Асеев Ю. С.* Джерела: Мистецтво Київської Русі / Ю. С. Асеев. – К.: Мистецтво, 1980. – 214 с., ілл. (Нариси історії українського мистецтва).

11. Барви народного мистецтва. Український іконопис, різьблення, старовинні музичні інструменти XVII–XX ст.: Каталог виставки / Упорядники та автори вступної статті О. Адамович, Л. Черкаський, І. Шульц. – К.: Нац. Києво-Печерський історико-культурний заповідник, 2000. – 34 с., ілл.

12. [Бендюк М.] Скульптура / Микола Бендюк // 150 святинь Великої Волині / Ідея, автор проекту та фотографії – Олександр Харват. Тексти статей, наукова атрибуція експонатів – Віктор Луц, Микола Бендюк. – [Рівне, б. р.]. – 224 с., ілл.

13. *Берк П.* Популярна культура в ранньомодерній Європі / Пітер Берк. – К.: УЦКД, 2001. – 352, 16 с., ілл.

14. *Білецький П.* Скарби нетлінні. Українське мистецтво у світовому художньому процесі / Платон Білецький. – К.: Мистецтво, 1974. – 192 с., ілл.

15. [Брайчевський М. Ю.] Мистецтво стародавніх східних слов'ян / М. Ю. Брайчевський // Історія українського мистецтва: у 6 т. – К.: АН УРСР; УРЕ, 1966. – Т. I. – С. 112–132, ілл.

16. *Вагнер Г. К.* Скульптура Древней Руси / Г. К. Вагнер // Триста веков искусства: Искусство европейской части СССР. – М.: Искусство, 1976. – С. 236–267, илл.

16а. [Василенко В. М.] Искусство древних славян / В. М. Василенко // История искусства народов СССР. – М.: Изобразительное искусство, 1973. – Т. 2: Искусство IV–XIII веков. – С. 317–326, илл.

17. *Василиев А.* Каменна пластика / Асен Василиев, Татьяна Силяновска-Новикова, Николай Труфанов, Ива Любенова. – София: Изд-во на Българската академия на науките, 1973. – 528 с., илл. (Българско художествено наследство).

18. *Винокур І. С.* Дослідження бушанського скельного комплексу / І. С. Винокур // Археологія. – 1994. – № 3. – С. 122–135, ілл.

19. *Винокур І. С.* Історія та культура черняхівських племен Дністро-Дніпровського межиріччя II–V ст. н. е. / І. С. Винокур. – К.: Наук. думка, 1972. – 180 с., ілл.

20. *Винокур І. С.* Черняхівська культура: витоки і доля / І. С. Винокур. – Кам'янець-Подільський: Абетка; Оіом, 2000. – 376 с., ілл.

## ІСТОРИЯ

21. Виставка «Культ святих у православній церкві»: Ікони, рукописи, стародруки, церковне начиння: Каталог / Відповідальний за випуск Є. І. Ковальчук. – Луцьк: Редакційно-видавничий відділ Волинського облполіграфвидаву, 1990. – [32] с., ілюстр.
22. *Власов В.* Новый энциклопедический словарь изобразительного искусства: в 10 т. / Виктор Власов. – С.Пб.: Азбука-Классика, 2006. – Т. V: Л–М. – 768 с., иллустр.
23. *Врангель Н. Н., барон.* История скульптуры / барон Н. Н. Врангель. – М.: Издание I. Кнебель, [б. г.]. – 416 с., иллустр. (*Грабарь И.* История русского искусства. Т. V).
24. *Голубець М.* Українське мистецтво. (Вступ до історії) / Микола Голубець. – Л., К.: Шляхи, 1918. – 31 с., ілюстр.
25. *Граков Б. Н.* Ранний железный век (Культуры Западной и Юго-Восточной Европы) / Б. Н. Граков. – [М.]: Изд-во Московского ун-та, 1977. – 232 с., иллустр.
26. *Греков Б. Д.* Киевская Русь / Б. Д. Греков. – [Ленинград]: Государственное изд-во полит. литературы, 1953. – 568 с.
27. [Гульдман В. К.] Памятники старины в Подолии. (Материалы для составления археологической карты Подольской губернии). Собрал и написал В. К. Гульдман (член-корреспондент Императорского Московского археологического общества и член-секретарь Подольского губернского статистического комитета) / В. К. Гульдман. – Каменец-Подольский: Тип-я Подольского губернского правления, 1901. – VIII, 402, LVII, 3 с.
28. *Д. А[нтонович].* Кам'яні баби / Д. А[нтонович]. // Сяйво. – К., 1914. – Ч. 5, 6, трав., черв. – С. 173, ілюстр.
29. Давня історія України: у 3 т. – К.: Ін-т археології НАН України, 1998. – Т. 2: Скіфо-антична доба. – 495 с., ілюстр.
30. Давня скульптура і пластика України: від пізнього палеоліту до розвинутого Середньовіччя. – К.: Родовід, [2009]. – Т. III: Доба бронзи. – 176 с., ілюстр.
31. *Забашта Р.* Бушанський рельєф: гіпотези і факти (до проблеми атрибуції) / Ростислав Забашта // Третя академія пам'яті професора Володимира Антоновича / 11–12 грудня 1995 р., м. Київ. Доповіді і матеріали. – К. [б. в.], 1996. – С. 310–321.
32. *Забашта Р.* Бушанський рельєф у світлі нових іконографічних досліджень / Ростислав Забашта // Українська академія мистецтва: Дослідницькі та науково-методичні праці. – К., 2001. – Вип. 8. – С. 176–186, ілюстр.
- 32а. *Забашта Р. В.* Рельєф з Буші – видатна пам'ятка давньослов'янської скульптури / Р. В. Забашта // Народна творчість та етнографія. – 1983. – № 6. – С. 57–60, ілюстр.
33. *Забашта Р.* До питання атрибуції бушанського наскельного рельєфу (аналіз обрамленої таблиці з написом) (1) / Ростислав Забашта // Студії мистецтвознавчі. – 2003. – Чис. 3. – С. 62–69, ілюстр.
34. *Забашта Р.* До питання атрибуції бушанського наскельного рельєфу (аналіз обрамленої таблиці з написом) (2) / Ростислав Забашта // Студії мистецтвознавчі. – 2004. – Чис. 3 (7). – С. 21–41, ілюстр.
35. *Забашта Р.* До питання атрибуції бушанського наскельного рельєфу (аналіз обрамленої таблиці з написом) (3) / Ростислав Забашта // Студії мистецтвознавчі. – 2005. – Чис. 1 (9). – С. 29–48, ілюстр.
36. *Забашта Р.* До питання атрибуції бушанського наскельного рельєфу (аналіз обрамленої таблиці з написом) (4) / Ростислав Забашта // Студії мистецтвознавчі. – 2009. – Чис. 1 (25). – С. 17–24, ілюстр.
37. *Забашта Р.* До питання атрибуції бушанського наскельного рельєфу (аналіз обрамленої таблиці з написом) (5) / Ростислав Забашта // Студії мистецтвознавчі. – 2011. – Чис. 2 (34). – С. 20–39, ілюстр.
38. *Забашта Р.* До питання атрибуції бушанського наскельного рельєфу (аналіз обрамленої таблиці з написом) (6) / Ростислав Забашта // Студії мистецтвознавчі (у друці).
39. [Забашта Р.] Монументальна скульптура [Мистецтво скіфів] / Р. Забашта // Історія українського мистецтва: у 5 т. – К., 2008. – Т. 1: Мистецтво первісної доби та стародавнього світу. – С. 184–193, ілюстр.
40. *Забашта Р.* Образ оленя у християнському мистецтві зарубіжжя і України / Ростислав Забашта // Студії мистецтвознавчі. – 2007. – Чис. 1 (17). – С. 46–75, ілюстр.
41. *Забашта Р., Малєєв Ю.* Касперівський горельєф св. Онуфрія Великого / Ростислав Забашта, Юрій Малєєв // Родовід. – К., 2002. – Чис. 1–2 (18–19). – С. 76–81, ілюстр.
- 41а. *Іванова А. П.* Скульптура и живопись Боспора: Очерки / А. П. Иванова. – К.: Издательство академии наук Украинской ССР, 1961. – 153, 71 с., иллустр.
42. Искусство Византии в собраниях СССР: Каталог выставки. – М.: Советский художник, 1977. – 2: Искусство эпохи иконоборчества. Искусство IX–XII веков. – 156 с., иллустр.
43. Искусство этрусков и Древнего Рима / Авторы текста Ю. Д. Колпинский, Н. Н. Бритова. – М.: Искусство, 1983. – 112, 340, LXIV с., иллустр.
44. Кам'яні статуарні пам'ятки Надчорноморщини періоду ранньої та середньовічної доби / Автор вступної статті Н. Д. Довженко. – К.: Родовід, [2009]. – Кн. 1. – Т. III: Доба бронзи. – 176 с., ілюстр. (Давня скульптура і пластика України: від пізнього палеоліту до розвинутого Середньовіччя).
45. *Карпюк Л.* До питання авторства творів «Волинського іконописця 1750 р.» / Людила Карпюк // Пам'ятки сакрального мистецтва Волині на межі тисячоліть: Матеріали VII міжнарод. наук. конф. з волинського іконопису, м. Луцьк, 2000. – С. 58–59, ілюстр.
46. *К. М[ельник].* Путевые очерки Подолии (окончание). Гл. X. / К. М[ельник]. // Киевская старина. – 1885. – Т. XII. – С. 651–683.
- 46а. *Когонашвили К., Махнева О.* Алустон и Фуна / К. Когонашвили, О. Махнева. – Симф.: Издательство «Крым», 1971 – 94 с., иллустр.
47. [Лихачев Д. С.] Контрапункт стилей как особенность искусства // Лихачев Д. С. О филологии / Д. С. Лихачев. – М.: Высшая школа, 1989. – С. 71–78.

## РОСТИСЛАВ ЗАБАШТА. БУШАНСЬКИЙ РЕЛЬЄФ...

48. *Любченко В. Ф.* Львівська скульптура XVI–XVII століть / В. Ф. Любченко. – К. : Наук. думка, 1981. – 216 с., ілюстр.

49. [Магомедов Б., Забашта Р.] Черняхівська культура / Б. Магомедов, Р. Забашта // Історія українського мистецтва : у 5 т. – К., 2008. – Т. 1 : Мистецтво первісної доби та стародавнього світу. – С. 580–611, ілюстр.

50. *Майская М. И.* Пизанелло / М. И. Майская. – М. : Искусство, 1981. – 208, 1 с., ілюстр.

51. *Макаренко М.* Скульптура і різьбярство Київської Русі передмонгольських часів / Микола Макаренко // Київський збірник історії й археології, побуту й мистецтва. – К., 1930/1931. – 36. I. – С. 27–96, ілюстр.

52. *Моздир М.* Кам'яні свідки мистецьких зв'язків / Микола Моздир // Родовід. – 2002. – Чис. 1–2 (18–19). – С. 82–93, ілюстр.

53. *Моздир М.* Українська народна меморіальна скульптура / Микола Моздир. – К. : Наук. думка, 1996. – 132 с., ілюстр.

53а. Національний заповідник «Софія Київська» / Н. Куковальська та інші. – К. : Балтія-Друк, 2011. – 224 с., ілюстр.

54. *Некрасов Н.* Древнерусское изобразительное искусство / Н. Некрасов. – [М.] : ОГИЗ, ИЗОГИЗ, 1937. – 398 с. : ілюстр.

55. *Новицкий А.* История русского искусства с древнейших времен / А. Новицкий. – М. : Изд-е В. Н. Линд, 1903. – Т. I. – 384 с., ілюстр.

56. *Олійник В.* Скульптура святого Онуфрія в Касперівцях – пам'ятка мистецтва XVIII століття / Василь Олійник // Інформаційно-методичний вісник УТОПІК: Матеріали IV Республіканської науково-практичної конференції «Пам'ятки народної культури і музеї». – К., 1991. – № 3/8. – С. 76–79.

57. *Ольховский В. С., Евдокимов Г. Л.* Скифские изваяния VII–III вв. до н. э. / В. С. Ольховский, Г. Л. Евдокимов. – М.: [б. и.] 1994. – 188 с., ілюстр.

58. *Опреску Г.* Румынская скульптура / Г. Опреску. – Бухарест : Изд-во литературы на иностранных языках, 1957. – 160 с., ілюстр.

59. *Піддубний С.* Код України Русі / Сергій Піддубний. – Тернопіль : Мандрівець, 2012. – 304 с., ілюстр.

60. *Піддубний С.* Найдавніші пам'ятки України. Древнейшие памятники Украины / Сергій Піддубний. – Кіровоград : Поліграф-сервіс, 2011. – 102 с., ілюстр.

61. Рефераты заседаний VI Археологического съезда в Одессе (Из газеты «Новороссийский Телеграф»). – О. : Типо-литография «Нов. Тел.»..., 1884. – [104 с.] (отдельная брошюра).

62. *Рідуш Б. Т.* До питання про культові печери слов'ян у Подністров'ї / Б. Т. Рідуш // Археологічні студії. – К. ; Чернівці, 2000. – С. 184–193, ілюстр.

63. *Ромм А. Г.* Русские монументальные рельефы / А. Г. Ромм. – М. : Искусство, 1953. – 207 с., ілюстр.

64. *Свеховский З.* Романское искусство в Польше / Зигмунт Свеховский. – [Warszawa] : Аркады, [1982]. – 299 с., ілюстр.

65. *Сецинский Е.* Археологическая карта Подольской губернии / Е. Сецинский // Труды один-

надцатого археологического съезда в Киеве 1899. – М., 1901. – Т. I. – С. 197–354, карта.

65а *Сидоренко В. А.* Памятники каменной пластики средневековой Таврики / В. А. Сидоренко // Материалы по археологии, истории и этнографии Таврии. – Симф. : Таврия, 1993. – Вып. III. – С. 145–161, 9, ілюстр.

66. *Степовик Д.* Скарби України / Дмитро Степовик. – К. : Веселка, 1990. – 192 с., ілюстр.

66а [Толстой И. и Кондаков Н.] Русские древности в памятниках искусства издаваемые графом И. Толстым и Н. Кондаковым. – С.Пб. : [б. изд.], 1889. – Вып. 2 : Древности скифо-сарматские. – 161 с., ілюстр.

67. *Формозов А. А.* Еще раз о наскальном барельефе у с. Буша в Поднестровье / А. А. Формозов // Археология. – 1994. – № 3. – С. 1994. – С. 136–138.

68. *Формозов А. А.* О наскальном рельефе близ с. Буша в Поднестровье / А. А. Формозов // Советская археология. – М., 1968. – № 2. – С. 103–110.

69. *Формозов О. О.* Про наскальний барельєф поблизу с. Буша в Подністров'ї / О. О. Формозов // Матеріали Другої Подільської історико-краєзнавчої конференції. – Л., 1968. – С. 112–113.

70. *Хом'як Л.* Меморіальна різьба нараївських каменотесів / Лідія Хом'як // Родовід. – 2002. – Чис. 1–2 (18–19). – С. 142–151.

70а. *Цончева М.* Художественото наследство на тракийските земи / Мара Цончева. – София : Държавно издателство «Наука и изкуство», 1971. – 291 с., ілюстр.

71. *Чаговец Т. П.* Основні віхи в історії культури каменю на Вінниччині / Т. П. Чаговец // Тези доповідей десятої Вінницької обласної історико-краєзнавчої конференції: 6 вересня 1991 р. – Вінниця, 1991. – С. 78–79.

72. *Чарновський О.* Українська народна скульптура / Олег Чарновський. – Л. : Вища школа, 1976. – 144 с., ілюстр.

73. *Широцький К.* Стародавнє мистецтво на Україні / Кость Широцький. – К. : Вид-во Тов-ва «Криниця», [1918]. – 23 с., ілюстр. (Окремий відбиток з вид.: *Дорошкевич О. і Білецький Л.* Хрестоматія по історії української літератури. – К., 1918. – Т. I. – Вип. I).

74. *Шумилович Б.* Християнські ремінісценції у ранньослов'янському мистецтві / Богдан Шумилович // Київська церква. – К.; Л. : Видання ЧСВВ, 2001. – № 4 (15). – С. 123–128, ілюстр.

75. *Щербаківський В.* Основні елементи орнаменталізації українських писанок та їхнє походження : 2-е вид. / Вадим Щербаківський. – К. ; Оттава, 1990. – 25 (6) с., ілюстр.

76. *Щербаківський В.* Цікаві археологічні відкриття / Вадим Щербаківський // Визвольний шлях. – Лондон, 1956. – Р. III (IX). – Кн. 4 (28 / 102), квіт. – С. 445–452, ілюстр.

77. *Щербаківський Д.* Українське мистецтво. II. Буковинські і Галицькі деревляні церкви, надгробні і придорожні хрести, фігури і каплиці / Данило Щербаківський. – К. ; Прага : Український громадський видавничий фонд, 1926. – XXXVI, (628) с., ілюстр.

## ІСТОРИЯ

78. Gloger Z. Encyklopedia staropolska ilustrowana / Zygmunt Gloger. – Warszawa : Wiedza Powszechna, 1972. – IV. – 530 s., il.
79. Herbst S. Polska kultura mieszczańska przełomu XVI i XVII wieku / Stanisław Herbst // Studia renesansowe. – Wrocław : Zakład im. Ossolińskich ; Wydawnictwo, 1950. – S. 9–29.
80. Kaster G. Onuphrius (Eunuphrius, Honufrius) / G. Kaster // Lexikon der christlichen Ikonographie. – Rom; Freiburg; Basel; Wien, [1990]. – Achten Band : Ikonographie der Heiligen meletius bis zweieundvierzig martyrer Register. – S. 84–88, il.
81. Kębłowski J. Renesansowa rzeźba na Śląsku / Janusz Kębłowski. – Poznań : [Państwowe Wydawnictwo Naukowe, 1967. – 302 s., il.
82. Olędzki J. Wota srebrne / Jacek Olędzki // Polska sztuka ludowa. – [Warszawa], 1967. – Rok XXI. – Nr 2. – S. 67–92, il.
83. [Rouche M.] Abendlandisches Frühmittelalter / Michel Rouche // Geschichte des privaten Lebens. – Frankfurt am Main : Fischer Verlag GmbH, 1989. – Band 1 : Von Römischen Imperium zum Byzantinischen Reich. – S. 389–513, il.
84. Sadurska A. Archeologia starożytnego Rzymu / A. Sadurska. – Warszawa : Państwowe wydawnictwo naukowe, 1980. – T. 2 : Okres cesarstwa. – 517 s., il.
85. Szabó M. A kelták nyomában magyarországon / Szabó Miklós. – [Budapest] : Corvina Kiadó, [1971]. – 88, 48 s., il.
86. Tatarkiewicz W. Nadgroby z figurami klęczącymi / Władysław Tatarkiewicz // Studia renesansowe. – Wrocław : Zakład im. Ossolińskich ; Wydawnictwo, 1950. – S. 274–331, il.
87. [Walker J.] National Gallery of Art Washington by John Walker director emeritus. – New York : Herry N. Abrams, inc., [1975]. – 696 p., il.

## РЕЗЮМЕ / SUMMARY

У дискусії щодо походження монументального рельєфу, вирізьбленого на скелі в с. Буша Ямпільського району Вінницької області, прибічники язичницької версії (на відміну від прибічників альтернативної – християнської), часто апелюють до питомо художніх рис названого твору як до достатньо надійних показників його стародавності, належності дохристиянському культурному спадку. Утім, фактографія історії мистецтв недвозначно засвідчує, що такі стилістичні прикмети бушанського скульптурного зображення як спрощене, дещо умовне пластичне формотворення, при якому об'єми відтворюються технікою сплющеного невисокого рельєфу в поєднанні з ритованою контурною лінією для проробки деталей, а також асиметричний композиційний укладу не є питомо локальним явищем. Такі характеристики мають достатньо широкий просторовий (територіальний) і часовий, а отже, й етнокультурний, вимір, зокрема і в координатах вітчизняної культурної спадщини. Через це художній лад досліджуваної пам'ятки не може вважатися (усупереч думці цілого ряду попередніх дослідників) вагомим, а тим паче – визначальним чинником у справі її атрибуції. Натомість таку роль відіграють окремі іконографічні риси зображення і показники епіграфічного аналізу залишків напису на обрамленій таблиці. У комплексі вони і дозволяють достатньо впевнено датувати рельєф з Буші в межах першої половини XVII чи 20–30-х років наступного XVIII ст. З огляду на означену хронологічну атрибуцію, особливості художнього ладу досліджуваної скульптури виказує в ній витвір дещо архаїчний для свого часу з виразними прикметами середньовічної традиції, водночас ряд специфічних конструктивних і стилістичних прикмет – зразок ремісничого кола мистецької культури раннього Нового часу (інакше кажучи – зразок тримірного образотворення так званої третьої культури).

*Ключові слова:* атрибуція, Буша, наскельний рельєф, художні властивості, композиційний уклад, стилістика, формотворення.

In discussion on the origin of a monumental bas-relief carved on the rocky surface near the village of Busha, Yampil region, Vinnytsia oblast some followers of a Pagan version (in contrast to supporters of alternative, i.e. Christian one) often turn their minds to artistic qualities of a mentioned artwork as sufficiently firm proofs of its antique state and belonging to pre-Christian era. At the same time general art history brings – owing to its databases of facts – an unequivocal point that certain stylistic peculiarities of Busha sculptural image as simplified, somewhat conventional plastical formation by which the volumes are recreated in technique

РОСТИСЛАВ ЗАБАШТА. БУШАНСЬКИЙ РЕЛЬЄФ...



а



б  
г



в

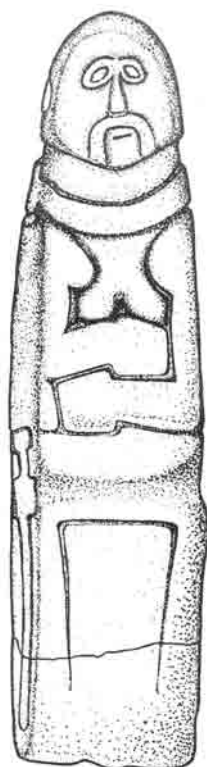


Ілюстр. 1. Бушанський рельєф: а – вигляд зображення з правого боку (світлина автора, 2009 р.); б – постать молільника (викадровка зі світлини 1883 р.); в – фігура півня на гілці дерева (світлина автора, 2011 р.); г – фігура оленя (світлина автора, 1987 р.)

ІСТОРИЯ



а



б



в



г



д

Ілюстр. 2: а – антропоморфна стела (чільний бік). XVIII–XVI ст. до н. е., околиця с. Верхоріччя, Крим (за: Кам'яні статуарні пам'ятки...); б – статуя-напівфігура (чільний бік). Кінець VII – початок VI ст. до н. е., Середня Наддніпрянщина (за: *Ольховський В. С., Евдокимов Г. Л.*); в – стела Менона, сина Амінія (фрагмент). 130 р., Боспор (Керч), Крим (за: *Иванова А. П.*); г – рельєф коня (фрагмент Збруцького ідола). X – перша половина XI ст. (за: *Василенко В. П.*); д – рельєф боротьби Геракла (?) з левом (різьблена плита балюстради?) (Київ). XII ст. (за: *Макаренко М.*)

РОСТИСЛАВ ЗАБАШТА. БУШАНСЬКИЙ РЕЛЬЄФ...



а



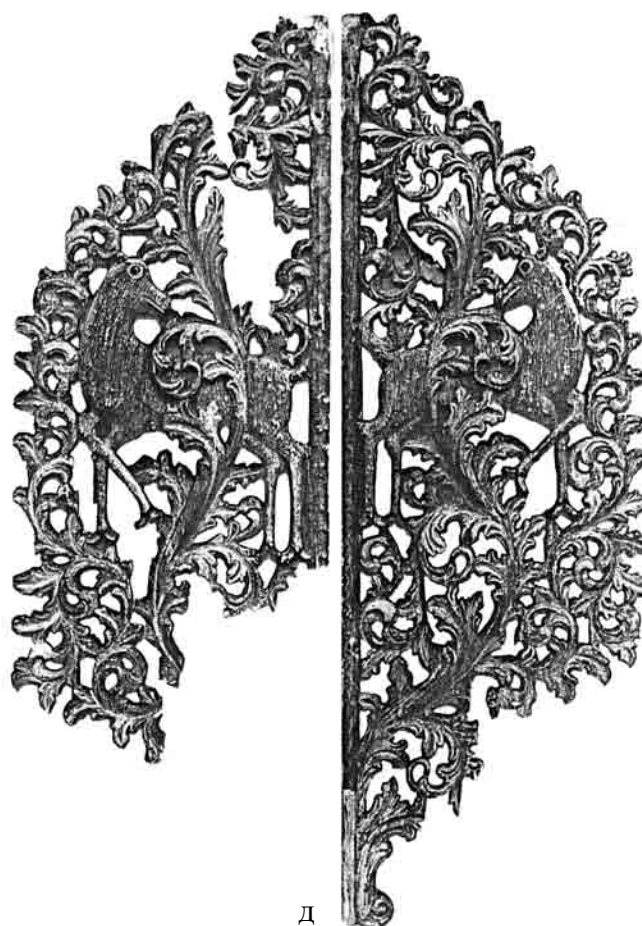
б



в



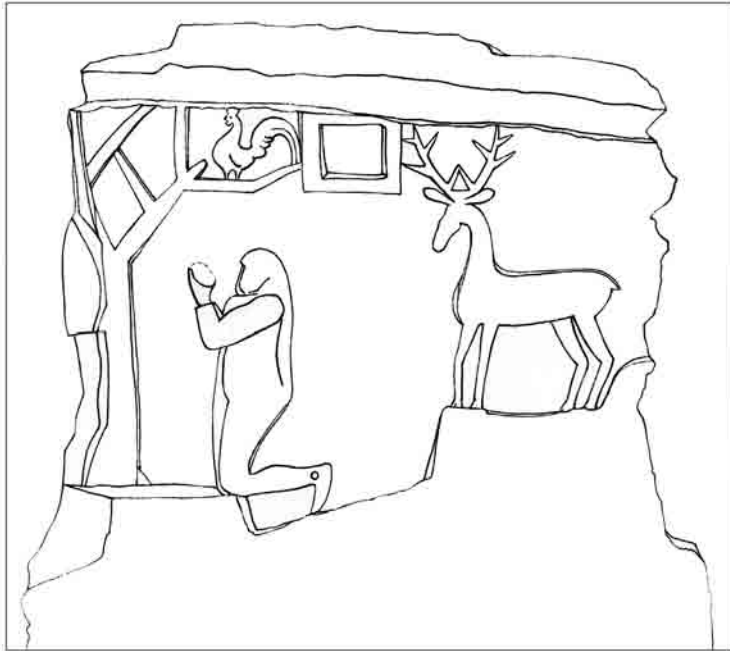
г



д

Ілюстр. 3: а – рельєф лева (барса?). IX–X ст., Херсонес, Крим (за: *Искусство Византии...*); б – рельєф дракона (фрагмент). XIV (?) ст., Новомалинський замок, Рівненська обл. (за *Бендюк М.*); в – рельєфна ікона із зображенням св. Георгія Змієборця. 1409 р., Судакська фортеця, Крим (за: *Національний заповідник...*); г – рельєфне зображення левиці (?) вписане в коло плетінки (фрагмент різьбленого оздоблення купелі). 30-і – початок 40-х рр. XV ст., поблизу Алушти, Крим (за: *Когонашвили К., Махнева О.*); д – різьблене обрамлення вітваря (?) з фігурами олениць. XVIII ст., Волинь (за: *Барви народного мистецтва...*)

ІСТОРИЯ



а



б



в г

д



Ілюстр. 4: а – бушанський рельєф (схема композиційного укладу); б – стела з присвятим написом. 104 р., Танаїс (Боспорське царство), Крим (за: Античные государства...); в, г – карбоване зображення вершника (фрагмент поховального вінця). III ст., Боспор (Керч), Крим (за: Античные государства...; Толстой И., Кондаков Н.); д – рельєфне зображення вершника (так званий «тракійський вершник», фрагмент надгробної стели). III ст., Гоце Дельчевсько, Болгарія (за: Цончева М.)

РОСТИСЛАВ ЗАБАШТА. БУШАНСЬКИЙ РЕЛЬЄФ...



а

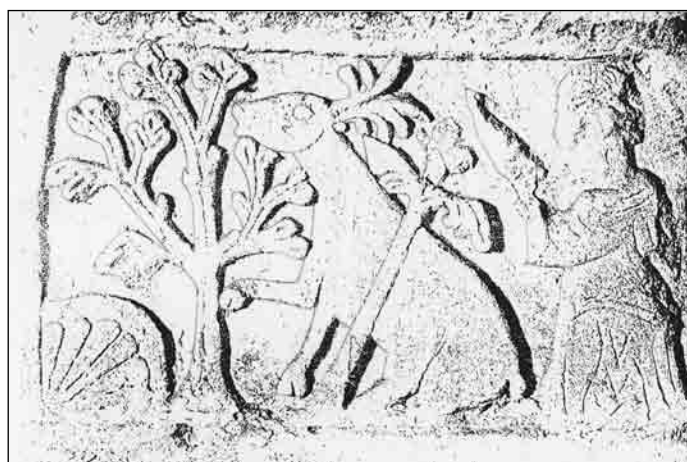


б



в

Ілюстр. 5: а – карбонава сцена з Меркурій (денце патери). Кінець I ст. до н. е. – початок I ст. н. е., Бертувіллі, Італія (за: *Искусство эртусков...*); б – рельєфне зображення імператора Антонія в образі Сильвануса. 130–138 рр., околиця Ланувіума, Італія (за: *Sadurska A.*); в – сцена жертвоприношення (?) (фрагмент рельєфної надгробної стели). Перша половина II ст., Яка, Угорщина (за: *Szabó M.*); г – рельєфне зображення полювання на оленя. XI ст., монастир Нотр-Дам-де-Салаюн, Прованс, Франція (за: *Rouche M.*)



г

ІСТОРИЯ



а



б



в



г

Ілюстр. 6: а – надгробок Г. Губрігової. Після 1550 р., Вроцлав, Польща (за: *Kęblowski J.*); б – надгробок Гаунолода. Між 1550 і 1560 рр., Вроцлав, Польща (за: *Kęblowski J.*); в – Пізанелло. Реверс медалі на честь Доменіко Новелло Малатеста. 1445 р., Флоренція, Італія (за: *Майская М. И.*); г – карбоване зображення укліятого шляхтича на воти. Середина XVIII ст., фарний костел м. Хелмно, Польща (за: *Olędzki J.*)

РОСТИСЛАВ ЗАБАШТА. БУШАНСЬКИЙ РЕЛЬЄФ...



а

Ілюстр. 7: а – Франческо ді Джорджіо. Св. Ієронім у пустелі. 1475–1485 рр., Сієна, Італія (за: Walker J.); б – Дезідеріо да Сеттіньяно. Св. Ієронім у пустелі. 1461 р., Флоренція, Італія (за: Walker J.)



б

ІСТОРИЯ



а



б



в



г

Ілюстр. 8: а – Ян Госсаерт (Флеміш). Св. Ієронім у пустелі. 1512 р., Фландрія (за: Walker J.); б – Альбрехт Дюрер. Св. Ієронім у пустелі. Близько 1496 р., Німеччина (за: Альбрехт Дюрер); в – Альбрехт Дюрер. Св. Ієронім у пустелі. Близько 1506 р., Німеччина (за: Альбрехт Дюрер); г – св. Онуфрій Великий в пустелі. XVIII ст., с. Ставки, Волинська обл. (за: Виставка «Культ святих...»)

РОСТИСЛАВ ЗАБАШТА. БУШАНСЬКИЙ РЕЛЬЄФ...

of flattened, mainly low relief in connection with deepened contouring line for processing the details as well as asymmetrical compositional arrangement do not appear as an exclusive local phenomenon. These characteristics possess, nevertheless, broad enough spatial (territorial) and temporal, thus ethnocultural dimension, particularly in coordinates of cultural heritage. In accordance with the above approach the artistic appearance of studied artifact cannot be considered (in spite of numerous previous scholars' conclusions) as firm and – all the more – decisive factor in the problem of its attribution. This role has been played by some separate iconographic details of the image and the results of epigraphic analysis in the remnants of inscription on the framed tablet. As a complex these traits have enabled quite convincing dating of Busha bas-relief within the period of the first half XVII and '20s-'30s of the next XVIII cc. In the light of present chronological attribution several features of studied sculpture witness the claim that here we have an artifact executed in somewhat archaic for its time stylistic manner, a creation with evident echoes of Medieval artistic traditions while a series of errors in anatomy of figures (e.g. in those of kneeling old man and a deer) are specimens of craftsmanship belonging to early Modern epoch (in other words/ this is a specimen of three-dimensional Fine Art of so-called Third Culture).

*Keywords:* attribution, Busha, rock bas-relief, artistic qualities, compositional system, stylistics, form-creation.

В дискуссии о происхождении монументального рельефа, высеченного на скале в с. Буша Ямпольского района Винницкой области, сторонники языческой версии (в отличие от сторонников альтернативной – христианской), часто апеллируют к художественной стороне названного произведения как к достаточно надежному показателю его древности, принадлежности дохристианскому наследию. Вместе с тем фактография истории искусства недвусмысленно свидетельствует, что такие стилистические приемы бушанского скульптурного изображения как упрощенное, несколько условное пластическое решение, при котором объемы воспроизводятся техникой уплощенного в основном невысокого рельефа в сочетании с углубленной контурной линией для проработки деталей, а также ассиметричный композиционный уклад не представляет собой исключительно локальное явление. Такие характеристики имеют достаточно широкое пространственное (территориальное) и временное, а следовательно, и этнокультурное измерение, в частности и в координатах отечественного культурного наследия. В следствии этого художественный строй исследуемого памятника не может считаться (в отличие от предположений целого ряда предыдущих исследователей) надежным, а тем более – определяющим фактором в деле его атрибуции. Однако такую роль играют отдельные иконографические детали изображения и результаты эпиграфического анализа остатков надписи на обрамленной таблице. В комплексе они и позволяют достаточно убедительно датировать рельеф с Буши в рамках первой половины XVII или 20–30-х годов следующего XVIII ст. В свете предложенной хронологической атрибуции особенности художественного строя исследуемой скульптуры указывают на то, что перед нами изваяние с несколько архаической для своего времени стилистикой, произведение с явными отзвуками традиции средневекового искусства, вместе с тем ряд конструктивных и стилистических черт изображений – образец ремесленного круга художественной культуры раннего Нового времени (иначе говоря – образец трехмерного изобразительного искусства так называемой третьей культуры).

*Ключевые слова:* атрибуция, Буша, наскальный рельеф, художественные свойства, композиционная система, стилистика, формообразование.

УДК 246.3.001.3:726.54

## НОВІ АТРИБУЦІЇ ЗБЕРЕЖЕНИХ ІКОН БЕРЕЗНЯНСЬКОГО ІКОНОСТАСА

Світлана Оляніна

*Стаття присвячена уточненню атрибуції шести ікон із зібрань Національного Києво-Печерського історико-культурного заповідника та Національного художнього музею України, які до 1936 року складала частину іконостаса Вознесенської церкви в містечку Березні на Чернігівщині.*

*Ключові слова:* ікона, іконостас, декор, атрибуція, тотожність.

*The attribution of six icons from the collection of National Kyiv-Pechersk Historic and Cultural Complex and National Art Museum of Ukraine as those, which formed the part of iconostasis from Voznesenska Church in Berezna of Chernihiv region, is analyzed in this article.*

*Keywords:* icon, iconostasis, decoration, attribution, identity.

Іконостас Вознесенської церкви в Березні на Чернігівщині – видатна пам'ятка українського іконопису та сницарства доби Гетьманщини. Загинув цей іконостас разом із Вознесенською церквою, яку розібрали в другій половині 1930-х років [4, с. 6]. Однак повністю знищено було лише його архітектурно-різьбярську частину, тоді як ікони, завдяки зусиллям тогочасних музейників та пам'яткоохоронців, значною мірою вдалося урятувати: перед знесенням храму вони були демонтовані й перевезені до музеїв. У часи Другої світової війни частина цих образів загинула, а ті з них, що збереглися, унаслідок переміщень воєнного часу і наступних десятиліть розпоршилися по сховищах різних музеїв. При цьому не у всіх збереглися первинні паспортні дані, тому деякі з них, за сучасною музейною документацією, вважаються іконами невідомого походження. Останніми роками було встановлено первинну приналежність кількох березнянських ікон, однак робота з пошуку цих пам'яток ще не завершена. Таким чином, задача створення повного каталогу ікон, які колись належали до іконостаса Вознесенської церкви в Березні, та його реконструкції з урахуванням останніх відкриттів зберігає свою актуальність.

На основі аналізу збережених унікальних архівних світлин інтер'єру Вознесенської церкви в Березні, виконаних у 1928 році С. Таранушенком та П. Жолтовським, автор уточнює атрибуції шести ікон з колекцій Національного Києво-Печерського іс-

торико-культурного заповідника та Національного художнього музею України.

Після зведення протягом 1759–1761 років у містечку Березна трьохпрестольного Вознесенського храму на місці розібраної старої церкви [6, с. 229], у ньому розпочалися роботи зі спорудження іконостаса, який би перекрив одразу центральний і бічні приділи. Така монументальна конструкція іконостаса була зведена з використанням двох менших іконостасів, які до цього належали двом невідомим нині храмам<sup>1</sup>. Останнім часом проблемі реконструкції цього збірного іконостаса Вознесенської церкви в Березні було присвячено кілька досліджень [1; 5], уперше це питання у своїй публікації порушила Г. Белікова [9, с. 178]. Вірогідно, той з іконостасів, який поставили перед головним вівтарем Вознесенської церкви, було створено в першій половині XVIII ст. Інший іконостас, який розділили навпіл і прибудували до центрального як бокові крила, може бути датований другою половиною XVII ст. [5]. Утворений велетенський іконостас був завширшки 22 м при висоті близько 17 м [8, с. 85]. Однак така конструкція виявилася заширокою для храму, і частину крил іконостаса розвернули на стіни. На сьогодні запропоновано реконструкції загального вигляду іконостаса Вознесенської церкви, що відповідають його фотофіксації 1928 року [4, с. 95; 5, с. 99], а також реконструкцію первинного вигляду іконостаса XVII ст., який було використано для утворення крил нового іконостаса [5, с. 97].

СВІТЛАНА ОЛЯНИНА. НОВІ АТРИБУЦІЇ ЗБЕРЕЖЕНИХ ІКОН БЕРЕЗНЯНСЬКОГО ІКОНОСТАСА

Загальна кількість образів іконостаса Вознесенської церкви перевершувала сотню, що можна вирахувати за його світлинами. Перед самим нищенням пам'ятки значну частину ікон встигла демонтувати експедиція П. Жолтовського. Зі спогадів самого дослідника відомо, що в 1936 році йому разом із представником Чернігівського історичного музею вдалося демонтувати всі ікони березнянського іконостаса, окрім пророчого ярусу ряду [4, с. 8]. Отже, загальна кількість творів, які вдалося урятувати, мала сягати сімдесяти. Образи були перевезені до музеїв Києва та Чернігова [4, с. 8], але невідомо, на жаль, як вони були розподілені між цими містами. Щодо тих ікон, які потрапили до Чернігова, то вони зберігалися у Катерининській церкві і, вважається, що вони загинули в роки Другої світової війни [1, с. 15].

Київська частина колекції відомих нині березнянських ікон розподілена між Національним художнім музеєм України (НХМУ) та Національним Києво-Печерським історико-культурним заповідником (НКПІКЗ). З них у НХМУ зберігається тринадцять ікон. Це образи молитовного ряду: «Деїсус», «Апостоли Матвій і Петро», «Апостоли Хома і Варфоломій», «Апостоли Юда-Тадей та Яків Алфеїв», що містилися у центральному іконостасі XVIII ст., ікони з північного крила прибудованої частини XVII ст. – «Апостол Петро», «Апостол Марко», «Апостол Хома», «Апостол Варфоломій», «Апостол Матвій» та «Апостол Андрій» (?). Останній образ на момент демонтажу не входив до складу збірного березнянського іконостаса, однак, за розмірами, композицією та стилістикою очевидно, що колись він розміщувався саме в північному крилі старого іконостаса. З намісного ряду в музеї зберігається ікона «Три святителі: св. Іоанн Златоуст, св. Василій Великий, св. Григорій Двоєслов» з центрального іконостаса XVIII ст. та образ «Св. Георгій» з прибудованого південного крила іконостаса XVII ст. З цокольного ярусу вцілів єдиний образ – «Гріхопадіння», що розміщувався у центральному іконо-

стасі під іконою Спасителя і був винятний разом із пишним різьбленим обрамленням.

У НКПІКЗ зберігається ще одна ікона, що надійшла після Другої світової війни [8, с. 513] і була атрибутована як березнянська [1, с. 49], – «Собор архангела Михаїла». Ця ікона колись стояла у намісному ряду центрального іконостаса. Отже, на сьогодні визначено чотирнадцять ікон з названого ансамблю.

Водночас у зібранні НКПІКЗ перебувають чотири образи, які колись склали частину празникового ярусу іконостаса – «Благовіщення», «Різдво Христове», «Хрещення» («Богоявлення») і «Зішестя до пекла» («Воскресіння»), з атрибутами «Київщина (?), кін. XVII – поч. XVIII ст.» [7]. Усі чотири пам'ятки надійшли до фондів заповідника після Другої світової війни, мають форму неправильного восьмикутника і прикрашені орнаментальними розетками двох типів: верхня пара розеток є квіткою з довгими пелюстками, нижня – з округлими (ілюстр. 1: а–г). Порівняння цих ікон з образами в добудованих крилах березнянського іконостаса (ілюстр. 3: а, б) засвідчує повну їх тотожність, як за формою, так і за характером обрамлення (ілюстр. 2). За світлинами можна встановити й місце кожної з названих ікон у празниковому ряду. Зокрема, на світлинці північного крила іконостаса видно, що третьою від його краю розміщено «Різдво Христове», четвертою – уміщено ікону «Хрещення» («Богоявлення»), і, нарешті, шостою іконою, розташованою найближче до центрального іконостаса, був образ «Благовіщення». Четверта ікона з цієї групи – «Зішестя до пекла» («Воскресіння») розміщувалася у південному крилі іконостаса і займала в ярусі друге місце, рахуючи від центрального іконостаса.

Окрім образів, що належали до празникового ярусу, за означеними світлинами у збірці НКПІКЗ як березнянську можна атрибутовувати ікону «Преподобні Антоній і Феодосій Печерські» (ілюстр. 4). Твір виконано на іконному щиті, з трьох дощок, прямокутному понизу, з півциркульним завершенням угорі. За паспортними даними заповідника, робота походить з Чернігівщини, час надходження до фондів – 1962 рік, да-

## ІСТОРИЯ

тування – остання чверть XVII ст. [7, с. 96]. Ікону з подібним сюжетом, схожу за формою і конструкцією можна побачити і на світлинах березнянського іконостаса – вона остання у північному крилі. Роздивитися її можна добре, позаяк вона зафіксована майже фронтально (ілюстр. 5). Особливо чітко видно різьблене тло і форми окремих елементів декору, абрис площини, укритої живописом, а також щілини між дошками іконного щита. Усі елементи композиції, орнаментованого тла, місця з'єднань дощок на іконі з фотографії збігаються з іконою зі збірки НКПІКЗ і зі всією очевидністю свідчать, що це та сама робота.

Ще однією іконою, яка, очевидно, також походить з березнянського іконостаса, є ікона св. Миколая зі збірки НХМУ (ілюстр. 6). За паспортними даними музею вона датується серединою XVIII ст., а її походження невідоме [8, с. 523]. Цей образ також складається з трьох дощок, він прямокутний, з півциркульним завершенням. Найвірогідніше, саме цю ікону з поколінним образом святого видно на світлині північного крила іконостаса (ілюстр. 7) поряд з іконою «Антонія і Феодосія Печерських». Хоча на світлині бачимо тільки половину цієї ікони, проте на ній досить добре можна розгледіти різьблене тло, а також деякі деталі зображення: голову святого з короткою світлою бородою, широкий омофор, що покриває рамено і спускається долу, підняту в благословляючому жесті руку, кість якої темним силуетом виділяється на омофорі. У цілому ж, за загальним силуетом постаті можна визначити поширений тип зображення св. Миколая без митри. У Вознесенській церкві північний приділ було присвячено св. Миколаю, і саме тут бачимо його образ. Порівнюючи ікону св. Миколая зі збірки НХМУ, відзначимо, що контур постаті Миколая на ній дуже близький до абриса описаної ікони в північному крилі березнянського іконостаса. Постаць святого зображено так само поколінною, але найбільш показовим є те, що збігаються конфігурації усіх деталей орнаментованого тла, виступів карнизу на лутці ніші, у яку вставлялася ікона (на зо-

браженні св. Миколая зі збірки НХМУ місця, прикриті карнизом, позбавлені декору і золочення). Водночас, порівнюючи цю ікону зі світлиною, помічаємо і певні відмінності: голова святого на творі НХМУ за пропорціями трохи менша, ніж на світлині, вужчою є і стрічка омофора на рамені. Проте означені розбіжності, зафіксовані в живописному зображенні, можна пояснити тим, що ікона св. Миколая в іконостасі була покрита товстим шаром потемнілого лаку і, можливо, локальних записів, а ніні її первинний живопис повністю розчищено від пізніших нашарувань.

Для доведення приналежності ікони св. Миколая зі збірки НХМУ до березнянського іконостаса можна зіслатися на розглянуту вище ікону «Преподобні Антоній і Феодосій Печерські» з колекції НКПІКЗ. Порівняння розмірів цих ікон виявляє їх майже цілковиту тотожність: розміри першої – 132×82,3×2,5 см, другої – 133×82×2,5 см [8, с. 519, 523]. Звернемо також увагу на рисунок орнаментального тла на цих іконах (ілюстр. 8; 9). Усе їх різьблене поле утворене з переплетіння і з'єднання у різноманітних варіантах двох основних мотивів: завитків сильно стилізованого акантового листа, зображеного в профіль (ілюстр. 10: а) і жолобчатих раковин (ілюстр. 10: б). Воднораз листова пластина аканта має характерний фестончатий край, що зближує його з іншим декоративним мотивом, поширеним в українських пам'ятках XVII ст. – гребенем, оздобленим намистинами (ілюстр. 10: в). Намистини прикрашають також зовнішній бік деяких раковин, зображених на тлі ікон (ілюстр. 10: г). Такі самі декоративні мотиви було використано для орнаментации тла на образах апостолів з бокових крил іконостаса XVII ст., що добре можна побачити, наприклад, на іконі «Апостол Матвій» (ілюстр. 11; 12).

Порівнюючи декор образів «Преподобні Антоній і Феодосій Печерські» та «Св. Миколай», зазначимо, що вони відрізняються формою картушів з іменами святих: на першій іконі вони прямокутні, тоді як на другій – овальні. Тим часом ця розбіжність не заперечує можливої належності

СВІТЛАНА ОЛЯНИНА. НОВІ АТРИБУЦІЇ ЗБЕРЕЖЕНИХ ІКОН БЕРЕЗНЯНСЬКОГО ІКОНОСТАСА

пам'яток до одного іконостаса і навіть одного ярусу. Прикладом цього є намісні образи Спасителя і Богородиці з Сорочинського іконостаса, які мають овальні картуші з написами, тоді як ікони пророка Давида та св. Уляни з того самого ярусу оздоблені прямокутними картушами.

Спираючись на рисунок орнаментованого тла ікони «Св. Миколай», спробуємо довести її датування XVII ст. Для цього слід зупинитися на основних мотивах різьблення, які протягом цього періоду були поширені в Україні в декорванні ікон та іконостасів. Загальновідомими мотивами, що найчастіше використовувалися у різьбярстві XVII ст., були волоти, картуші, бонії (перли), виноградна лоза, закручені в спіраль галузкові паростки, розетки, окуттевий орнамент [3, с. 66, 69]. Неабияке поширення отримує в той час акант у різноманітних інтерпретаціях, а також декоративний елемент, який у літературі називається «гребінь з перлами» [2, с. 631] і, по суті, є волотою, прикрашеною низкою боній (ілюстр. 13). Мотив, який також часто траплявся у декорі іконостасів – жолобчата мушля. Нею часто прикрашали картуші горішніх ікон (ілюстр. 14), або декорували тло іконостаса, комбінуючи з іншими елементами (ілюстр. 15). В орнаментативній тла на іконах XVII ст. жолобчаті мушлі і гребені з перлами, імовірно, траплялися не часто. Окрім ікон березнянського іконостаса, можемо назвати лише образ «Богородиця з архангелами» зі збірки НХМУ, який датується XVII ст. і походить з Лівобережної України [8, ілюстр. 324], де ці мотиви, близькі за малюнком до декору березнянських ікон, прикрашають тло (ілюстр. 16). Гребенями і мушлями орнаментовано також поле ікони «Преображення» зі Слобожанщини кінця XVII – початку XVIII ст., однак тут вони мають інші абриса (ілюстр. 17).

Рідкісний і для ікон XVII ст., декор з жолобчатих мушель зовсім зникає у XVIII ст., де його витісняє плетіння з галузок аканта та інших рослинних елементів. З огляду на це, ікону св. Миколая зі збірки НХМУ за характером орнаментованого тла слід датувати не пізніше ніж кінцем XVII ст. Водночас очевидна схожість декоративних деталей,

з яких утворений малюнок різьбленого поля ікон апостолів «Преподобні Антоній і Феодосій Печерські» і «Св. Миколай», вказує на те, що ці ікони могли створюватися для одного ансамблю.

Стилістика живопису березнянських ікон – тема спеціального дослідження, якої ми в цій статті торкатися не будемо. Відзначимо лише, що, порівнюючи ікони «Св. Миколай» і «Преподобні Антоній і Феодосій Печерські», виявляємо подібний рисунок окремих елементів. Зокрема, схожість спостерігається у багатьох рисах облич св. Миколая і преподобних Антонія та Феодосія Печерських: майже однаково змальовано запалі щоки, що підкреслюють форму вилиць, різко виділено носо-губну складку. Особливо подібним у зображеннях св. Миколая і преподобних Антонія та Феодосія Печерських є малюнок вертикальної зморшки між бровами (ілюстр. 18: а – в). Порівнюючи вушні раковини, також бачимо, як збігаються їх загальна форма та окремі деталі (ілюстр. 18: г). Окрім того, яскравим прикладом є ідентичність у зображенні китиць на вбранні святих (ілюстр. 18: д, е).

Здійснене дослідження дозволяє стверджувати, що ікони зі збірки НКПІКЗ: «Благовіщення», «Різдво Христове», «Хрещення» («Богоявлення») і «Зішестя до пекла» («Воскресіння») походять з празникового ряду, а ікона «Преподобні Антоній і Феодосій Печерські» – з намісного ярусу іконостаса Вознесенської церкви в Березні на Чернігівщині, які розміщувалися у тій частині, яка була створена в другій половині XVII ст. Ікона «Св. Миколай» з колекції НХМУ також належала до цієї частини березнянського іконостаса і розміщувалася у намісному ярусі поряд з образом «Преподобні Антоній і Феодосій Печерські». Аналіз орнаментованого тла ікони «Св. Миколай» не залишає сумніву, що вона була створена не пізніше кінця XVII ст.

Підводячи підсумок, пропонуємо реконструкцію іконографічної програми іконостаса Вознесенської церкви в Березні здійснити з урахуванням нових атрибутів ікон (ілюстр. 19).

## ІСТОРИЯ

### Примітки

<sup>1</sup> П. Жолтовський вважав, що іконостас, установлений у центрі Вознесенської церкви, був сучасний побудові храму, а прибудовані до нього частини походили зі старої розібраної Вознесенської церкви [4]. Думку П. Жолтовського сьогодні поділяють й інші науковці [1; 8; 9], однак останні дослідження іконостаса [5] дозволяють висловити припущення про створення центральної його частини в першій половині XVIII ст. З огляду на це питання, походження іконостасів наразі залишається відкритим.

### Література

1. *Задорожна М. М.* Іконостас Вознесенської церкви с. Березни Чернігівської області: Проблеми реконструкції та атрибуції. К., 2000. – Архів дипломних робіт факультету теорії та історії мистецтва НАОМА. – 110 с.  
2. *Бусева-Давыдова И. Л.* Русский иконостас XVII века: генезис типа и итоги эволюции / И. Л. Бусева-Давыдова // Иконостас. Происхождение – Развитие – Символика / ред.-сост. А. М. Лидов. – М.: Прогресс-Традиция, 2000. – С. 621–650, илл.юстр.  
3. *Драган М.* Українська декоративна різьба XVII – XVIII ст. / Михайло Драган. – К.: Наукова думка, 1970. – 203 с., ілюстр.

4. *Жолтовський П. М.* Музейна робота (дещо з минулого) / П. М. Жолтовський // Пам'ятки сакрального мистецтва Волині на межі тисячоліть: питання дослідження, збереження та реставрації: наук. зб. (Матеріали VI міжн. наук. конф. по волинському іконопису, м. Луцьк, 1–3 груд. 1999 р.). – Луцьк: Надстир'я, 1999. – С. 5–8, ілюстр.

5. *Оляніна С. В.* Іконостас Вознесенської церкви у містечку Березна: втрачена пам'ятка мистецтва доби Бароко / С. В. Оляніна // Українська художня культура: пам'яткохоронні проблеми: зб. наук. пр. – К.: Інститут культурології НАМ України, 2011. – С. 40–103, ілюстр.

6. [Л. Т.] Березенская Вознесенская церковь / [П. Т.] // Киевская старина. – 1889. – Т. XXIV. – № 1. – С. 225–231.

7. Православная икона России, Украины, Беларуси: к 1020-летию Крещения Руси: Альбом. – Минск [и др.] : Белорусская Православная Церковь, 2008. – 208 с., илл.юстр.

8. Українська ікона XI–XVIII ст. Альбом. (Державні зібрання України) / [авт. тексту Л. Міляєва, М. Гелитович. Упорядкув. Л. Міляєва, М. Гелитович]. – К., 2007. – 525 с., ілюстр.

9. Шедеври українського іконопису XII–XIX ст.: Альбом / [упоряд. Л. Членова]. – К.: Мистецтво, 1999. – 256 с.

## РЕЗЮМЕ / SUMMARY

Ікони з іконостаса Вознесенської церкви в Березні на Чернігівщині, які зберігаються сьогодні в колекції Національного художнього музею України та Національного Києво-Печерського історико-культурного заповідника, є хрестоматійними пам'ятками українського іконопису доби Гетьманщини. Вони були врятовані від знищення у другій половині 1930-х років зусиллям тогочасних музейних працівників та пам'яткоохоронців. Перед знесенням Вознесенського храму та його іконостаса більшу частину ікон було демонтовано й перевезено до музеїв Києва і Чернігова. У часи Другої світової війни частина цих ікон загинула, а ті, що збереглися, у процесі переміщень воєнного часу і наступних десятиліть розпорошилися по різних музеєсховищах. Водночас не у всіх збереглися первинні паспортні дані, тому деякі з пам'яток, за сучасною музейною документацією, вважаються іконами невідомого походження. Останніми роками первинна атрибуція кількох березнянських ікон була відновлена, і тепер загальна кількість відомих ікон з цього іконостаса нараховує чотирнадцять пам'яток. З них у Національному художньому музеї України зберігається тринадцять ікон: «Деїсус», «Апостоли Матвій і Петро», «Апостоли Хома і Варфоломій», «Апостоли Юда-Тадей та Яків Алфеїв», «Три святителі: св. Іоанн Златоуст, св. Василій Великий, св. Григорій Двоєслов», «Св. Георгій», «Гріхопадіння», які, за традицією, датують 1760-и роками – часом завершення опорядження Вознесенського храму, та ікони «Апостол Петро», «Апостол Марко», «Апостол Хома», «Апостол Варфоломій», «Апостол Матвій», «Апостол Андрій» (?), які датують початком XVIII ст. Окрім того, у колекції Національного Києво-Печерського історико-культурного заповідника зберігається ікона «Собор архангела Михаїла» 1760-х років.

Водночас робота з пошуку ікон березнянського іконостаса ще не завершена, тож задача створення повного каталогу пам'яток, які колись належали іконостасу Вознесенської церкви, та його реконструкція з урахуванням останніх відкриттів зберігає свою акту-

СВІТЛАНА ОЛЯНІНА. НОВІ АТРИБУЦІЇ ЗБЕРЕЖЕНИХ ІКОН БЕРЕЗНЯНСЬКОГО ІКОНОСТАСА



а



б



в



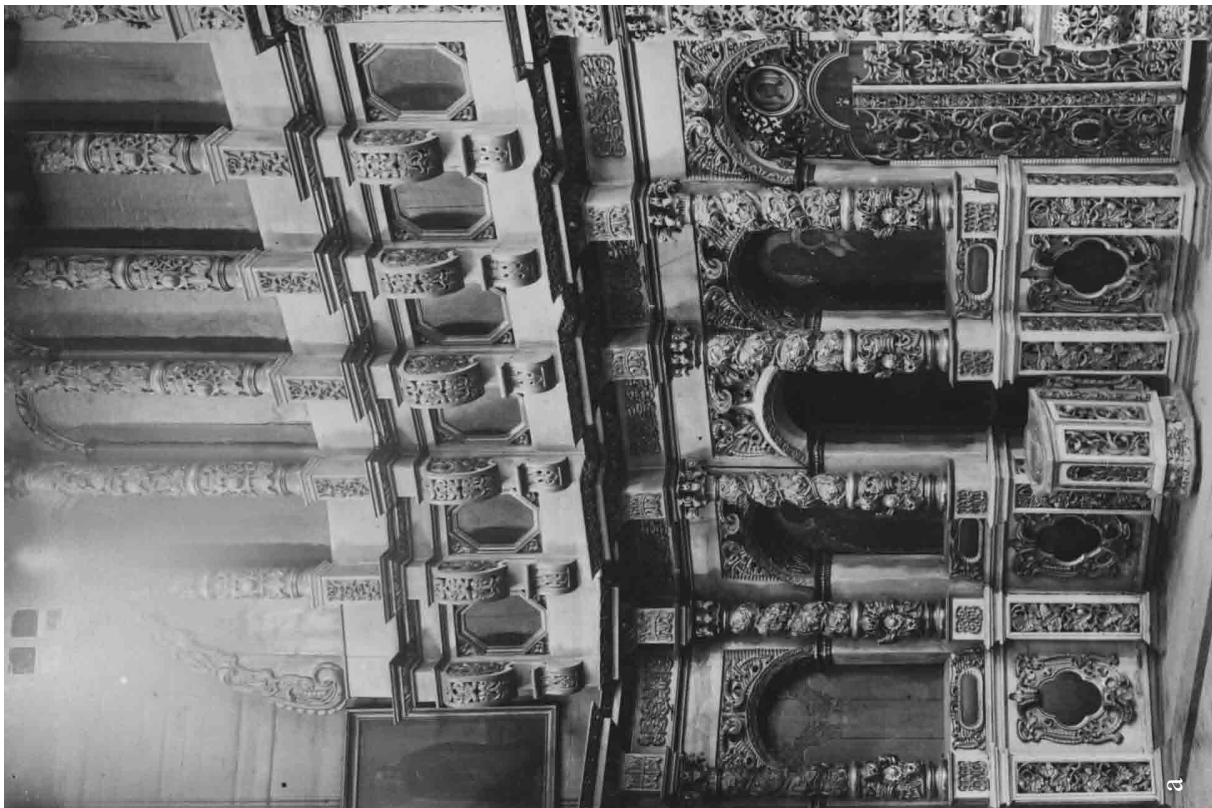
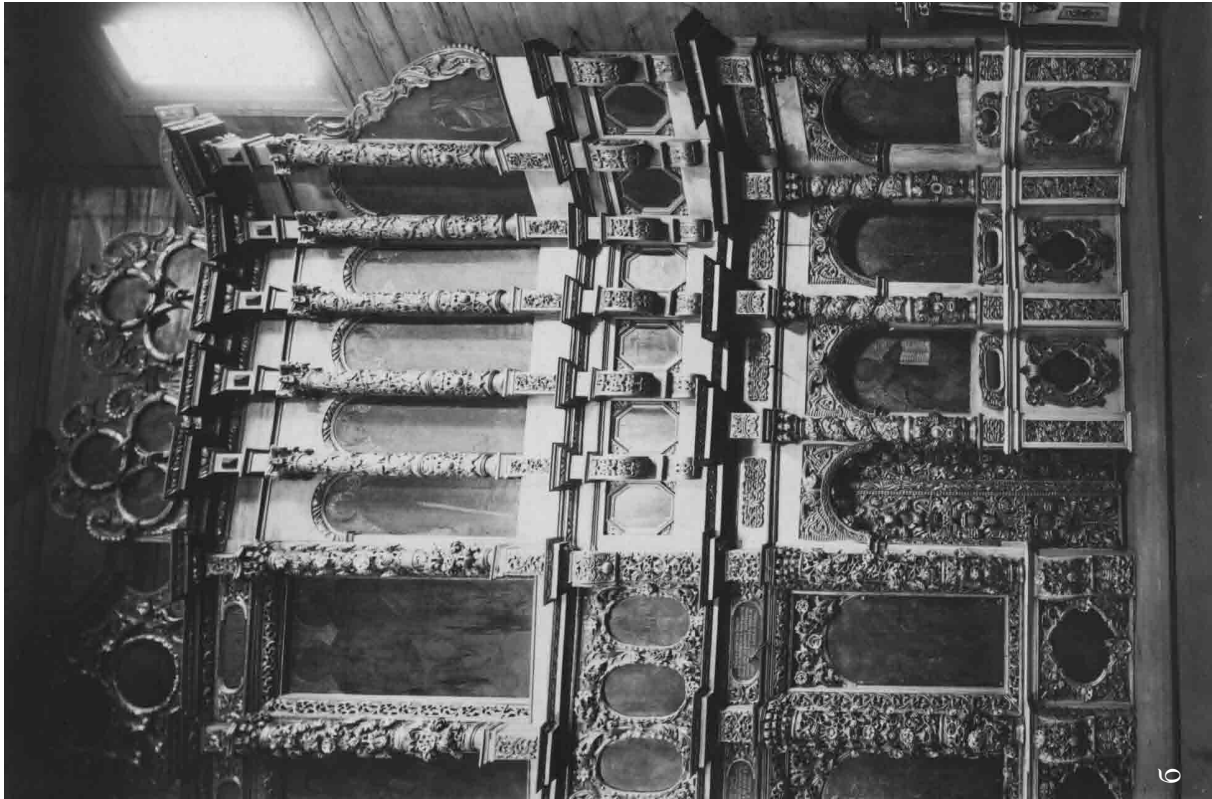
г



1. Ікони з праздникового ярусу іконоста­са Вознесенської церкви в Березні Чернігівської обл.: а – «Благовіщення». Кінець XVII – початок XVIII ст., дере­во, різьблення, темпера, олія, золочення; б – «Різдво Христове». Кінець XVII – початок XVIII ст., дере­во, різьблення, темпера, олія, золочення; в – «Хрещення» («Богоявлення»). Кінець XVII – початок XVIII ст., дере­во, різьблення, темпера, олія, золочення; г – «Зішестя до пекла» («Воскресіння»). Кінець XVII – поча­ток XVIII ст., дере­во, різьблення, темпера, олія, золочення

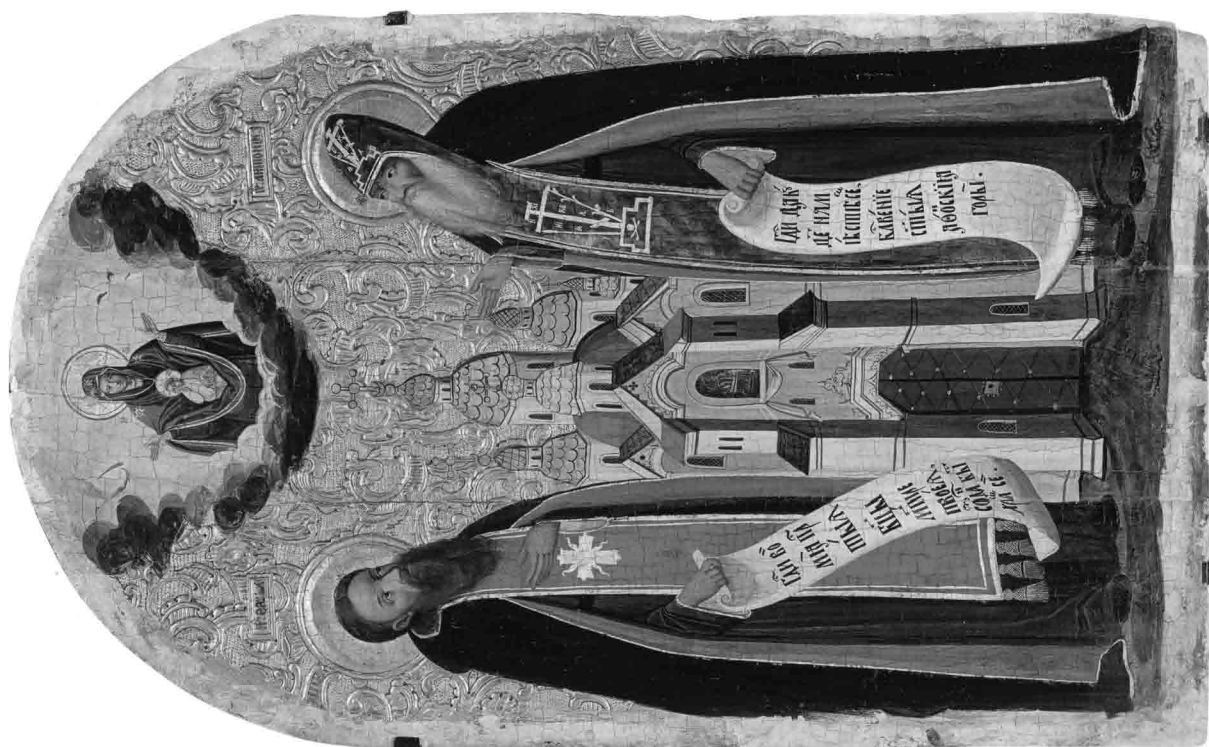
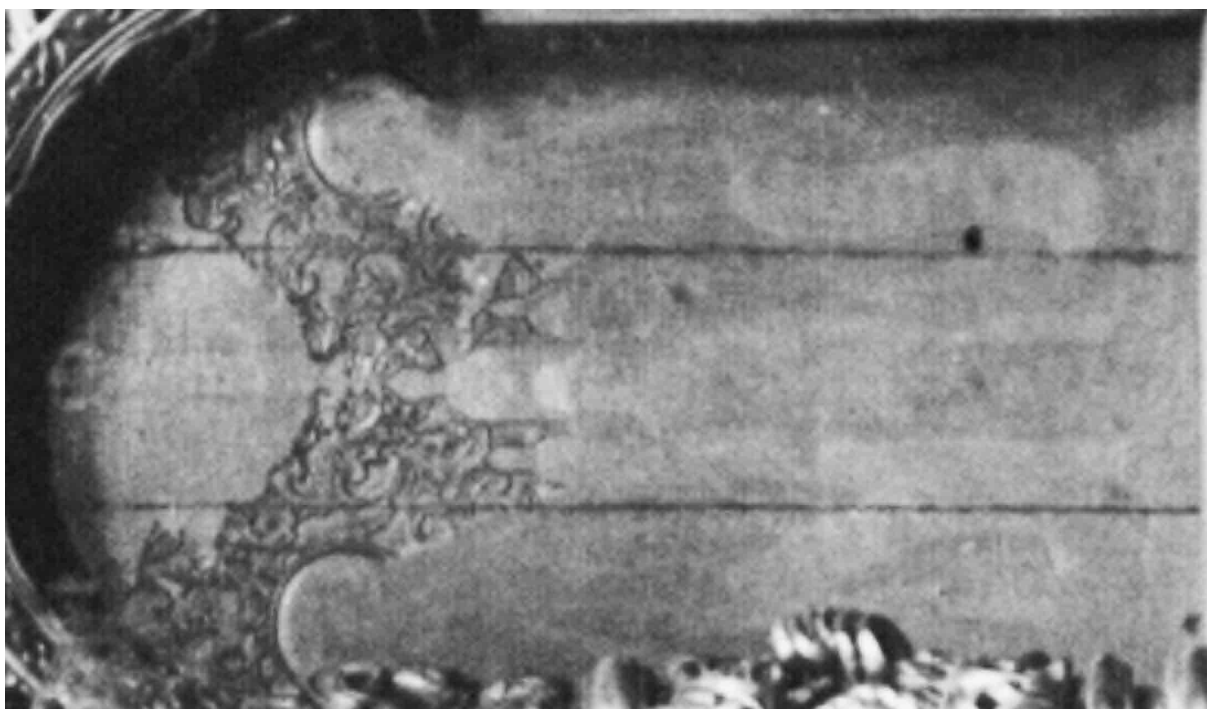
2. Фрагмент північного крила іконоста­са Вознесенської церкви в Березні з іконою «Благовіщення». Світлина С. Таранушенка, 1928 р.

ІСТОРІЯ



3. Іконостас Вознесенської церкви в Березні. Світлина С. Таранушенка, 1928 р.: а – північне крило; б – південне крило

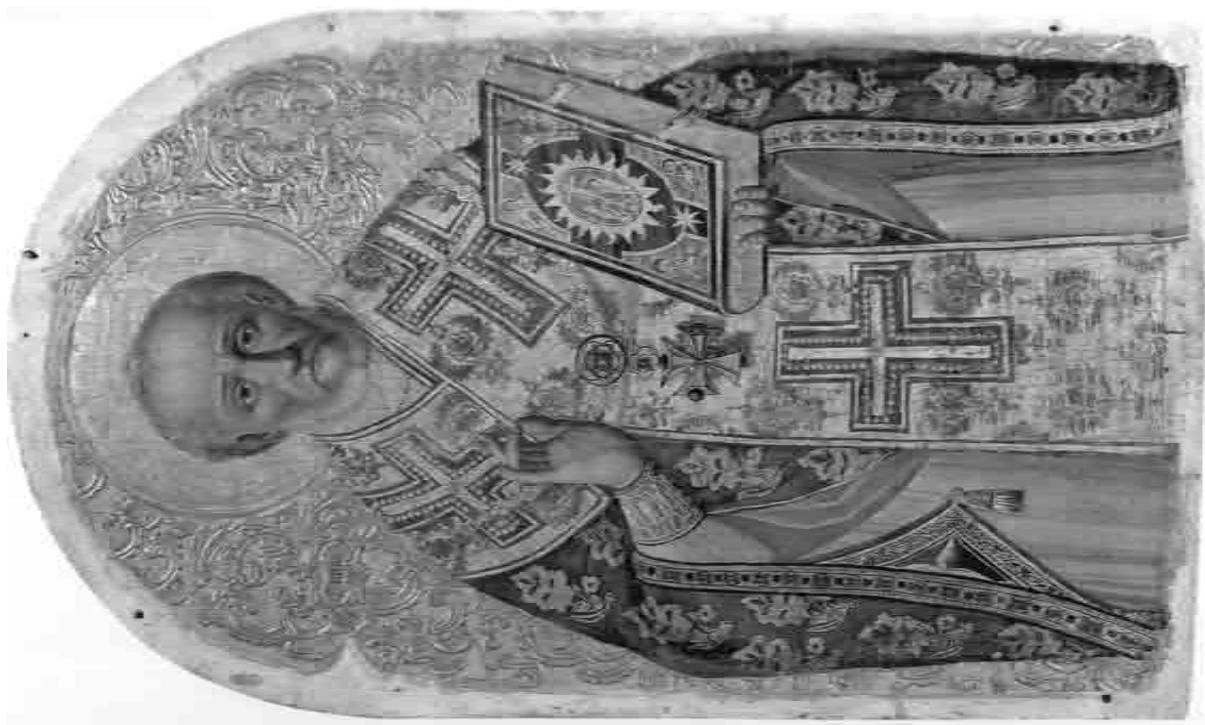
СВІТЛАНА ОЛЯНІНА. НОВІ АТРИБУЦІЇ ЗБЕРЕЖЕНИХ ІКОН БЕРЕЗНЯНСЬКОГО ІКОНОСТАСА



4. Ікона «Преподобні Антоній і Феодосій Печерські». Остання чверть XVII ст., дерево, різьблення, олія, золочення. З намісного ярусу іконостаса Вознесенської церкви в Березні Чернігівської обл.

5. Фрагмент північного крила іконостаса Вознесенської церкви в Березні з іконою «Преподобні Антоній і Феодосій Печерські»

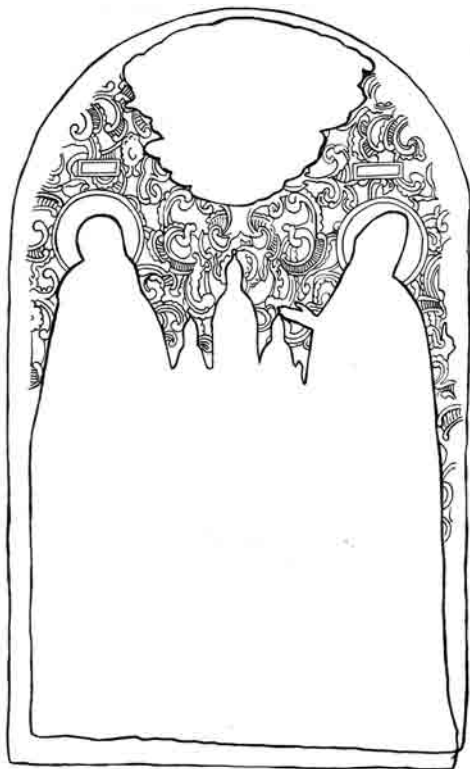
ІСТОРИЯ



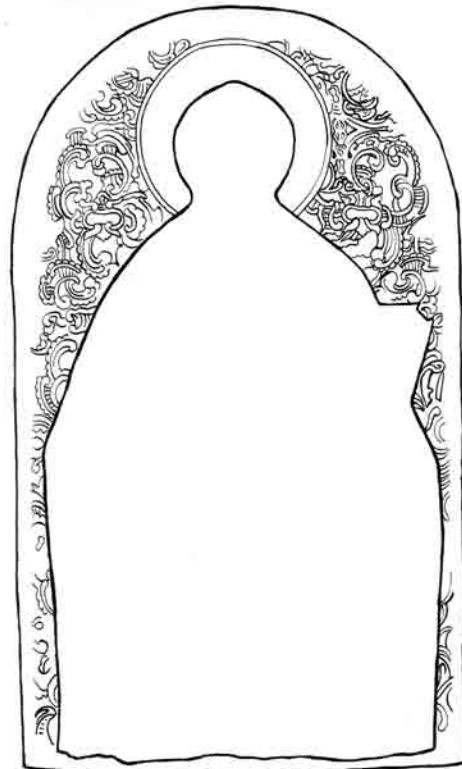
6. Ікона «Св. Миколай» XVII (?) ст., дерево, різьблення, темпера, олія, золочення. З намісного ярусу іконостаса Вознесенської церкви в Березні Чернігівської обл.

7. Фрагмент північного крила іконостаса Вознесенської церкви в Березні з іконою «Св. Миколай»

СВІТЛАНА ОЛЯНІНА. НОВІ АТРИБУЦІЇ ЗБЕРЕЖЕНИХ ІКОН БЕРЕЗНЯНСЬКОГО ІКОНОСТАСА



8



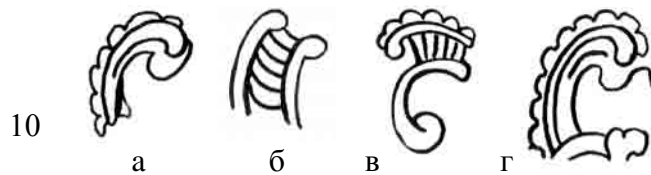
9



11



12



10

8. Прорис орнаментції тла ікони «Преподобні Антоній і Феодосій Печерські»

9. Прорис орнаментції тла ікони «Св. Миколай»

10. Прориси: а – акантового листка. Фрагмент орнаментції тла ікони «Преподобні Антоній і Феодосій Печерські»; б – жолобчатої мушлі. Фрагмент орнаментції тла ікони «Преподобні Антоній і Феодосій Печерські»; в – гребеня з намистинами. Фрагмент орнаментції тла ікони «Св. Миколай»; г – жолобчатої мушлі з намистинами. Фрагмент орнаментції тла ікони «Св. Миколай»

11. Ікона «Апостол Матвій». Початок XVIII ст., дерево, різьблення, олія, золочення. З молитовного ярусу іконостаса Вознесенської церкви в Березні Чернігівської обл.

12. Прорис орнаментції тла ікони «Апостол Матвій»

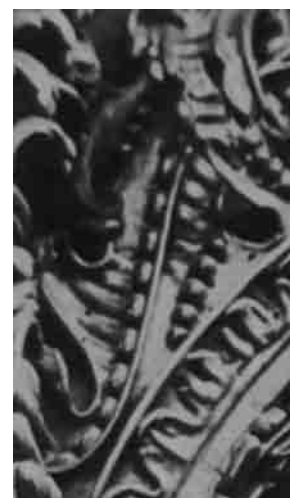
ІСТОРИЯ



13



14



15



16

17



13. Гребінь з перлами. Фрагмент обрамлення ікони з південного крила іконостаса другої половини XVII ст. з Вознесенської церкви в Березні Чернігівської обл. Світлина С. Таранушенка, 1928 р.

14. Жолобчата мушля з намистинами. Фрагмент обрамлення ікони з іконостаса 1697–1699 років з церкви Різдва Христового з Жовкви Львівської обл.

15. Жолобчата раковина з намистинами. Фрагмент декору іконостаса 1669–1676 років з Успенського собору Єлецького монастиря у Чернігові. Світлина С. Таранушенка, 1917 р.

16. «Богородиця з архангелами», XVII ст.

17. Орнаментальний декор різьбленого тла. Фрагмент ікони «Преподобні Антоній і Феодосій Печерські». Остання чверть XVII ст.

СВІТЛАНА ОЛЯНІНА. НОВІ АТРИБУЦІЇ ЗБЕРЕЖЕНИХ ІКОН БЕРЕЗНЯНСЬКОГО ІКОНОСТАСА



а



б



в



г

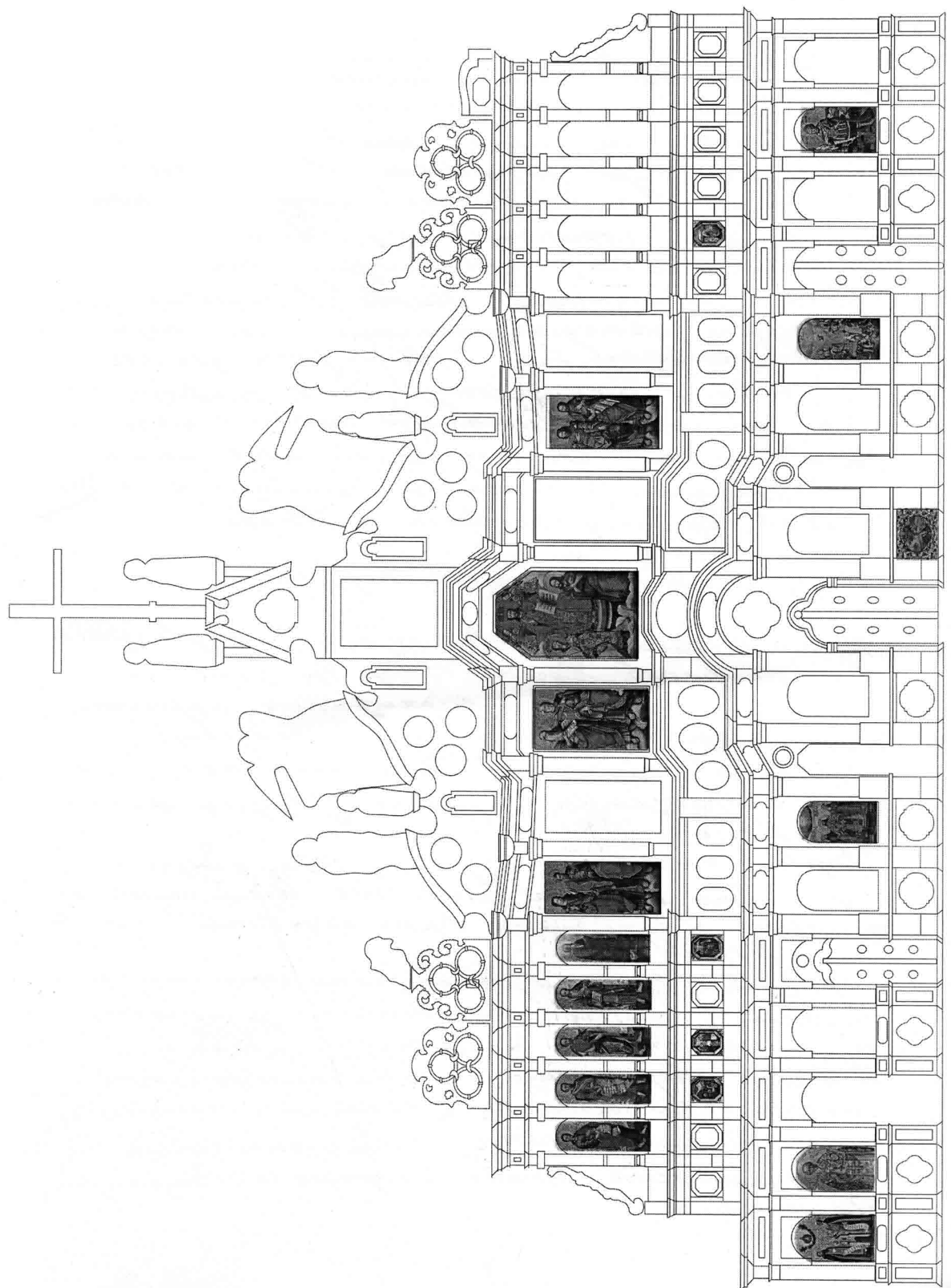


д



е

18: а – лик св. Миколая, фрагмент ікони «Св. Миколай», XVII (?) ст.; б – лик св. Феодосія, фрагмент ікони «Преподобні Антоній і Феодосій Печерські», остання чверть XVII ст.; в – лик св. Антонія, фрагмент ікони «Преподобні Антоній і Феодосій Печерські», остання чверть XVII ст.; г – фрагменти ликів свв. Миколая і Феодосія; д, е – фрагменти шат свв. Антонія і Феодосія



19. Реконструкція іконографічної програми березнянського іконостаса зі збережених ікон

*СВІТЛАНА ОЛЯНИНА. НОВІ АТРИБУЦІЇ ЗБЕРЕЖЕНИХ ІКОН БЕРЕЗНЯНСЬКОГО ІКОНОСТАСА*

альність. Збережені світлини інтер'єру Вознесенської церкви, виконані в 1928 році С. Таранушеном та П. Жолтовським, дають можливість дозволяють провести атрибуцію ще шести ікон із колекції київських музеїв, які колись склали частину березнянського іконостаса.

Шляхом порівняння форми іконного щита, характеру обрамлення, загальної композиції зображення та окремих елементів рисунка, а також орнаментативної тла збережених ікон з іконами на світлинах іконостаса, виявлено схожість між ними в усіх названих напрямках аналізу. Таким чином, проведене дослідження дозволяє стверджувати, що ікони зі збірки Національного Києво-Печерського історико-культурного заповідника: «Благовіщення», «Різдво Христове», «Хрещення» («Богоявлення») і «Зішестя до пекла» («Воскресіння») походять з празникового ряду, а ікона «Преподобні Антоній і Феодосій Печерські» – з намісного ярусу іконостаса Вознесенської церкви в Березні і розміщувалися вони в тій його частині, яка була створена в другій половині XVII ст. Ікона «Св. Миколай» із колекції Національного художнього музею України також належала цій частині березнянського іконостаса і стояла в намісному ярусі. Аналіз орнаментованого тла ікони «Св. Миколай» не залишає сумніву, що ікона була створена не пізніше кінця XVII ст.

*Ключові слова:* ікона, іконостас, декор, атрибуція, тотожність.

Icons from the iconostasis of the Voznesenska Church in Berezna of Chernihiv region, nowadays given to the collections of National Kyiv Pechersk Historic and Cultural Complex and National Art Museum of Ukraine are axiomatic monuments of Ukrainian iconography of Hetmans' period. They were saved by museum personnel from total destruction before the reducing to ruins of the Voznesenky Church in the 2nd part of 1930<sup>th</sup>. During the World War II some of these icons were demolished, and the rest were dislocated to museum collections. Moreover, not all of them retained their initial nameplate data so in modern museum documentation some of these icons are considered to be the objects of cultural property of the unknown origin. Recently initial attribution of several icons from Bereznansky iconostasis has been recommenced and today the total number of objects of cultural property from Voznesensky iconostasis is fourteen. Thirteen of them are gathered in National Ukrainian museum of Art: «Deisis» «Apostles Matvey and Peter», «Apostles Foma and Varfolomey», «Apostles Judas-Faddey and Iakov Alfeev», «Three prelates: St. Iowan Zlatoust, St. Vasiliy Velikiy, St. Grigory Dvoeslov», «St. George», «The Fall» – traditionally, all dated by 1760<sup>th</sup>, before the decoration of the Voznesensky Church was finished. The icons «Apostle Peter», «Apostle Mark», «Apostle Foma», «Apostle Varfolomey», «Apostle Matvey», «Apostle Andrey» were created before the beginning of 18<sup>th</sup> century. Beside this, the icon «The Cathedral of Archangel Michael», dated before 1760<sup>th</sup>, now is included to the collection of National Kyiv Pechersk Historical and Cultural Complex.

The search of other icons of Bereznansky iconostasis is not finished. That is why the issue of collecting data for complete catalogue of icons, attributed to iconostasis of Voznesenska Church in Berezna, becomes topical. Archival photos of Stefan Taranushenko and Paul Zholtovsky of an interior of Voznesenska Church in 1928 allow to relate to Bereznansky iconostasis the other six icons from Kyiv museums.

Detailed comparison of the forms of icons, particularly, of frame, the general composition of images and certain elements of figure, and also field ornamentation of icons and the images of them on the photos of iconostasis, concludes the similarity of icons in all points of analysis. Basing on the results of this research we can state that the icons «Annunciation», «The Nativity of Christ», «The Epiphany» («The Theophany») and «Descent to Hell», gathered in collection of National Kyiv Pechersk Historical and Cultural Complex, originate from the Feasts tier and the icon «St. Antony and Theodosiy Pecherskiy» – from the Worship tier of iconostasis of Voznesenska Church in Berezna, in particular, of the part of iconostasis,

ІСТОРИЯ

which was created in the 2<sup>nd</sup> half of 17<sup>th</sup> century. As well the icon «St. Nikolay» from the collection of National Ukrainian Museum of Art was related to this part of Bereznansky iconostasis, fitting the icon frame in Worship Tier. The analysis of field of the icon «St. Nikolay» leaves no doubt, that it has been created not later than by the end of 17<sup>th</sup> century.

*Keywords:* icon, iconostasis, decoration, attribution, identity.

Иконы из иконостаса Вознесенской церкви в Березне на Черниговщине, которые сегодня хранятся в коллекции Национального художественного музея Украины и Национального Киево-Печерского историко-культурного заповедника, являются хрестоматийными памятниками украинской иконописи периода Гетьманщины. Усилиями музейных работников они были спасены от уничтожения во второй половине 1930-х годов. Во время Второй мировой войны часть из этих икон погибла, а оставшиеся, в процессе перемещения военного времени и последующих десятилетий, были разпределены по разным музейным собраниям. При этом не у всех из них сохранились первоначальные паспортные данные, поэтому некоторые иконы в современной музейной документации значатся как памятниками неизвестного происхождения. В последнее время первоначальная атрибуция нескольких икон из березнянского иконостаса была восстановлена, и теперь их общее количество насчитывает четырнадцать памятников. Из них в Национальном художественном музее Украины хранится тринадцать икон: «Деисус», «Апостолы Матвей и Петр», «Апостолы Фома и Варфоломей», «Апостолы Иуда-Фаддей и Иаков Алфеев», «Три святителя: св. Иоанн Златоуст, св. Василий Великий, св. Григорий Двоеслов», «св. Георгий», «Грехопадение», которые, по традиции, датируют 1760-и годами – временем завершения отделки Вознесенского храма, и иконы «Апостол Петр», «Апостол Марк», «Апостол Фома», «Апостол Варфоломей», «Апостол Матвей», «Апостол Андрей» (?), которые датируют началом XVIII в. Кроме того, в коллекции Национального Киево-Печерского историко-культурного заповедника хранится икона «Собор архангела Михаила» 1760-х годов.

При этом работа по поиску других икон, когда-то принадлежавших березнянскому иконостасу, еще не завершена. Поэтому задача создания полного каталога икон, которые когда-то принадлежали иконостасу Вознесенской церкви в Березне, и его реконструкция с учетом последних открытий сохраняет свою актуальность. Архивные фотографии интерьера Вознесенской церкви, выполненные Стефаном Таранушенко и Павлом Жолтовским в 1928 году, позволяют атрибутировать еще шесть икон из коллекции киевских музеев, как таковых, которые когда-то входили в состав березнянского иконостаса.

Путем сравнения формы икон, характера обрамления, общей композиции изображений и отдельных элементов рисунка, а также орнаментации фона существующих икон и их изображений на фотографиях иконостаса, выявлено сходство между ними во всех названных направлениях анализа. Таким образом, проведенное исследование позволяет утверждать, что иконы из собрания Национального Киево-Печерского историко-культурного заповедника: «Благовещение», «Рождество Христово», «Крещение» («Богоявление») и «Сошествие в ад» («Воскресение») – происходят из праздничного ряда, а икона «Преподобные Антоний и Феодосий Печерские» – из наместного ряда иконостаса Вознесенской церкви в Березне, и размещались они в той его части, которая относилась ко второй половине XVII в. Икона «Св. Николай» из коллекции Национального художественного музея Украины также принадлежала этой части березнянского иконостаса и стояла в наместном ярусе. Анализ орнаментированного фона иконы «Св. Николай» не оставляет сомнения, что она была создана не позднее конца XVII в.

*Ключевые слова:* икона, иконостас, декор, атрибуция, тождество.

УДК 82-1+7.046+929Волошин

## КІМЕРІЙСЬКІ МІФОЛОГЕМИ МАКСИМІЛІАНА ВОЛОШИНА (до 135-річчя від дня народження мистця)

*Наталія Мірошниченко*

*У статті розглянуто один з оригінальних аспектів творчості Максиміліана Волошина – асоціативний синтез живопису та поезії; уведено в науковий обіг акварелі й написи на творах, що раніше не публікувалися. Ключові слова:* Волошин, Кімерія, Коктебель, живопис, акварелі, поезія, пейзаж.

*The article considers one of the original aspects of the Maksymilian Voloshyn creative work - an associative synthesis of painting and poetry. The author circulates the aquarelles and inscriptions on the hitherto unpublished works into the scientific usage.*

*Keywords:* Voloshyn, Cimmeria, Koktebel, painting, aquarelles, poetry, landscape.

Радость искусства – это радость воплощения.  
Это радость найденных форм.  
*Максимилиан Волошин* [4, с. 266]

На самому березі мальовничої чорноморської бухти, оточеної тонкими абрисами пагорбів – з північного сходу, і фантастичними нагромодженнями скель давнього вулкана Карадаг – з південного заходу, спрямованими назустріч хвилям, легким кораблем виглядає Будинок-музей Максиміліана Олександровича Волошина – чудового поета, художника, парадоксального критика та мислителя, геніального життєствердого творця.

Максиміліан Кириєнко-Волошин народився в Києві 28 (16 за старим стилем) травня 1877 року в Духів день. По родовій лінії батька він був нащадком запорозьких козаків, а по матері – заможних східних німців, що оселилися на Волзі наприкінці XVIII ст. «Народився я в Києві та корінням роду пов'язаний з Україною», – писав він в автобіографії [12, с. 257].

Після смерті в 1881 році батька – Олександра Максимовича, юриста за освітою, вихованням сина займалася мати – Олена Оттобальдівна, різнобічно освічена та вольова жінка. Того ж року вона з маленьким Максом переїхала до Москви, де мешкала переважно в арендованих квартирах. У 1893 році Олена Оттобальдівна вирішила переїхати до Коктебеля, де в родини професора-офтальмолога Едуарда Андрійовича Юнге недорого придбала невелику ділянку землі біля моря. Максиміліан Волошин пе-

рейшов до феодосійської гімназії, жив на квартирі у Феодосії, а у вихідні пішки ходив через пагорби до Коктебеля. Ці прогулянки настільки захопили Волошина, що, навіть отримавши запрошення І. Айвазовського на «військову прогулянку» разом з іншими гімназистами, віддав перевагу своїй пішохідній мандрівці. Згодом він занотує у своїй автобіографії: «Історична насиченість Кімерії та строгий пейзаж Коктебеля виховують дух і думку...» [3, л. 1] <sup>1</sup>.

Після закінчення гімназії у 1897 році Волошин вступає на юридичний факультет Московського університету та занурюється в культурне життя російської столиці. Театри, музеї, бібліотеки, літературні зустрічі, заняття природничими науками, поезією і перекладами – справжні захоплення юнака, що формують його світогляд і життєву позицію. Неприйняття тогочасних державних порядків <sup>2</sup> та участь у студентських страйках через рік закінчуються виключенням з університету та висилкою до Феодосії, звідки Волошин їде в свою першу закордонну подорож. Австрія, Італія, Швейцарія, Франція, Німеччина... Ознайомлення із західноєвропейським мистецтвом: «Пішов сьогодні до Лувру... стіни цілком завішані, і це все Мурільйо, Рубенс, Рафаель, Леонардо і тисяча тисяч інших... Та тут потрібно роки прожити, щоб з Лувром тільки поверхово познайомити-

ІСТОРІЯ

ся», – писав М. Волошин О. Петровій [8, л. 1] <sup>3</sup>.

Повернувшись до Росії, М. Волошин поновлюється в університеті, але серце його рветься назад. Він сам розробляє маршрут поїздки і на літніх канікулах вирушає у двохмісячну подорож Європою з друзями: В. Ішеєвим <sup>4</sup>, Л. Кандауровим <sup>5</sup>, О. Смирновим <sup>6</sup>. Польща, Австро-Угорщина, Німеччина, Італія, Греція... Враження пише в листах, щоденнику та записниках, опублікувавши в 1901 році кілька нарисів у газеті «Русский Туркестан».

Уже в цих так званих «листочках із записника» проглядають мистецтвознавчі та творчі захоплення М. Волошина та його ставлення до новаторства і традицій, техніки та майстерності. «Ще в 30-х роках у Франції почався визвольний рух живопису (особливо пейзажу), який виривався з лабет академізму. Знайшлися люди, котрі стверджували, що... слід писати предмети не такими, якими вони є, але такими, якими вони уявляються (імпресіонізм)... На цей рух... дуже вплинув японський акварельний живопис з його легкими прозорими тонами. ...Техніка тільки тоді буде цілком досконалою, коли її зовсім не буде помітно, тому що це тільки знаряддя для передачі думки і настрою: знаряддя велике, важливе і могутнє, яким великий художник повинен володіти так, як віртуоз пальцями своєї руки... Істинний витвір мистецтва повинен захоплювати так, щоб не можна було у перший момент усвідомити, бачите ви його, або чуєте, або нюхаєте, чи їсте» [9, с. 39–42].

З Греції друзі повернулися до Криму, де незабаром Волошина знову заарештували та відправили по етапу до Москви. Два тижні в'язниці – й, аби попередити загрозливе заслання, Максиміліан Олександрович приймає пропозицію свого давнього приятеля, інженера-шляховика В. Вяземського (1867–1924), який очолював пошукову партію з будівництва залізниці Оренбург-Ташкент, і на півроку їде з ним до Туркестану.

«1900 рік, межа двох століть, був роком мого духовного народження. Я ходив з караванами по пустелі. Тут наздогнали мене Ніцше і “Три розмови” Вл. Соловйова. Вони

дали мені можливість подивитися на всю європейську культуру ретроспективно – з висоти азійських плоскогір'їв і зробити переоцінку культурних цінностей. Звідси шляхи ведуть мене на захід – до Парижа, на багато років, – навчатися...» [3, л. 2].

У Ташкенті Волошин вирішує не повертатися в університет і в березні 1901 року виїжджає до Європи займатися самоосвітою: «У ці роки – я тільки губка, що всотує, я весь – очі, весь – вуха. Мандрую країнами. Музеями, бібліотеками... Окрім техніки слова, оволодіваю технікою пензля та олівця» [3, л. 2]. У гущину подій європейської художньої культури на межі століть потрапив у Парижі двадцятитрьохлітній Максиміліан Волошин, який мав, за його словами, «єдину серйозну зацікавленість – мистецтвознавство» [6, с. 18]. А оскільки традиційні методи мистецтвознавства його не задовольняли, то «залишався один більш практичний шлях: самому стати художником, самому пережити, усвідомити розбіжності та дерзання мистецтва» [6, с. 19].

Так паралельно з блискучим критиком почався Волошин-художник, який зумів пройти крізь багато захоплень і обійти всі тупики мистецтва початку ХХ ст.

У статті «Про самого себе» Максиміліан Олександрович писав: «У ранні роки я не пройшов ніякого спеціально живописного виховання і не був у жодній рисувальній школі, і тепер розглядаю це як велике щастя – це не зв'язало мене ні з якими традиціями, але дало можливість оформити самого себе у зрілі роки, відповідно зі свідомими своїми прагненнями і методами» [6, с. 18]. Він відвідує лекції у Луврі, працює в національній бібліотеці, малює в академії Колароссі, робить численні замальовки на вулицях, пише вірші, знайомиться з художниками пензля і слова.

У 1904 році, перебуваючи в гостях у В'ячеслава Іванова <sup>7</sup> в Женеві, він записав у свій щоденник його слова: «У Вас дивовижно барвиста мова... Це тонкий живопис, до найменшої деталі... у Вас око безпосередньо з'єднане з мовою. У Ваших віршах немов би око говорить. Усе незвичайно завершене...» [4, ед. хр. 4].

НАТАЛІЯ МІРОШНИЧЕНКО. КІМЕРІЙСЬКІ МІФОЛОГЕМИ МАКСИМІЛІАНА ВОЛОШИНА...

Мандруючи країнами Середземномор'я, живе переважно в Парижі. Враження від міста виливаються в майстерно відточені за формою вірші – імпресіоністичні замальовки і тонкі прозорі акварелі, як і його уподобання в живопису:

В дождь Париж расцветает,  
Точно серая роза...

Как мне близок и понятен  
Этот мир – зеленый, синий,  
Мир живых, прозрачных пятен  
И упругих, гибких линий.

Осень... Осень... Весь Париж,  
Очертанья сизых крыш  
Скрылись в дымчатой вуали,  
Расплылись в жемчужной дали.

В поредевшей мгле садов  
Стелет огненная осень  
Перламутровую просинь  
Между бронзовых листов.

Вечер... Тучи... Алый свет  
Разлился в лиловой дали:  
Красный в сером – это цвет  
Надрывающей печали.

Ночью грустно. От огней  
Иглы тянутся лучами.  
От садов и от аллей  
Пахнет мокрыми листьями.

Закат сиял улыбкой алой.  
Париж тонул в лиловой мгле.

В молочных сумерках за сизой  
пеленой  
Мерцает золото, как желтый  
огнь в опалах.  
На бурый войлок мха, на шелк  
листов опалых  
Росится тонкий дождь, осенний  
и лесной.

(Із циклу «Париж» [6, с. 27–31]).

Цей цикл увійшов до розділу «Роки мандрів» («Годы странствий») – першої збірки віршів Максиміліана Волошина, виданої у 1910 році. Серед багатьох рецензій на збірку – стаття М. Кузьміна, який акцентує свої грані бачення волошинської поезії: «Імпресіонізм і окультизм здаються

нам двома визначальними здібностями цього цікавого поета. Якщо в багатьох поетах сучасності переважає “музикант”, то у Волошині без сумніву переважає “живописець”, притому не рисувальник... а живописець-імпресіоніст, який найбільше використовує для своїх ефектів кольорові плями...». Утім, далі рецензент визнає: «Своєрідна таємничість переживань, велика майстерність, не схожа на прийоми інших художників, дуже вирізняють М. Волошина і роблять зрозумілим його вплив на багатьох молодших поетів» [15, с. 37–38].

Максиміліан Олександрович 1903 року в Коктебелі за своїм проектом будує дерев'яний будинок, до якого в 1913 році прибудовує з дикого каменю високим еркером двосвітну майстерню:

Всею грудью к морю, прямо на восток,  
Обращена, как церковь, мастерская...  
[6, с. 184].

Будинок, з різними ритмами архітектурних об'ємів і вікон, оперезаний світло-блакитними терасами-палубами, з вишкою-містком, вийшов дивовижно гармонійним і складав єдине ціле з коктебельським ландшафтом.

У цьому будинку, в надламану епоху Срібного віку, серед сум'яття гарячих років революції та громадянської війни, трагедій перших років радянської влади, М. Волошин зумів створити неповторний стиль побутування та спілкування, зберегти атмосферу гостинності, високої культури і творчості.

Андрій Бєлий згадував враження про Волошина початку дев'ятисотих: «М. О. з'являвся в Москві, швидко входячи в її злоби дня і виступаючи головним чином у ролі миротворця, згладжуючи протиріччя між супротивниками... і потім безслідно зникав або в Європу, де він збирав, так би мовити, мед з художньої культури Заходу, або у свій рідний Коктебель, де він в усамітненні перетворював все бачене і чує ним у ту нову якість, яка й створила будинок Волошина як один із найбільш культурних центрів не тільки Росії, але й Європи» [1, с. 508].

У статті «Про самого себе» М. Волошин писав: «У 1913 році., опинившись у Коктебелі, я скористався вимушеною перервою в роботі [літературній. – Н. М.], щоб

## ІСТОРИЯ

взятися за самовиховання в живопису. Передусім я взявся за етюди пейзажу – привчив себе писати завжди точно, швидко і широко... Я почав писати не олією, а темперою на великих листках картону... Аквазеллю я почав працювати з початку війни... у прикордонній смузі..., де роботи з природи були неможливими через умови воєнного часу... Це мене звільнило від прикутості до природи та було благодіянням для мого живопису» [6, с. 19–20].

У невеликих лаконічних акварельних листках у дивовижній гармонії лінії та кольору художник зумів поєднати реалізм зображеного пейзажу (бо засадничий принцип його живопису – «зображати землю, по якій можна ходити, і небо, по якому можна літати» [6, с. 22]) і своє бачення – яснобачення цього пейзажу внутрішнім оком історіософа. Саме це бачення Кімерії зумовило стиль його образотворчого мистецтва, якщо йти від поширеного на межі століть визначення стилю як уміння художника з реальних форм створити цілком свій внутрішній образ. У статті «Підсумки імпресіонізму» Волошин писав: «Реалізм – це вічне коріння мистецтва, котре бере свої соки із жирного чорнозему життя... Імпресіоністи поновили мистецтво, пустивши нове коріння в життя. Вони подесятирили силу бачення» [12, с. 22]. А в есе «Індивідуалізм у мистецтві» Волошин підкреслював: «Завдання мистецтва полягає не в тому, щоб бути дзеркальним відображенням своєї епохи, а в тому, щоб у кожен момент перетворювати, просвітлювати і творити навколишню природу» [12, с. 72]. Кожна акварель, найменша його мініатюра – це образ відображеної миті з її реаліями і настроєм, але миті, яка розгортається у вічність, а тому – це образ-символ. Така образність притаманна і поезії Волошина:

В гранитах скал – надломленные  
крылья.  
Под бременем холмов – изогнутый  
хребет.  
Земли отверженной – застывшие  
усилья.  
Уста Праматери, которым слова  
нет!  
[6, с. 51].

Символізм для Волошина – категорія не естетична, а космічна: «Усе у світі символ... Вічний і незмінний світ, який таємничо осягає душа художника, тут знаходить собі відображення у мінливих і минутих формах» [11, с. 81]. Таким чином, волошинський пейзаж є перевтіленням пейзажу реального, не етюдом а саме втіленим символом. Той, хто шукає у його роботах тільки видимий сюжетний ряд, тут нічого не знайде. Досвідчений глядач, відчуваючи неповторність і оригінальність кожної акварелі, отримує істинну насолоду співтворчості. У цьому – одна із таємниць художнього методу Максиміліана Волошина. Він писав: «Жоден пейзаж... не написаний з природи, а представляє музично-барвисту композицію на тему кімерійського пейзажу» [6, с. 20]. Додамо – у своєму неповторному стилі.

Максиміліан Волошин називав свою техніку акварельним живописом. Але його акварелі наповнені музикою і поезією, нерідко у них присутні асоціативні поетичні рядки. Про ірраціональне поєднання музики, поезії та рисунка в своїх роботах автор писав у листі до Ю. Оболенської<sup>8</sup> від 20 жовтня 1917 року: «...Потрібно шукати симфонічне, а не унісонне поєднання» [7, л. 1]. За теорією Клінгера<sup>9</sup>, музика та поезія можуть передавати ті враження, що і рисунок, але для живопису та пластики вони недоступні. Хрістіансен<sup>10</sup> також вказує на стиль як стилізоване перетворення природи. Можливо, відповідь слід шукати у зізнанні Максиміліана Олександровича: «У методі підходу до природи, вивчення і передачі її я стою на точці зору класичних японців (Хокусаї, Утамаро), за якими я у свій час докладно і ретельно працював у Парижі» [6, с. 21]. В Японії образотворче мистецтво завжди залишалося графікою, і тут лінія зберігає свою самостійну функцію, вона говорить так само, як у музиці звучить неперервність тонів, що рухаються. Чи не абрис пагорбів, заток, дерев створюють мелодію волошинських акварелей?

«Глибока ерудиція в природничо-наукових питаннях є значною рисою поетичного обличчя Максиміліана Волошина. ... Найважливіша деталь усієї його творчої концепції – зусилля подолати той трагіч-

ний поділ шляхів мистецтва і науки, який виник, за словами Волошина, в епоху, яка безпосередньо слідувала за Ренесансом» [17, с. 123].

Головною темою своїх творів художник обирає «зображення повітря, світла, води, розташування їх за резонансним і резонуючим планами» [9, с. 167]. Такий підхід перекликається з концепцією китайського теоретика мистецтва V ст. Се Хе, що сутність мистецтва ототожнював із життєвою силою природи і писав, що в основі художнього твору має лежати енергія, живе начало («ци»), музичний ритм, гармонійність («юнь»), котрі й створюють рух, динаміку життя [14, с. 314]. Примітно, що в ієрогліфіці знак «юнь» означає «ритм», «гармонія», «резонанс» одночасно і в поетичній творчості, і в образотворчому мистецтві, а в поєднанні з «ци» утворює поняття «циюнь», тобто «гармонія енергії». Усе це, безперечно, присутнє в акварелях Волошина, наповнюючи їх тією чарівністю, яку неможливо пояснити теорією. Творчий геній Максиміліана Олександровича дозволяв йому не наслідувати, а осягати, а осягнувши – перетворювати. Цілоком реальний пейзаж отримує космічний характер, відкриваючи свою історичну наповненість, таку співзвучну багатьом рядкам Волошина-поета.

Багато акварелей підписано віршованими рядками. Поетичні написи на акварелях не повторюють зображення і не розчиняються в ньому, але, як у китайській класичній поезії, знайдена тонка межа, коли живописність поезії не призводить до описовості.

Найбільша кількість – 248 написів і 5 присвят, було опубліковано в другому томі зібрання творів Максиміліана Волошина «Вірші та поеми 1891–1931» [10, с. 571–598].

У 1916 році на виставці художнього об'єднання «Світ мистецтва» («Мир искусства») Волошин представив серію акварелей, кожна з яких супроводжувалася рядком сонета «Міста в пустелі», сонет уперше був опублікований у тому ж році в каталозі виставки. В автографі вірш написано з підзаголовком «Вінок сонетів», і, на думку дослідника В. П. Купченка, був задуманий

як магістральний сонет до нездійсненого вінка [16, с. 593].

У Будинку-музеї М. О. Волошина зберігаються акварелі з написами, частину з яких наводимо вперше:

1. Предгорий героические сны... 1921<sup>11</sup>
2. Черный чекан серебра на матовой розе заката... 05.04.31
3. Восход луны встречали чаек клики... 21.08.26
4. По стенам шифера, источенным водой  
Побеги каперсов... изсохший ствол  
маслины  
А выше, за холмом, лиловые вершины  
Подъемлет Карадаг зубчатою стеной.  
[1917]
5. Серень утра и сирени предрассветных  
далей. 20.09.31
6. Привиденья холмов известковых  
И чеканные пряди с высот. 26.03.1931
7. Над заливом виденье луны...  
Отливающей зеленью бледной. 24.03.31
8. Лесные дали тяжких гор  
За обнаженными холмами. 19.06.31
9. Розоватая земля  
Прядь листов и влажность дали.  
19.07.31
10. Твоя душа как аметист  
Оправленный в янтарных водах .  
21.09.31
11. И синие скалы и лунные зыби. 09.09.31
12. Залив вмещает бесконечность  
И пядь руки простор земли. 03.09.31
13. Остановись. Вглядишься острее  
Как четки срывы дальних гор. 06.09.31
14. И розовой жемчужиною день  
Одет в оправу сонного залива. 18.06.25.
15. Равнины вод и оком земли. 08.11.28
16. Овальню правильный залив  
Как вулканическое озеро. 15.11.27
17. Свисает прядь коричневых листов  
На темном фоне лунного залива.  
17.02.31
18. Посвящение супруге:  
Не в свитках бурь, не в крутизнах  
обрывов –  
Вся жизнь моя заключена без слов  
Здесь в раковинах голубых заливов  
В торжественных оправках берегов.  
Марусе – Макс 25.10.28

## ІСТОРИЯ

У кожному із цих рядків – жива атмосфера, настрої. Як дорогоцінне каміння, по суті, уламки мінералів нашої древньої планети, перетворені рукою майстра в прикраси, такі пейзажі в акварелях і віршах Максиміліана Волошина – блискучі грані загалом суворого Південно-Східного Криму, який художник перетворив на поетичну Кімерію.

Не випадково вимогливий Олександр Бенуа<sup>12</sup> так відгукувався про його творчість: «Не так вже й багато в історії живопису, присвяченій тільки “справжнім” художникам, знайдеться творів, які здатні викликати думки та мрії, подібні тим, котрі збуджені імпровізаціями цього “дилетанта”...» [2, с. 233–234].

## Примітки

<sup>1</sup> При цитуванні джерел по можливості збережено авторську орфографію та пунктуацію.

У статті «Костянтин Богаєвський» М. Волошин писав: «Кімерією я називаю східну область Криму від давнього Сурожа (Судака) до Босфора Кімерійського (Керченської протоки), на відміну від Тавриди, західної його частини (південного берега і Херсонеса Таврійського)...» [11, с. 167]. Коктебель, у перекладі з тюркської, – «країна блакитних вершин», «край блакитних гір».

Богаєвський Костянтин Федорович (1872–1943) – художник, з 1910-х років – близький друг М. Волошина.

<sup>2</sup> Філософські погляди М. Волошина стосовно державного устрою, ролі особистості та влади в розвитку держав, яскраво виражені в геніальному пророчому творі «Шляхами Каїна. Трагедія матеріальної культури» [6, с. 138–179], а також у поемі «Росія» [6, с. 126–137], статті «Пророки і месники» та ін. [6, с. 203–224].

<sup>3</sup> Петрова Олександра Михайлівна (1871–1921) – викладач феодосійської жіночої гімназії, друг і духовний наставник М. Волошина з гімназичних років.

<sup>4</sup> Ішеєв Василь Петрович (1878–1920): у 1900 році – студент юридичного факультету Московського університету.

<sup>5</sup> Кандауров Леонід Васильович (1877–1962): у 1900 році – студент факультету природничих наук Московського університету.

<sup>6</sup> Смирнов Олексій Васильович (1873–?): у 1900 році – студент юридичного факультету Московського університету.

<sup>7</sup> Іванов В'ячеслав Іванович (1866–1949) – поет, драматург, літературний критик.

<sup>8</sup> Оболенська Юлія Леонідівна (1889–1945) – художниця.

<sup>9</sup> Клінгер Макс (1857–1920) – німецький живописець, графік і скульптор.

<sup>10</sup> Книга Б. Хрестіансена «Філософія мистецтва» в перекладі Г. П. Федотова (С.Пб. 1911. – 292 с.) зберігається в особистій бібліотеці М. Волошина (інвентарний № Б 666) і містить його позначки.

<sup>11</sup> Датування авторське, у квадратних дужках – наші приблизні дати.

<sup>12</sup> Бенуа Олександр Миколайович (1870–1960) – художник, історик мистецтва, художній критик, засновник і головний ідеолог об'єднання «Світ мистецтва» («Мир искусства»).

## Література

1. *Белый А.* Дом-музей М. О. Волошина / А. Белый // Воспоминания о Максимилиане Волошине. – М. : Советский писатель, 1990. – С. 506–510.

2. Александр Бенуа размышляет... (Статьи и письма. 1917–1960 гг.). – М., 1968. – 752 с.

3. *Волошин М. А.* Автобиография от 15.11.1925 г. – Архив Дома-музея М. А. Волошина (далі – ДМВ), инвентарный № А 569.

4. *Волошин М. А.* История моей души. – Архив Института русской литературы («Пушкинский дом», Санкт-Петербург). – Ф. 562, оп. 1, ед. хр. 4.

5. *Волошин М. А.* Лики творчества / М. А. Волошин. – Ленинград : Наука, 1988. – 848 с.

6. *Волошин М. А.* Любовь – вся жизнь / М. А. Волошин. – Симф. : ДИАИПИ, 2008. – 368 с. : иллюстр.

7. *Волошин М. А.* Письмо к Оболенской Ю. Л. – ДМВ, инвентарный № А 405.

8. *Волошин М. А.* Письмо к Петровой Е. М. – ДМВ, инвентарный № НВ 8767.

9. *Волошин М. А.* Путник по вселенным / М. А. Волошин. – М. : Советская Россия, 1990. – 384 с.

10. *Волошин М. А.* Собрание сочинений / М. А. Волошин. – М. : Эллис Лак, 2004. – Т. 2. – 768 с.

11. *Волошин М. А.* Собрание сочинений / М. А. Волошин. – М. : Эллис Лак, 2005. – Т. 3. – 608 с.

12. *Волошин М. А.* Собрание сочинений / М. А. Волошин. – М. : Эллис Лак, 2007. – Т. 5. – 928 с.

13. *Волошин М. А.* Собрание сочинений / М. А. Волошин. – М. : Эллис Лак, 2008. – Т. 7. – Кн. 2. – 768 с.

14. *Заводская Е. В.* Слово о живописи из сада с горчичное зерно / Е. В. Заводская. – М. : Изд-во В. Шевчук, 2001. – 508 с.

15. *Кузьмин М. А.* [Стаття без назви] / М. А. Кузьмин // Аполлон. – М., 1910. – № 7. – С. 37–38.

16. *Купченко В. П.* Примечания / В. П. Купченко // Стихотворения и поэмы. – С.Пб. : Петербургский писатель, 1995. – 704 с.

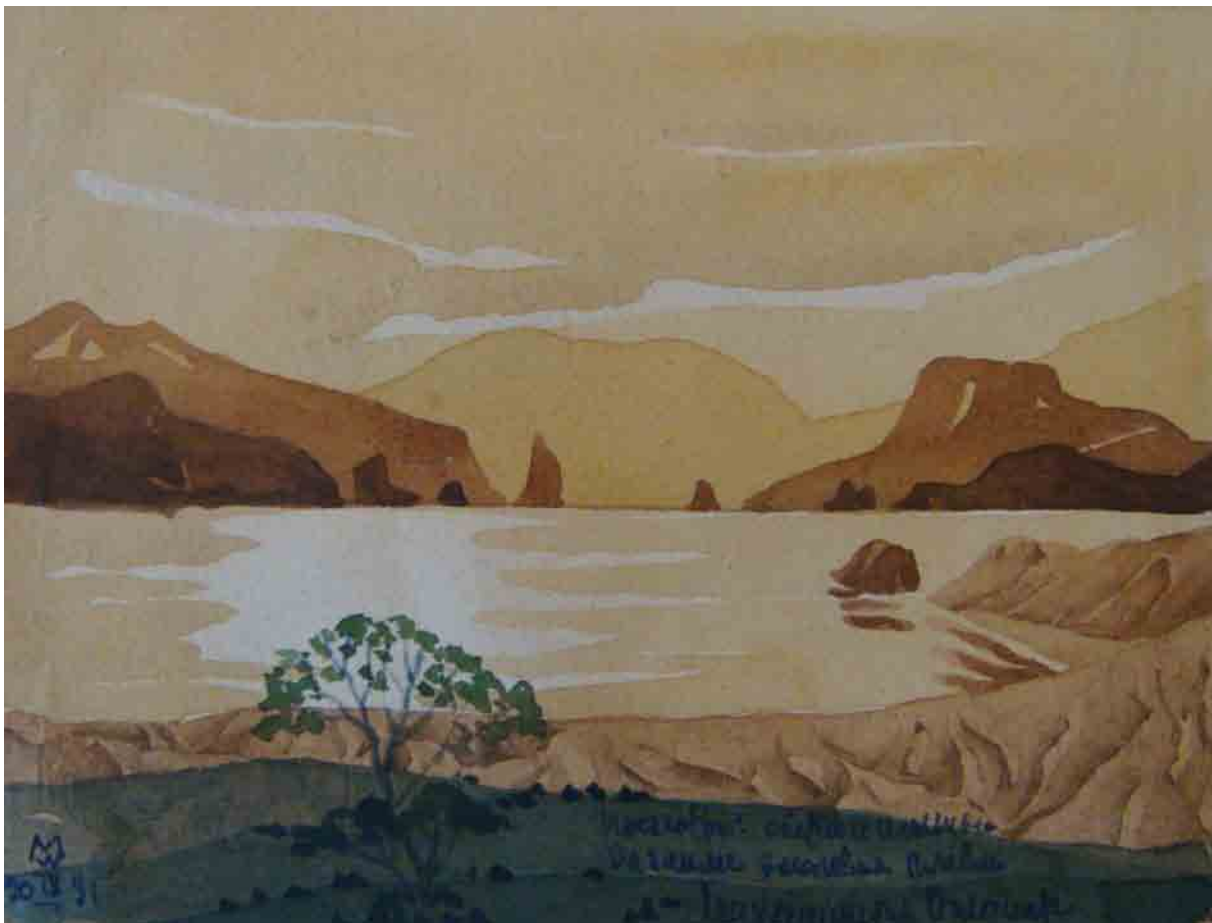
17. *Цветков В. И.* М. А. Волошин и естественные науки / В. И. Цветков // Волошинские чтения. Сборник научных трудов. – М., 1981. – С. 123–127.

*НАТАЛІЯ МІРОШНИЧЕНКО. КІМЕРІЙСЬКІ МІФОЛОГЕМИ МАКСИМІЛІАНА ВОЛОШИНА...*

*М. Зайцев. Портрет  
Максиміліана Волошина. 1925 р.*



*М. Волошин. Мініатюра. 1931 р.*



ІСТОРИЯ

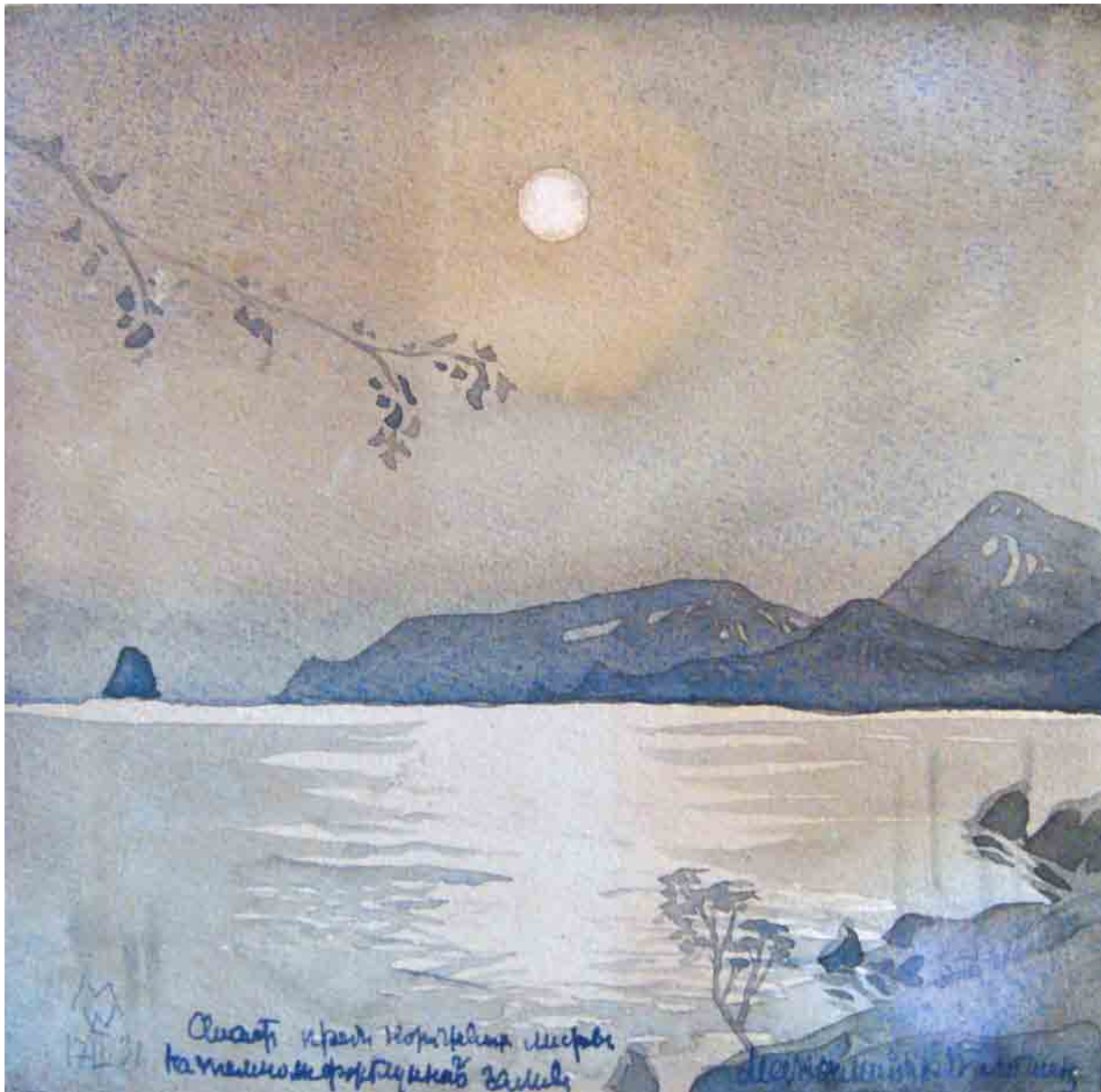


*М. Волошин. «Норд-Ост от берега...». 1928 р.*



*М. Волошин. «Небо жемчужно, муарово море». 1929 р.*

НАТАЛІЯ МІРОШНИЧЕНКО. КІМЕРІЙСЬКІ МІФОЛОГЕМИ МАКСИМІЛАНА ВОЛОШИНА...



М. Волошин. «Свисает прядь коричневых листьев на темном фоне лунного залива». 1931 р.

*ІСТОРИЯ*



*М. Волошин. Мініатюра. 1931 р.*



*М. Волошин. «Овально правильный залив...». 1927 р.*

## РЕЗЮМЕ / SUMMARY

Творчість Максиміліана Волошина займає особливе місце в культурній спадщині Срібного століття і, незважаючи на численні сучасні дослідження, у волошинознавстві все ще залишається багато «білих плям». Основна причина тому – широка ерудованість і неординарність мислення М. Волошина, відсутність безпосередніх вчителів і впливів у літературі та мистецтві, синтез у його творчості глибоких пізнань у сферах історії, міфології, релігії, різних течій окультизму й містики, а також – природничих наук.

У цій статті описано родинні корені та розглянуто умови формування світосприйняття й творчого світогляду М. Волошина в контексті пізнання європейської культури рубежу XIX–XX ст. і виховання духу реаліями суворої Кімерії. На прикладі авторських художніх робіт, що зберігаються в його домі (нині – Будинок-музей М. О. Волошина в Коктебелі), показано поетичне переосмислення художником реального кримського пейзажу в кімерійський міф, створення ним свого оригінального художнього простору. Звернуто увагу на те, що побудова образотворчої грані кімерійської міфологеми Волошина значним чином ґрунтується на філософських принципах східного (китайського та японського) мистецтва, причому історично топос-образ Кімерії він пов'язує із середземноморською цивілізацією.

У цій статті введено в науковий обіг деякі написи на акварелях з фондової колекції Будинку-музею М. О. Волошина, які не публікувалися раніше. Розглядаючи акварелі майстра, що містять поетичні рядки, аналізуючи його щоденники, статті та листи, використовуючи свідчення його сучасників – В'ячеслава Іванова, Андрія Білого, Михайла Кузьміна, Олександра Бенуа, – автор статті доходить висновку, що у своїх художніх роботах Максиміліан Волошин, майстерно використовуючи техніку акварелі й слова, сповна втілює один з основних своїх творчих принципів художньо-поетичної симфонічності та, зберігаючи реалістичну основу ландшафту, перетворював його на символ, який увібрав у себе історіософську ретроспективу – у часі й космічну перспективу – у просторі.

Таким чином, кімерійська міфологема, яку створював Максиміліан Волошин протягом усього творчого життя, значною мірою визначала формування самих понять Кімерії й Коктебеля в культурному середовищі першої третини XX ст. та зайняла важливе місце в системі культурних цінностей, залишаючись актуальною в сучасному світі.

*Ключові слова:* Волошин, Кімерія, Коктебель, живопис, акварелі, поезія, пейзаж.

Maksimilian Voloshin's work takes special seat in a cultural heritage of the Silver age and, despite of numerous modern researches, in «Voloshin's introduction» all still remains many «white spots». Principal cause to that – wide generalism and eccentricity of thinking of M. Voloshin, absence of direct teachers and influences in the literature and art, synthesis in the work of deep knowledge of areas of history, mythology, religions, various currents occultism and mysticism, as well as – natural sciences.

In present article, the family roots are depicted and conditions of formation of attitude and M. Voloshin's creative outlook in a context of cognition of the European culture of boundary XIX–XX of centuries and education of spirit by realities severe Kimmeriya are considered. On an example of the author's artworks stored its house (nowadays M. A. Voloshin's House-museum in Koktebel) poetic reconsideration by the artist of an actual Crimean landscape in Kimmeriya's myth, create it in his original artistic space. It is paid attention to the construction of the visual side of the Kimmeriya's mythologems of Voloshin significant way based on philosophical principles of the East (Chinese and Japanese) arts, that historically it connects topos-image of Kimmeriya with the Mediterranean civilization.

In given article some inscriptions on water colors from share collection of M. A. Voloshin's House-museum are not published before are entered into a scientific turn. Considering a number of water colors of the master containing poetic lines, analyzing its diaries, articles and letters, using certificates of its such contemporaries as Vyacheslav Ivanov, Andrey Belyj,

ІСТОРИЯ

Michael Kuzmin, Alexander Benua, etc., the author of article comes to conclusion, that in the graphic works Maksimilian Voloshin, it is masterful using techniques of a water color and a word, has wholly embodied one of the basic creative principles is art-poetic symphony and, keeping a realistic basis of a landscape, transformed it to the symbol which has incorporated historiosophy of a retrospective show – in time and space prospect – in space. Thus, Kimmeriya's mythologems of Maksimilian Voloshin it was created by it during all creative life appreciably defining formation of concepts Kimmeriya and Koktebel in the cultural environment of the first third XX of century and has taken durable seat in system of cultural values, remaining actual in the modern world.

*Keywords:* Voloshyn, Cimmeria, Koktebel, painting, aquarelles, poetry, landscape.

Творчество Максимилиана Волошина занимает особое место в культурном наследии Серебряного века и, несмотря на многочисленные современные исследования, в волошиноведении всё ещё остается много «белых пятен». Основная причина тому – широкая эрудиция и неординарность мышления М. Волошина, отсутствие непосредственных учителей и влияний в литературе и искусстве, синтез в его творчестве глубоких познаний в сферах истории, мифологии, религий, различных течений оккультизма и мистики, а также – естественных наук.

В этой статье описываются семейные корни и рассматриваются условия формирования мировосприятия и творческого мировоззрения М. Волошина в контексте познания европейской культуры рубежа XIX–XX в. и воспитания духа реалиями суровой Киммерии. На примере авторских художественных работ, хранящихся в его доме (ныне Дом-музей М. А. Волошина в Коктебеле), показано поэтическое переосмысление художником реального крымского пейзажа в киммерийский миф, создание им своего оригинального художественного пространства. Обращается внимание на то, что построение изобразительной грани киммерийской мифологемы Волошина значительным образом основано на философских принципах восточного (китайского и японского) искусства, при том, что исторически топоним-образ Киммерии он связывает со средиземноморской цивилизацией.

В данной статье вводятся в научный оборот некоторые не публиковавшиеся ранее надписи на акварелях из фондовой коллекции Дома-музея М. А. Волошина. Рассматривая ряд акварелей мастера, содержащих поэтические строки, анализируя его дневники, статьи и письма, используя свидетельства его современников – Вячеслава Иванова, Андрея Белого, Михаила Кузьмина, Александра Бенуа, – автор статьи приходит к выводу, что в своих изобразительных работах Максимилиан Волошин, мастерски используя технику акварели и слова, сполна воплотил один из основных своих творческих принципов художественно-поэтической симфоничности и, сохраняя реалистическую основу ландшафта, преобразовывал его в символ, вобравший в себя историософскую ретроспективу – во времени и космическую перспективу – в пространстве.

Таким образом, киммерийская мифологема, создавался Максимилианом Волошиным на протяжении всей творческой жизни, в значительной мере определяла формирование самих понятий Киммерии и Коктебеля в культурной среде первой трети XX в. и заняла прочное место в системе культурных ценностей, оставаясь актуальной в современном мире.

*Ключевые слова:* Волошин, Киммерия, Коктебель, живопись, акварели, поэзия, пейзаж.

# Критика

## Critics

УДК 763аєць:7.036(477)

### МИСТЕЦЬКІ ПАРАЛЕЛІ В ГРАФІЦІ ЯРОСЛАВА ЗАЙЦЯ

Ірина Міщенко

*У статті розглянуто особливості творчості українського графіка Ярослава Зайця, у роботах якого мистецькі прояви сьогодення поєднуються із зображальними мотивами та принципами вирішення композиції, притаманними, зокрема, доробку нідерландських авторів XV–XVI ст.*

*Ключові слова:* акварель, офорт, середньовічні мотиви, нідерландське мистецтво XV–XVI ст.

*The publication discusses the features of work of the Ukrainian graphic Yaroslav Zajac, in whose works the art manifestations of the present are combined with figurative motives and principles of the compositional solution, inherent in works of Dutch authors of the fifteenth and sixteenth centuries.*

*Keywords:* watercolor, etching, medieval motifs, Dutch art of the fifteenth-sixteenth centuries.

Буковинська графіка сьогодення є чи не наймобільнішим і найрізноманітнішим у своїх проявах видом образотворчості. Досить значна кількість авторів з різними школами й художніми вподобаннями сприяли виникненню відмінних варіацій розвитку цього виду мистецтва в регіоні. У ньому можна виділити реалістичну течію, представлену в доробку Володимира Санжарова, Фелікса Мішина, Івана Балана, Наталії Ярмольчук та Рудольфа Лекалова; сучасну трансформацію класичної традиції (твори Ореста Криворучка й Бориса Негоди); постмодерністські пошуки (роботи Олега Любківського) та інші менш значущі напрями.

Дещо осібною від інших є творчість Ярослава Зайця (1951 р. н.), випускника Київського державного художнього інституту (нині – Національна академія образотворчого мистецтва і архітектури), в основі синтетичної за виражальними засобами графіці якого – поєднання лінійної витонченості офорта, прозорості акварельних прокладок і живописної неоднорідності й емоційності темперних тонувань. У роботах цього майстра лаконічність та формальна виразність вирішення досягаються, зокрема, через численні зображення-символи, котрі, завдяки своїй глибині й універсаль-

ності, стають утіленням і національних мотивів, і загальнолюдських архетипів, носіями спільних для багатьох європейських культур понять та образів. Останні досить часто пов'язані з епохою пізнього середньовіччя. Тож цілком закономірно, що в акварелях і офортах Я. Зайця відчутні філософські, асоціативні та стилістичні паралелі, внутрішня спорідненість із творами мистців доби «відродження без античності», серед яких найближчими йому є нідерландські живописці XV–XVI ст. – Ієронімус ван Акен (Босх) та Пітер Брейгель Старший. Можна припустити, що така співзвучність ідей і мотивів зумовлена ще й певною схожістю історичного розвитку країн. Адже неоднозначність сьогодення зі складнощами формування нового суспільного ладу в Україні дещо нагадує політичне становище, у якому перебували Нідерланди в XV–XVI ст.

Дослідник нідерландського мистецтва Б. Віппер відзначає як прикметні ознаки останнього загострене чуття просторової неподільності зображених явищ і подій, усвідомлення їхньої матеріальної та емоційної сполученості й пов'язаний із цим інтерес до повітряного середовища, відтінків освітлення, тонких переходів колірних і світлових співвідношень – вальорів [1, с. 21]. Я. Зайць, подібно до майстрів тієї епохи,

КРИТИКА

сприймає світ у нерозривній єдності його з людиною, як реально видимий та близький, і водночас – як недоступний для людського розуміння космос, створений Господом. Можливо, найвиразніше в його творах позначився вплив П. Брейгеля Старшого, художні уявлення якого тісно пов'язані із середньовічним світосприйняттям, фольклором та алегорією, а для картин характерне химерне поєднання реальності з фантазійністю, а при цьому – дивна цілісність середовища й людини. У роботах буковинського графіка – проникливість й одухотвореність епічних композицій П. Брейгеля, притаманне йому космічне розуміння світу (звідси – і висока лінія обрису, що дозволяє досягнути оком значний простір), усеохоплюючий характер сприйняття художником дійсності й оповідальні мотиви. Проте в більшості робіт Я. Зайця відсутні трагізм і гротеск нідерландського живописця, підкреслено гармонійність співіснування природи й людини. Узагалі, вплив мистецтва минулого є важливою прикметою художньої мови, надає особливості вишуканості й виразності створеним образам, однак є тільки часткою складного й неоднозначного мислення сучасного автора. Запозичуючи ті чи інші сюжети або й принципи композиційної побудови, і навіть значною мірою вторюючи самому світосприйняттю людини певної історичної доби, відтворюючи елементи того чи іншого стилю, майстер завжди насичує їх власним баченням, послуговується пластичною мовою саме свого часу, завжди відбираючи з культурної спадщини тільки те, що відповідає його переконанням.

Прикладом такої мистецької трансформації є акварель «Подвір'я мого дитинства» (1984), у якій буденне життя людини зіставлено із Всесвітом. Замкнений простір двору, підкреслений фронтальним вирішенням композиції з традиційними для класичного твору предметами-кулісами, що розкривають перед глядачем сцену дійства, поєднується з навколишнім світом, відтвореним у панорамі саду з незмінною в роботах автора стежкою на другому плані та ледь помітною ластівкою у вишині. На цьому аркуші – тиха радість повсякденного буття з увагою до найдріб-

ніших і нібито непоказних його елементів (мінливості сонячного променя на стіні будинку, кольорових скелець у вікні, букетів висушених квітів та кухонного начиння). Однак в акварелі Я. Зайця при всій її деталізації уникнуто фотографічності, оманливої подібності зображень до натурних об'єктів, подекуди характерної для нідерландських художників й улюбленої ними. Узагальнення торкаються не лише змістовного плану твору, але й використаних у ньому виражальних засобів.

Вплив творчості Пітера Брейгеля Мужичького чи не найвідчутніший в акварелі «Падає сніг» (1982), у композиційному вирішенні якої простежуються паралелі з «Зимовим пейзажем» та «Мисливцями на снігу» згаданого нідерландського автора. Так, останній у своїй картині створює глибоку, детально опрацьовану панораму, ліворуч на першому плані розміщуючи групу мисливців. Я. Заяць теж розташовує в лівому нижньому куті аркуша групу з двох хлопчиків та жінки з дитиною. Проте мисливці П. Брейгеля – динамічні, активні за кольором, вони чітким силуетом виділяються на снігу, задаючи лінійний ритм усій роботі. Натомість у творі українського графіка постаті людей колірною й за тоном майже злилися з оточенням, вони застигли у своєму русі – як зупинена мить життя. А навкруги – безмежжя ніби замороженого зимового простору – Всесвіту, у якому людина – лише частка тиші, яку їй не дозволено порушити.

Динаміка, характерна для численних сцен селянських танців (кермес) та свят у нідерландських майстрів, наявна і в акварелі «Весілля» (1984). Однак, будуючи композицію, Я. Заяць просторово й тонально підкреслює споглядальність власного сприйняття світу, деяку відстороненість від подій, що розгортаються поруч із ним. Твори художника, сповнені прагнення гармонії, здебільшого дивують тихим сумом, що лише одного разу вибухне нестримністю «Танцю» (1997).

Поєднання мотивів середньовічної культури й сучасного світосприйняття, притаманне графіці майстра, наявне й у виконаному ним плакаті до театральної вистави за твором Джованні Боккаччо «Декамерон»

*ІРИНА МІЩЕНКО. МИСТЕЦЬКІ ПАРАЛЕЛІ В ГРАФІЦІ ЯРОСЛАВА ЗАЙЦЯ*

(1984). Створена за мотивами справді ренесансного за духом літературного твору ця акварель на диво точно відбиває характер просочених гумором та іронією, життєстверджуючою силою і спостережливістю новел, жодним чином не повторюючи буквально сюжетні лінії.

Композиція загалом викликає смислові асоціації з центральною частиною триптиха І. Босха «Віз сина», що, як і величезне яблуко на плакаті Я. Зайця, стає втіленням земного життя з його суєтністю й радощами, від якого кожна людина прагне відірвати шматочок. Недаремно в І. Босха дві бокові частини триптиха зображують рай і пекло. Мотив невідворотності покарання за гріхи та швидкоплинності життя, марноти людських сподівань у роботі буковинського художника символізує фігура ангела, який ножем відтинає частину яблука, наближаючи кінець земного буття. Щоправда, твір сучасного автора, незважаючи на драматичні, а то й трагікомічні акценти, усе-таки має оптимістичніше звучання. Він сповнений іронії дотепного оповідача, кожний сюжет-зображення в потрактуванні якого – частина цілого й водночас самодостатній мотив. Серед них – репліка відомої картини одного із засновників класицизму – Н. Пуссена [2, с. 107–147] – і насмішквате зображення благочестивої дівчини, двобій чоловіків, гострий ніж і стомлено-зневірений ангел. А за метушнею на яблуці – спокійно-лагідний пейзаж і на диво рухливе небо, яке полюбляли зображати нідерландські живописці.

Поєднавши в аркуші змальований дрібними мазками класичний краєвид заднього плану та фантастично-парадоксальне зображення яблука в центрі, художник насичує твір значною кількістю промовистих деталей, кожна з яких уточнює замисел, іноді заперечуючи перше – поверхове – сприйняття себе самої. Так з'являється замок, який нічого не запирає, лишаючись при цьому знаком забороненого плоду, і годинник без стрілок – як знак позачасового існування змальованих сюжетів.

Чи не найчастіше звертається графік до теми Різдва Христового, подекуди поєднуючи в композиції іконографію різних сю-

жетів христологічного циклу й зображення українських народних уявлень і звичаїв, ніби повторюючи на новому витку людського розвитку дивне й суперечливе співіснування елементів пізньоантичного, варварського та християнського світосприйняття, що за часів раннього середньовіччя утворили засади сучасної європейської культури.

Подібні мотиви наявні в доповненому тонуванні офорті «Різдво» (1991), у якому існує характерне для культури XV–XVII ст. та народного мистецтва фантазмагоричне поєднання різних планів, суміщення розділених у часі подій, перенесення традиційних мотивів і героїв у сьогодення. У цій роботі поруч зображені біблійні царі, персонажі Маланки й Коляди (Смерть, Коза, Янголи), звичайні селяни та пастух (пастир). Твір насичений деталями, кожна з яких є знаковою і увиразнює філософську концепцію автора. Невипадково з'являються в композиції символи євхаристії – потир і хліб на простеленому на соломі білому полотні, розсипані на снігу земні плоди та зображення корови з металевим дзвіночком на шиї й гуцульським ліжником на спині, яка схилилася до немовляти. Ніби невідомо, звідки біля постаті Богоматері виникає драбина, яка нікуди не веде, а згодом повторюється на задньому плані, створюючи асоціації з відомим старозавітним сюжетом сну Іакова.

Образ Богоматері з немовлям є і у створеній 1989 року композиції «Ніч», де зображення несподівано набуває подоби містичного середньовічного дійства, центром якого є постать Марії. Навкруги неї розгортається драматична феєрія з фігур та облич людей, зображень тварин і лелеки, що перетворюється на вир неспокою або сходження в пекло, над яким угорі – тихо-сумні постаті селянської пари і хрест. Невипадковість і символічність деталей, настроїв твору багато в чому нагадують середньовічні рельєфи й розписи зі сценами Страшного суду й мороку, у якому зникають живі люди. Одна й та сама деталь – драбина – у цих творах сприймається по-різному, перетворюючись в останній композиції на знак життєвого вибору. Дещо іншого звучання набуває тема Різдва в однойменно-

## КРИТИКА

му офорті 2000 року, у якому звична іконографія класичного сюжету поступається неординарності бачення автора.

У 1993–1994 роках Я. Заяць виконав чи не єдиний (щоправда, нереалізований) варіант ансамблевого вирішення оформлення сучасного видання «Казки Буковини і Покуття». Поєднуючи в ілюстраціях різні за масштабом, іноді напівпрозорі або подані фрагментарно зображення, він то підкреслює окремі деталі розповіді, то творить своєрідну мозаїку, у якій закодовано цілий пласт уявлень, фантастичних видінь і асоціацій. Саме в цих аркушах з'являється характерне для творів пізнішого часу заперечення визначеності картинного простору, який то стискається краями малюнка, деформуючи їх, то виривається за його межі окремими дотепними деталями. Згодом подібний прийом з'явиться в лаконічній «Осені» (2000), де гравюра на металі доповнена аквареллю й колажем із фрагментів інших робіт, що, нагадуючи опадаюче листя, створюють ілюзію простору.

Помітні в роботах графіка 2000-х років впливи постмодернізму на диво органічно переплітаються з сюжетами й мотивами класичного мистецтва. Використовуючи поєднання знайомих образів, архетипів і несподіваних асоціацій, традиційних та нових художніх прийомів, він створює самодостатню систему знаків і пластичних метафор, осягання якої потребує від глядача не лише певного рівня обізнаності, але й співпраці, залучення його до самого процесу творення. Прикметною для робіт майстра є їхня змістова багатомірність, що спричиняється до розмаїття прочитання, коли перше враження ясності та зрозумілості сюжету й зображення вже наступної миті обертається на багатошарову тканину пропонованої мистцем інтелектуальної гри, сповненої алегорій, образів-паралелей, візуальних символів, серед яких – і найдавніші за походженням графеми.

Останніми роками знаковість у роботах Я. Заяця набуває відмінного звучання, утілюючись в уривках спогадів, що утворюють на аркушах ясно-прозоре плетиво легких ліній та ледь відчутних доторків.

У символічній тридільності простору композиції «Вікна спогадів» (2003) постає мозаїка фрагментів-споминів, у яких звичні мотиви повсякденного буття переплітаються із зображеннями-знаками, що не раз з'являються і в інших аркушах графіка. Це образи давніх родинних світлин, солом'яні павучки та різдвяні зірки з обличчями херувимів, плетені кульки, волоські горіхи, виноградне гроно як утілення крові Христа, поруч з якими прочитуються мотиви солярного знака – колеса, недріманного ока, трьох царів та втечі до Єгипту, драбини, що раз по раз виникає в багатьох роботах. Поєднання різномасштабних елементів в умовному просторі аркуша, використання розмаїття вишуканих і складних фактур, що легкими напластуваннями виникають на поверхні, створюють враження примарного і водночас цілком реального переживання спогадів, коли думки окремої людини накладаються на століттями існуючі уявлення про світ роду-спільноти, тим самим об'єднуючи людство. Дзвінко-холодні тони тла ніби огортають зображення-основу, що ледь проглядаються, як крізь імлу часу, підкреслюючи теплі, насичені за кольором елементи, які уособлюють найяскравіші дитячі враження.

Традиційні язичницькі та християнські символи завжди нерозривно поєднані в роботах графіка, переплітаються як дві неподільні сутності, що проявляються крізь шар визначеного ментальністю народу сприйняття, створюючи рівнозначність-рівновагу. Так, у постатях композиції «Ворожіння» (2007) виникають образи-паралелі жінки – Єви та Великої Панагії, яка водночас є й утіленням рідного для мистця Покуття; солярного знака й недріманного ока, а орнамент є помітним зовні знаком прадавніх вірувань. Зануреність у первинність позначена і звивистими лініями внизу – символом вічності й водночас минулості життя. Ритм точно окреслених, акцентованих тоном постатей побудований на поєднанні рівновеликих частин, доповнених гратчастими мотивами, діагональними елементами, що вносять динаміку й водночас поєднують основні складові. Цілісність останніх виразнена і горизонтальними хвилястими



КРИТИКА



Ніч. 1989 р., папір, міш. техніка

Різдво. Папір, офорт, акварель, темпера



*ІРИНА МІЩЕНКО. МИСТЕЦЬКІ ПАРАЛЕЛІ В ГРАФІЦІ ЯРОСЛАВА ЗАЙЦЯ*



Різдво. Папір, офорт, темпера

КРИТИКА

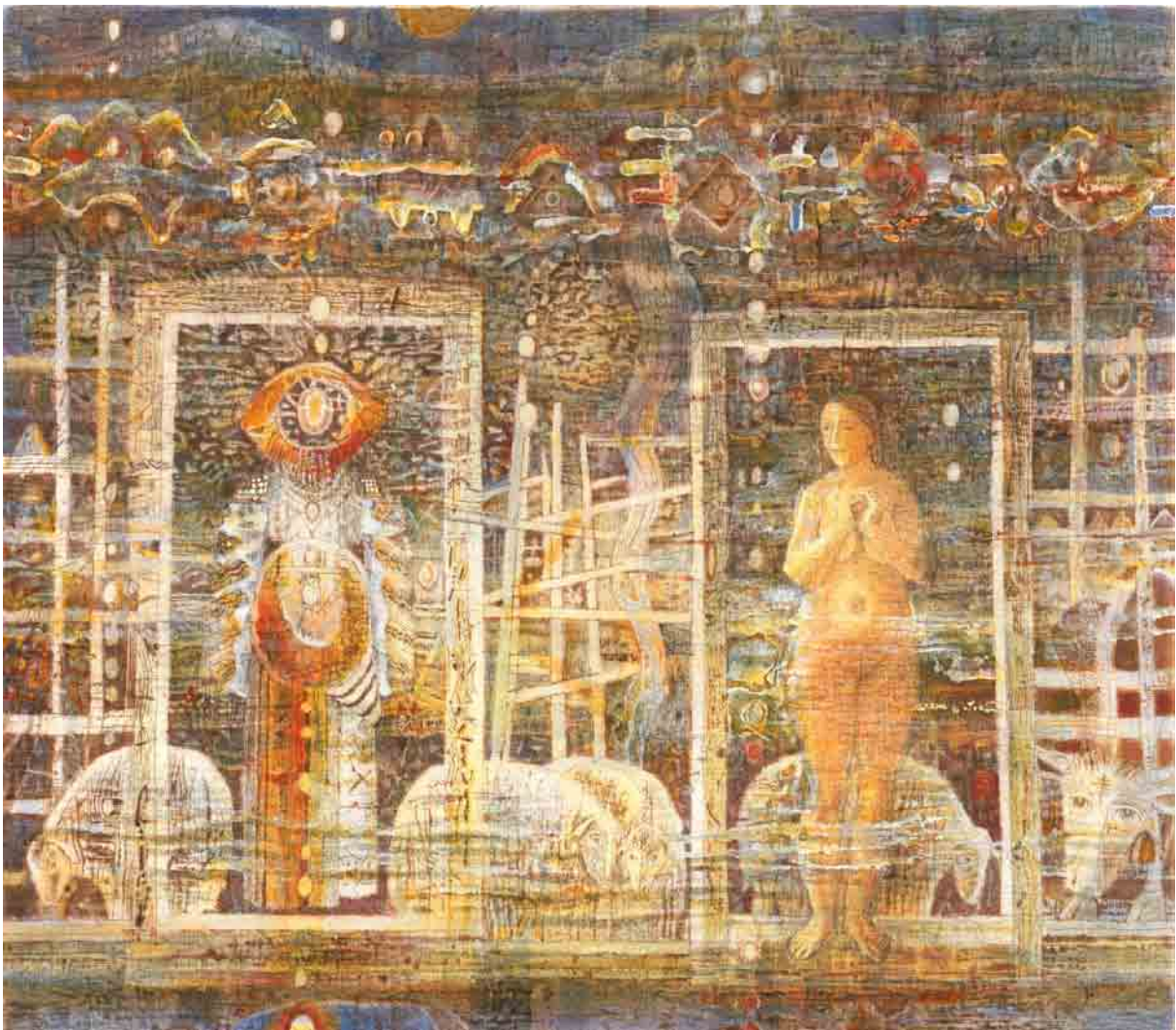


Вікно спогадів.  
2003 р., папір, міш. техніка. 380 x 435

*ІРИНА МІЩЕНКО. МИСТЕЦЬКІ ПАРАЛЕЛІ В ГРАФІЦІ ЯРОСЛАВА ЗАЙЦЯ*



Дві жінки з коровою. 2008 р., папір, міш.техніка. 320 x 415



Ворожіння. 2007 р., папір, міш. техніка. 240 x 270

КРИТИКА



Світ зі світла створений. 2005 р., папір,  
міш. техніка. 390x310

ІРИНА МІЩЕНКО. МИСТЕЦЬКІ ПАРАЛЕЛІ В ГРАФІЦІ ЯРОСЛАВА ЗАЙЦЯ

лініями, і замкнено-округлими силуетами овець внизу роботи. Замкненість, визначеність контурів є знаком закінченості, сформульованості пластичної думки (це характерна риса творів Я. Зайця). Різноманітні фактури то витворюють асоціації з природністю візерунків деревини, то відбивають відчуття плинності, поступового проявлення крізь емоційно-мальовничі напластування барв штрихів гравюри, на яку покладені тьмяно-прозорі шари фарби. У колірній гамі неспокійно-рухливої поверхні аркуша домінують вохристо-білі, золотаві та лілово-сині відтінки як віддзеркалення таємничості ночі.

Образ багатовимірності буття, у якому реальність перемежовується зі знаками минулого, поданого у вигляді смуги орнаментів або ледь прочитуваних зображень зі спогадів, символів обрядових дійств, постає в аркушах «Світ зі світла створений» (2005) та «Гора» (2007), що композиційно й за мотивами перегукуються між собою. Форми гори та писанки сприймаються тут як знак вивищеності й водночас візуалізований образ космосу з міфічних уявлень предків, утілення казкового яйця-райця, світового яйця, з якого виник Всесвіт. Нижня частина гори відбиває земне існування людини з його пориваннями, циклічністю жит-

тя, що лише поступово, з підняттям угору, змінюються на спільні для всього людства графеми – знаки мудрості й осягання законів світобудови. Пристраснонасичені, з акцентами жовтогарячих тонів, щільно покладені мазки нижніх ярусів неквапливо змінюються на напівпрозорі холоднуватосяючі відтінки горішніх зображень, набуваючи відчуття осяяння.

Оглядаючи створені в різні роки роботи Ярослава Зайця, маємо можливість простежити, як змінюються уявлення й художні вподобання майстра, який поступово переходить від класичних композицій з упізнаними мотивами до асоціативніших, насиченіших символікою аркушів. При цьому, сполучаючи у своїй графіці набутки традиційної європейської школи, елементи українського народного мистецтва та неоднозначність світосприйняття сучасної людини, мистець зберігає рафіновану викінченість утілених образів.

#### Література

1. *Виппер Б. Р.* Становление реализма в голландской живописи XVII века / Виппер Борис Робертович : монография. – М. : Искусство, 1957. – 336 с.
2. *Ротенберг Е. И.* Западноевропейская живопись 17 века. Тематические принципы / Е. И. Ротенберг : монография. – М. : Искусство, 1989. – 288 с.

#### РЕЗЮМЕ / SUMMARY

У сучасній буковинській графіці творчість Ярослава Зайця вирізняється наявністю філософських, асоціативних та композиційних паралелей з малярством нідерландських майстрів XV–XVI ст., зосібна Ієронімуса ван Акена (Босха) та Пітера Брейгеля Старшого, художнє мислення яких тісно пов'язане із середньовічним сприйняттям, фольклором та алегорією, а для картин характерне химерне поєднання реальності з фантастикою і водночас змістовно-пластична єдність середовища й людини.

Взорування на культурний спадок минулих епох у роботах Ярослава Зайця – важлива прикмета художньої мови, що надає особливої вишуканості й виразності створеним ним образам, однак є тільки часткою складного й неоднозначного світобачення художника, у якому зображальні мотиви середньовіччя та пізнішої доби гармонійно переплітаються з уявленнями та мистецькими вподобаннями сучасного автора.

*Ключові слова:* акварель, офорт, середньовічні мотиви, нідерландське мистецтво XV–XVI ст.

In modern Bucovinian graphic the work of Yaroslav Zajac distinguishes the presence of philosophical, associative and compositional parallels with paintings of Dutch masters of the fifteenth and sixteenth centuries; in particular the artistic thinking of Hieronymus van Aken

## КРИТИКА

(Bosch) and Pieter Bruegel the Elder is closely linked to the medieval perception, folklore and allegory and the paintings are characterized by a bizarre combination of reality with fantasy, but at the same time substantially-plastic unity of the environment and human.

Influence of the past ages is an important part of the works of Yaroslav Zajac, providing a special elegance and expressiveness to the created images; nevertheless this is only a part of a complex and ambiguous world view of the artist, in which figurative motifs of medieval harmoniously interweave with ideas and artistic preferences of modern artist.

*Keywords:* watercolor, etching, medieval motifs, Dutch art of the fifteenth-sixteenth centuries.

В современной буковинской графике творчество Ярослава Зайца выделяется присутствием философских, ассоциативных и композиционных параллелей с живописью нидерландских мастеров XV–XVI вв., в частности Иеронимуса ван Акена (Босха) и Питера Брейгеля Старшего, художественное мышление которых тесно связано со средневековым восприятием, фольклором и аллегорией, а для картин характерно фантазмагорическое соединение реальности с фантастикой, а вместе с тем – смысловое и пластическое единство окружения и человека.

Обращение к культурному наследию прошлых эпох в работах Ярослава Зайца выступает как важная составляющая, придающая особенную изысканность и выразительность созданным им образам, однако являющаяся лишь частью сложного и неоднозначного мировосприятия автора, в котором изобразительные мотивы средневековья и более позднего времени гармонично переплетаются с представлениями и художественными предпочтениями мастера сегодняшнего дня.

*Ключевые слова:* акварель, офорт, средневековые мотивы, нидерландское искусство XV–XVI вв.

# Позиція Position

УДК 730:7.025.4(438.32)“15/19”

## КАМІНЬ – НЕ ВІЧНИЙ. ПРОБЛЕМИ ЗБЕРЕЖЕННЯ І ДОСЛІДЖЕННЯ СКУЛЬПТУРНОЇ СПАДЩИНИ ЛЬВОВА

Юрій Бірюльов

*У статті розглянуто актуальні проблеми збереження та вивчення кам'яної скульптури XVI – початку XX ст. (архітектурного екстер'єрного декору і статуарної пластики) в історичному ядрі Львова.*

*Ключові слова:* скульптура, барельєф, об'ємна фігура, архітектурний декор, композиція, стилістика, реставрація.

*This article examines the actual problems of preservation and research of the stone sculpture of XVI – early XX cc. (both the architectural external decoration and figural plastic art) in Lviv's historical heart.*

*Keywords:* sculpture, bas-relief, dimensional figure, architectural decor, composition, stylistic, restoration.

Якщо Рим називають містом травертину (вапнякового туфу), Єреван – вулканічного туфу, Санкт-Петербург – пудостського каменю, то Львів – це місто насамперед західноукраїнського пісковика і вапняку. Різні ґатунки цих осадових порід століттями видобували в каменоломнях Львівщини – знаменитих, нині майже вичерпаних кар'єрах у Полянні та Демні, Добрянках біля Миколаєва, а також на Тернопільщині – у Пронятині, Теревовлі. Більш шляхетний галицький наддністрянський алебастр та привозний мармуроподібний червоний пісковик з Рахівського кар'єру цінували вище і використовували переважно для інтер'єрних робіт. Вапняк і пісковик скульптори брали частіше з верхніх шарів, ці ґатунки були м'якші, легше піддавалися обробці. Не завжди якість каменю була задовільною, його добре було різати та обтісувати, але з часом він так само легко псувався.

Сьогодні в історичному центрі Львова на території ЮНЕСКО стан більшості скульптур є поганим, а в окремих випадках катастрофічним. До звичних для львівського клімату вивітрювань, замокань додалися в останні 10–15 років різкі руйнування унаслідок гострих перепадів температури і збільшення бензинових викидів автотранспор-

ту. Відомо, що розчин сірчаної кислоти на скульптурах з'являється у результаті випаровування вихлопних газів машин, заправлених неочищеним паливом. Скульптури з м'яких та шпаристих пісковиків і вапняків руйнуються від насичення кристалами солей, розривів, викришування.

У Львові бракує як коштів, так і фахівців з реставрації каменю. В останні роки ця справа, на щастя, дещо зрушилася з місця. З 2006 року почала діяти Школа реставрації скульптури. Майстер-класами львівських реставраторів, серед яких, зокрема, такі відомі скульптори, як Олег Капустяк, Володимир Ропецький, Орест Дзиндра, Сергій Якунін, керував англійський професор Крис Клір. Були відреставровані скульптури лева Лоренцовича з Високого замку, св. Стефана із цвинтаря на Знесінні, лицарів на балконі (вул. Валова, 11), путтігеніїв з балкона та аттикової групи «Глорія» кам'яниці на пл. Ринок, 3 (останні твори було демонтовано для реставрації і досі не повернуто на фасад).

З 2007 року триває навчання студентів за спеціальністю «реставрація скульптури з каменю» у Львівській політехніці. Це вже початок серйозної фахової підготовки дипломованих спеціалістів.

## ПОЗИЦІЯ

Слід наголосити, що до реставрації скульптур бажано залучати мистецтвознавців, технологічний процес відновлення має бути синхронізованим з науковим вивченням, системним порівнянням зі станом, зафіксованим в історичних джерелах. Ретельне обстеження усіх елементів творів, розкриття їх автентичної авторської структури може принести несподівані відкриття.

Серед сотень екстер'єрних скульптур в історичному центрі насамперед треба рятувати найвартісніші в мистецькому відношенні та найгірше збережені пам'ятки культурної спадщини.

У групі найпроблемніших кам'яних скульптур, що потребують нагальної уваги, безумовно, – класичні ренесансні твори XVI–XVII ст. Зanedбаними об'єктами є скульптури на кам'яницях ринкової площі, виконані переважно з полянського вапняку. Їх наукове вивчення активізувалося ще в 1933–1934 роках під час фактично першої в історії міста ґрунтовної реставрації будинків площі Ринок. Утрачені фрагменти скульптур відновлював кращий у тодішньому Львові скульптор-реставратор по каменю Юліан Міколайський. Реставрація супроводжувалася гострою полемікою між провідними вченими, наприклад, між Збігневом Горнунгом та Геленою Блюм [11, s. 2; 14, s. 7]. Через понад 70 років методи реставрації цих кам'яниць продовжують викликати суперечки. Пофарбування їх фасадів синтетичними фарбами у різні кольори є дискусійним, зокрема, суперечить державним будівельним нормам реставрації, що передбачають використання матеріалів, традиційних для кожної конкретної пам'ятки. Ренесансний шедевр – Чорна кам'яниця (пл. Ринок, 4) – була пофарбована у насичений чорний колір. Сьогодні, порівняно з 1999 роком, фарба місцями осипалась, а скульптури 70-х років XVII ст. – св. Лука, св. Станіслав Костка, св. Мартин, Богоматір і особливо аттик – страждають від ослаблення структури каменю.

Акриловою фарбою був покритий і фасад Королівської кам'яниці (палацу Корнякта, пл. Ринок, 6), однак скульптури аттика продовжують руйнуватися від над-

мірного зволоження, особливо біля неякісної ринви. Цей чудовий аттик традиційно датується 1678 роком, хоч ініціали «КоК» на щитах, які тримають лицарі, вказують на Костянтина Корнякта і 1580-й рік, тобто час виконання аттика мав би бути століттям раніше.

Третій з частково збережених нині ренесансних аттиків – на вежі костелу бенедиктинок – є малодослідженим, вірогідно, він датується 1627 роком. З чотирьох крихких статуй цього аттика найбільш постраждалою є постать Мадонни із втраченою головою, яку можна поновити, орієнтуючись на архівні фотографії.

Потребує порятунку декор кам'яниці Шольц-Вольфовичів на пл. Ринок, 23, що датується кінцем XVI ст. У 2004 році частина ліпнини зазнала механічних ушкоджень. Наріжна кам'яна композиція в едикулі «Хрещення Христа» з алегоричною статуєю Віри за останні десятиліття змінилася, наприклад, фігура Віри втратила частину правої руки з чашею (це засвідчує порівняння сучасного стану з попередніми фото) (ілюстр. 1). У 2010–2011 роках здійснено лише «косметичний» поверхневий ремонт фасадів цього будинку, на жаль, без відновлення втрачених деталей наріжної групи, а також маскаронів, зроблених, вірогідно, з алебастру, що для екстер'єрної пластики є рідкісним явищем. Скульптури кам'яниці Шольц-Вольфовичів приписують послідовнику Германа ван Гутте Яну Зарембі, можливо, їх було виконано в 1595–1596 роках, незадовго до смерті майстра. Зарембу вважають також автором рельєфної епітафії Вольфганґа Шольца (помер 1574), яка розташовувалася на цвинтарній каплиці, а від XVIII ст. її вмуровано в цокольну частину апсиди римо-католицької катедрі. Сліди ерозії та засолення найбільше помітні на постатях членів родини Шольц-Вольфовичів, звернених до Богородиці.

Чекають на реставрацію також інші ренесансні оздоби зовнішніх стін катедрі, зроблені з пісковика на початку XVII ст. – фасадна частина каплиці Кампанів, з рельєфами, вірогідно, авторства Йогана Пфістера (1620-і рр.), і композиція «Грїб господній» анонімного митця. Цю групу і

особливо статую Христа за останні 30 років неодноразово намагалися відновити; більш результативними були проведені в 2007–2008 роках консерваторські роботи під керівництвом професора Януша Смази.

Натомість уже тривалий час іде боротьба за порятунок скульптур з пісковика на фасадах каплиці Боїмів. Остання ґрунтовна реставрація, як зазначено в написах на західному фасаді, відбулася в 1930 році. З того часу ситуація значно погіршилася. Скульптури засолені й забруднені, зокрема голубиним послідом, пошкоджені ерозією від загазованості повітря й надмірної вологості, джерелом якої, як припускають, є порожнини під будівлею та водогінна мережа. Барельєфи каплиці Боїмів належать до значної групи скульптурних творів пізнього ренесансу і маньєризму 10–20-х років XVII ст., що типологічно однорідні, вийшли, можливо, з однієї майстерні й мають нині схожі проблеми з пошкодженнями поверхні каменю (ілюстр. 2).

До цієї групи належать і чотири статуї святих у нішах верхнього ярусу костелу єзуїтів, вирізьблені узагальнено, у важких пропорціях – фігури Богоматері, архангела Гавриїла (сцена Благовіщення), св. Станіслава-єпископа і, вірогідно, Римського Папи Павла III (ілюстр. 3). Вони мають стилістичну схожість з постатями Богородиці, апостолів Андрія і Петра на фасаді костелу бернардинів (ілюстр. 4). Понад 20 скульптур верхньої частини фасаду останньої будови виконані, вірогідно, у майстернях Андрія Бемера або Войтіха Капіноса-Зичливого.

До першочергових пам'яток – претендентів на реставрацію – належить і найдавніший у Львові ренесансний портал з різьбленими іонічними колонами, розміщений на будинку, що на вул. Вірменській, 20. Він походить з 1550-х років, авторство якого приписують Петру Італійцю з Лугано. Занепокоєння викликає ситуація зі збереженням фасаду відомої пізньоренесансної кам'яниці з 1633 року на вул. Староєврейській, 34 з різьбленими в камені обрамленнями порталів і вікон.

Недоліки нинішнього стану ренесансних кам'яних скульптур – замокання, засолен-

ня, забруднення, біоураження, потріскання – характерні також для творів бароко й рококо.

Майстри славетної школи Йогана-Георга Пінзеля використовували переважно м'який вапняк. Тому навіть у порівнянні з більш давніми ренесансними творами рокайльні скульптури, витончені за технікою, багаті на численні шляхетні деталі, до нашого часу дійшли зі значними втратами. Серед найбільш знищених – скульптури Франциска Олендського на кам'яниці Жевуських (пл. Ринок, 3), за які нині взялися реставратори. 1772 роком датуються також постаті сатирів на консолях балкона кам'яниці № 40 на площі Ринок авторства того ж Олендського. Не в кращому стані оригінальні скульптурні консолі ринкового будинку № 36 у вигляді левів з людськими головами в пашах (1781), гротескні маскарони на балконних кронштейнах і статуї геніїв на балконі кам'яниці (вул. Вірменська, 13) (1775). Ще десять років тому статуя генія на балконі була з цілою рукою, хоч і незграбно доробленою цементом. Авторство всіх цих творів приписують Матвію Полейовському. З його ж майстерні, вірогідно, вийшли дві чоловічі голови у лаврових вінках на фасаді кам'яниці (вул. Галицька, 15) (1788–1789). Одна з них зруйнована до арматури, але може бути відтворена згідно аналітичного методу за аналогією з уцілілою.

Порівняння двох фотографій статуї св. Яцека на фронтоні Домініканського собору (авторства, напевно, Себастьяна Фесінґера, 1764–1766) – архівного зображення з 1937 року [15, с. 66–68, іл. 30] та сучасного – говорить про значне потріскання й грануляцію, розпад каменю, утрату пальців рук та хреста в правій руці (ілюстр. 5).

У 2011 році почалася реставрація палацу Любомирських на пл. Ринок, 10, спорудженого в 1763 році. Ґрунт під будинком осідає, а скульптурний декор С. Фесінґера – консолі балконів, військова атрибутика, аттики з люкарнами та орлом – засолений та відшаровується, що потребує дуже ретельних і фахових реставраційних зусиль. Негативне враження залишила поспіхом проведена в жовтні-листопаді 2011 року «реставрація» колони св. Яна з Дуклі пе-

## ПОЗИЦІЯ

ред костелом бернардинів. Пам'ятник, споруджений у 1736–1737 роках з вапняку, було покрито стійкими шарами жовтої фарби (реставратор Володимир Ропецький), унаслідок чого зник природний сірий колір каменю. Про реконструкцію статуї святого авторства Фабіана Фесінґера або Томаса Гуттера, що до 1945 року вінчала колону, навіть не йшлося.

У рококовій фігурі св. Онуфрія у ніші кам'яниці на вул. Краківській, 7 сьогодні бачимо відсутність кистей рук і неякісне пофарбування. Статуя св. Онуфрія зроблена в майстерні Пінзеля, для точнішої атрибуції бажано видалити пізніші покриття, розкрити первісний авторський задум. Відшарування структури каменю триває ще від 30-х років ХХ ст. у шедевр самому Пінзеля – групі «Юрій-Змієборець» на аттиці собору Святого Юра (1758).

Розчистка і детальне обстеження могли б допомогти розкрити таємниці однієї з перших у Львові барокових скульптур – датованого 1664 роком горельєфа «Мадонна з дітям», розміщеного в ніші над брамою огорожі львівської вірменської церкви, який приписують різним митцям, зокрема Мельхіору Ерлемберґу або Яну Ґодному.

Натомість у числі останніх скульптур епохи бароко є наріжна скульптура лева з двома тулубами та з ініціалами «Т. W.», що від 1786 року оздоблює кам'яницю виноторговця Товія Вайґеля на вул. Галицькій, 11. Вона виліплена в будівельній стюковій техніці – суміші вапна та піску на дерев'яному каркасі. Така техніка характерна для класицизму ХІХ ст. і підтверджує факт значної переробки цього лева в 1830-х роках Паулем Ойтеле. У 2006 році лева відреставрували Орест Дзиндра та Анна Штимельська під керівництвом Януша Смази.

Пауль Ойтеле та інші відомі скульптори епохи класицизму – Гартман Вітвер, брати Антон і Йоган Шимзери, Фридерік Бауман – у зовнішньому оздобленні львівських будинків застосовували власне суміш вапна, гіпсу та піску для виготовлення стюкового «тіста». Так виконували ліпні прикраси, рельєфи та каріатиди на фасадах. Зрозуміло, що подібні твори потребують особливо

обережного консерваційного закріплення і гідрофобізації. Тим часом у незадовільному стані нині є міфологічні рельєфи Г. Вітвера на кам'яницях із загрозливими тріщинами фасадів на вул. Вірменській, 21, Шевській, 10 або каріатида балкона будинку на проспекті Свободи, 1, яка, зрештою, вже декілька років тому відвалилася і була замінена копією.

Чотири кам'яні статуї Вітвера на ринкових фонтанах представляють симетричні алегорії двох стихій – води (Нептун, Амфітріта) та землі (Діана, Адоніс). Їх вирізняє досконала, урівноважена композиція, спокійний рух, піднесена монументальність і увага до деталей. Час їх виконання слід віднести до 1810–1814 років. Дивна помилкова дата 1793, безпідставно прийнята переважною більшістю дослідників протягом вже багатьох десятиліть, є ефектом «зомбування» – сліпого прийняття на віру твердження мистецтвознавця з Петербурга О. Трубнікова, автора ліричної, але й досить суб'єктивної статті 1915 року «Прогулянка по Львову». У 1793 році Гартману Вітверу йшов 19-й рік, і він тільки через два роки розпочав навчання у віденській Академії [1, с. 85–88]. Тим часом статуї ринкових богів є виразом зрілої творчої думки, які вийшли з-під умілого, досвідченого різця. Вірогідно, Г. Вітвер виконав їх до червня 1814 року перед урочистостями на львівському Ринку у зв'язку з поверненням імператора Франца І до Відня [9, с. 35–36]. Статуї, вирізьблені з вапняку, відзначає віртуозність у передачі деталей тіл і одягу, моделювання волосся, рук і ніг. Однак нині втрачено природну фактуру, рисунок і колористику каменю, вишукана вітверівська техніка схована під пошпаклюванням і пофарбуванням силікатними фарбами ґатунку «КАЙМ». У 2000 році статуя Діани, хоч і забруднена кіптявою, зберегла свою чарівність, текстуру каменю. У 2003 році вона була відреставрована київським фахівцями, а в серпні 2006 року, до ювілею міста, пофарбована акрилом фірмою «Львівреставрація». Нептун також є багатостраждальним (ілюстр. 6). У серпні 2007 року фірма «Ар-Деко» про-

води́ла чергову реконструкцію відбитої правої руки морського бога. З'ясувалося, що промивка й антисептична обробка, здійснені під час реставрації 2006 року, не дали необхідних результатів, і Нептун та інші три фонтанні статуї продовжують «хворіти» на біообростання, грибок, раніше під побілкою, а тепер під шарами силікатної фарби.

Ампірні барельєфи інших скульпторів – також невичерпне поле діяльності реставраторів і наукового пошуку мистецтвознавців. Тут, як і у випадку з фонтанами Вітвера, може бути розвінчаний не один міф та можуть з'явитися важливі уточнення.

З майстерні Йогана Шимзера в 1830-х роках вийшли оздоби фасадів кам'яниць на вул. Краківській, 34 і на вул. князя Романа, 24. На другій кам'яниці на одному з рельєфів Й. Шимзер залишив свій підпис, що є рідкісним явищем в архітектурному декорі. Деякі дослідники [4, с. 169; 8, с. 161–162] вважали, що цей майстер поставив свою сигнатуру і на рельєфі з Меркурієм на будинку (вул. Краківська, 11). Але літери «J. S.» між гаками якоря найімовірніше є ініціалами замовника рельєфів у 1826–1828 роках, торговця колоніальними товарами Йозефа Стampfеля, а особливості скульптурної техніки вказують на різець брата Йогана – Антона Шимзера. Змивка, усунення нашарувань тинькування могли б прояснити можливу дату «1820» або «1830» серед військових атрибутів на центральному міжвіконному рельєфі вже згаданої вище кам'яниці Мірів на вул. Вірменській, 13. Вірогідно, граф Фелікс Мір замовив ці три алегоричні рельєфи Фридеріку Бауману. Цей митець був, напевно, на початку 1820-х років автором стюкового фриза на фасаді кам'яниці (вул. Шевська, 12), яка нині потребує ремонту.

Торговельно-корабельна тематика, подібна до оздоб будинку Йозефа Стampfеля, присутня на рельєфах із гіпсово-вапняного тіста, розташованих над вікнами першого поверху кам'яниці № 8 на пл. Ринок. Фахова розчистка, зняття висолів, закріплення і реконструкція цих творів могла б підтвердити припущення про авторство А. Шимзера. Вірогідно, ці рельєфи були ви-

конані в 1825–1826 роках на замовлення виноторговця Йогана Тренкеля [5, арк. 5]. Сьогодні вони дисонують з новими ліхтарями, встановленими в 2006 році. Щодо барельєфів верхньої частини фасаду цієї ринкової кам'яниці, то первісно вони були виконані А. Шимзером або Ф. Бауманом. Однак у 1881 році під час ремонту будинку були перероблені Габріелем Красуцьким у техніці грубо-зернистого, вапняно-піщового стюку та у стилі, насиченому реалізмом і гротеском. Впливом реалізму 70–80-х років XIX ст. і народного мистецтва позначені також інші скульптури Красуцького – чотири барельєфи «Пори року» на ампірній кам'яниці (вул. Вірменська, 23). Тривалий час в усіх мистецьких публікаціях їх помилково датували початком 60-х років XIX ст. [7, с. 51; 10, с. 249–250], а насправді їх було виконано в 1882 році. Красуцький з'явився у Львові тільки в 1871 році, коли втік із Сибіру, де відбував заслання за участь у повстанні 1863 року. Його твори є типовими вже для скульптури львівського історизму другої половини XIX ст. [2, с. 595–596; 9, с. 160].

У той час розростання історичного середмістя супроводжувалося активним скульптурним декоруванням споруд. Численні атланти і каріатиди з гіпсу та гідравлічного вапна, у кращому випадку – з романцементу, не завжди були якісними і тепер руйнуються. Митці продовжували використовувати демнянські й полянські вапняки та пісковики, доставляли до своїх майстерень також пісковики з Тернопільщини, зокрема з кар'єрів у Теребовлі та в с. Дичків. Нинішній стан збереження таких скульптур демонструють твори Томаша Дикаса (Мадонна біля Вірменської катедрі, 1883), Тадеуша Баронча (статуї на колишній гімназії ім. Франца-Йосифа на вул. князя Романа, 5, 1876), Петра Війтовича (алегорії на будинку (вул. Дорошенка, 19), 1909) (ілюстр. 7). З полянського пісковика різьбили в 1899 році статуї муз для Міського (тепер Оперного) театру. Деякі з них у 1980-х роках були настільки зруйнованими, що під час довготривалої реставрації Опери були замінені копіями. Орнаменти на бічних фасадах театру Едмунд Плішевський відливав з цементу.

## ПОЗИЦІЯ

Майже повністю зруйнованою є ніні велика алегорична група з кам'яними статуями Меркурія, Мистецтва і Ремесла на аттику будинку Дирекції залізниці на вул. Красицьких (тепер Огієнка, 5, залізнична поліклініка), виконана Зигмунтом Отто в стилі необароко в 1897 році (ілюстр. 8).

Петро Гарасимович для оздоблення фасадів крім пісковиків, гідравлічного цементу й гіпсу застосовував випалену теракоту, утім, це не зробило його скульптури довговічними. Не збереглися його теракотові погруддя 1891 року на будинку Художньо-промислової школи на вул. Театральній, інші шість бюстів письменників, встановлені в 1892 році, можна бачити на кам'яниці Губриновичів, на розі вул. Театральної і Памви Беринди. Після численних побілок вони втратили природну текстуру випаленого черепка і виглядають як гіпсові.

Тільки звернення до міцніших матеріалів робило скульптури історизму більш тривкими. Теодор Ригер у 1880–1881 роках вирізьбив композиції для Галицького сейму у Флоренції з місцевого досить твердого пісковика [17, s. 172–173; 12, s. 252]. Нинішній стан його груп «Освіта» та «Праця» є зовні задовільним. Аттікова композиція «Опійний дух Галичини» – забруднена атмосферною кіптявою, зате зберегла природну мінеральну патину. Натомість тоновані під камінь атланти Аристократичного казино (нинішнього Будинку вчених) у 1898 році були відлиті з цинку у Відні за моделями видатного майстра австрійської необарокової пластики Рудольфа Вайра.

Леонард Марконі у 1877 році гостро критикував своїх колег за використання неякісних пісковиків та вапняків з кар'єрів неподалік Львова [16, s. 2]. Однак власні його твори виявилися ще більш вразливими до дії атмосфери та часу. Від 1876 року він використовував свою секретну суміш гідравлічного вапна та портландського цементу виробництва невеликої фабрики в с. Велдіж (ніні с. Шевченкове Долинського району). Можливо, його шукання кращих пісковиків та експерименти зі скульптурно-будівельними матеріалами виявилися такими ж ризикованими, як і пошуки Леонардо

да Вінчі під час праці над «Таємною вечерею». Монументальні групи Марконі на аттиках, такі, як «Меркурій та путті з елементами залізничного руху» на будинку (вул. Січових Стрільців, 3) (1886–1887), «Ощадність, промисловість та рільництво» на фасаді Музею етнографії (1891) і «Тріумф Справедливості» на колишньому будинку Палацу правосуддя (вул. князя Романа, 1–3) (1892) (ілюстр. 9) не витримали випробування на міцність, мають численні механічні розриви, втрати і нині потребують ретельного догляду: стабілізації або заміни корозійних кріпильних елементів, відтворення пошкоджених деталей за посередніми аналогами. У 2012 році заплановано відреставрувати групу Меркурія на будинку (вул. Січових Стрільців). З 1894 року Марконі частіше звертався до чистого цементу і бетону. У львівському закладі Роберта Гьобеля у 1894 році було зроблено з цементу статуї електричного фонтана для Загальної крайової виставки, проте вже через 10 років вони почали руйнуватися, і їх розібрали. Кращою виявилася доля відлитих у тому ж закладі з якіснішого цементного розчину статуй чотирьох континентів для готелю «Жорж». Це зробив у 1900 році за моделями Марконі Антон Попель. Окрім пісковика й цементу, він першим у Львові почав застосовувати штучний камінь ще з 1890-х років, а з 1900 року став провідним скульптором фабрики штучного каменю Івана Левинського на вул. Янівській (Шевченка) [18, s. 3]. Штучний камінь спочатку імітував пісковик, вироблявся шляхом пресування під паром піску та вапна. Потім до розчину почали додавати гіпс, цемент й алебастрову крихту. Цей матеріал у творчості скульпторів епохи модерну став одним з найпоширеніших.

Крім нього продовжували застосовувати цемент і бетон – охоче ними користувався, наприклад, Войцех Пшедвоєвський, автор зроблених у 1908 році 4-метрових статуй теслі та коваля на аттику Технологічного інституту (ніні Музичної академії), що декілька років тому було промито і флюатовано штукатуркою. З бетону і штучного каменю часто робив свої скульптури Зигмунт

Курчинський. У 1909–1910 роках він виконав вісім алегоричних горельєфів на кам'яниці Т. Балабана на розі вул. Галицької та Вислової. Засоби сполучення скульптури з будівлею було ретельно продумано. Барельєфи входять у структурний зв'язок зі стіною шляхом фактурного і технологічного об'єднання, орієнтуються за архітектурними «силовими лініями», підкріплюють їх загальний ритмічний рух, побудований на контрапункті [3, с. 99–101]. При реставрації творів Курчинського потрібно не тільки підбирати відповідні матеріали, можливо, гіпсopolімери, але й вивчати своєрідні прийоми цього митця, зокрема, у трактуванні анатомічних деталей. У 1909 році Курчинський закінчив чотири алегоричні статуї та маскарони на фасаді львівської філії Страхового товариства Тріеста (тепер Фінансова академія) на вул. Коперника, 3 (ілюстр. 10). Наявні деформації структури й осипи зовнішнього шару після ремонту 2007 року були поверхнево зашпакльовані, хоча кисть руки одного з велетнів залишилася невідновленою.

Чекають своєї черги на фахове відновлення інші тривимірні скульптури епохи модерну, виконані переважно зі штучного каменю, зокрема статуя архангела Михаїла авторства Михайла Маковича на будинку (вул. Друкарська, 11) (1914) з численними дефектами або сумні постаті лицарів різця Станіслава-Ричарда Пліхалія на кам'яниці (вул. князя Романа, 6) (1913) – з луцненням поверхневих шарів. Майже поруч – лицарі на вул. Висловій, 11, що були зроблені в 1910 році. Помилки в технології виробництва і застосуванні штучного каменю спричинили значне тріскання брили та корозію металевої арматури. Укріплення, доповнення та антикорозійне пофарбування виконали в 2007 році скульптори львівської Школи реставрації Олег Капустяк і Юрій Полідович. Ще років 20 тому на крихкому постаменті однієї з фігур ледве прочитувались ініціали «Т. В.» – можливо, підпис скульптора Тадеуша Блотницького.

Міфологічні барельєфи Францишека Берната, що з 1909 року оздоблюють фасад кам'яниці на вул. Ставропільській, 4, у 2007 році були розчищені й заново побіле-

ні. Однак, як бачимо, на барельєфі «Онан» (або «Прометей») деякі втрачені елементи досі не реконструйовані.

Сецесійні митці, крім бетону й штучного каменю, продовжували використовувати дешевшу, але не завжди якісну традиційну суміш гіпсу, піску й вапна. Сьогодні можна спостерігати значне вивітрювання, грануляцію формовочної маси у фігурах путті на балконах будинку (вул. Коперника, 9), що, вірогідно, були зроблені Феліксом Антоняком у 1912 році та в орнаментальній стюковій ліпнині на фасадах сецесійних кам'яниць історичного центру міста, наприклад, на вул. Вічевій, 1 або на аттиках страхового товариства «Дністер» (вул. Руська, 20) (1905). Це стосується також рельєфів споруд ар деко, зокрема, будинку на вул. князя Романа, 26 (1922). Сипка поверхня таких творів першої чверті ХХ ст. потребує міцної ґрунтовки і гідроізоляції.

На жаль, нині вже ніхто не згадує про скульптурні елементи історичних споруд, безповоротно загублені за останні 15–10 років, наприклад, про виконані в 1884 році [13, с. 3; с. 4] рельєфи Петра Гарасимовича на кам'яниці (пл. Міцкевича, 9), що була розібрана в 1998 році, або про зроблені ним у 1902 році й демонтовані в кінці 1990-х років гарні жіночі маскарони на аттиках будинку (вул. Руданського, 1). У 2000 році з аттика обласного управління МВС на пл. Григоренка зникли сецесійні кам'яні вазони, установлені ще в 1910 році за проектом Альфреда Захаревича для тодішнього Акціонерного кооперативного банку.

Насамкінець слід наголосити, що нині кам'яні скульптури, що перебувають в історичному центрі Львова під охороною держави та ЮНЕСКО, потребують порятунку. Їх мають реставрувати фахово, при збереженні первісної, справжньої матеріальної структури і авторських прийомів. Чимало творів потребують відтворення втрачених елементів шляхом реконструкції, але із залученням матеріалів, максимально наближених до авторських. До реставрації скульптур потрібно залучати мистецтвознавців, технологічний процес відновлення скульптур має бути синхронізованим з науковим вивченням, системним порівнянням зі ста-

## ПОЗИЦІЯ

ном, зафіксованим в історичних джерелах та на архівних зображеннях. Ретельне обстеження всіх елементів творів, розкриття їх автентичної авторської структури може допомогти зробити суттєвий внесок в історію мистецтва. Не тільки зупинити процес руйнації, але й водночас зберегти автентичність пам'яток історичного центру міста – це невідкладне завдання всіх відповідальних осіб, реставраторів і вчених.

### Література

1. Бірюльов Ю. Брати Вітвери і розквіт класицизму у львівській скульптурі початку XIX ст. / Юрій Бірюльов // Вісник Харківської державної академії дизайну і мистецтв. – 2010. – № 7. – С. 85–88.
2. Бірюльов Ю. Красуцький Габріель (Гаврило) / Юрій Бірюльов // Енциклопедія Львова. – Л., 2010. – Т. 3. – С. 595–596.
3. Бірюльов Ю. Мистецтво львівської сецесії / Юрій Бірюльов. – Л. : Центр Європи, 2005. – 184 с., ілюстр.
4. Вуйцик В. Державний історико-архітектурний заповідник у Львові / Володимир Вуйцик. – Л. : Каменяр, 1991. – 177 с., ілюстр.
5. Державний архів Львівської області. – Ф. 3, оп. 1, спр. 931.
6. Історія українського мистецтва : у 6 т. – К. : АН УРСР, ред. укр. рад. енциклопедія, 1970. – Т. 4. – Кн. 2 : Мистецтво другої половини XIX – XX століття. – 436 с., ілюстр.
7. Німенко А. В. Українська скульптура другої половини XIX – початку XX ст. / А. В. Німенко – К. : Вид-во АН УРСР, 1963. – 127 с., ілюстр.
8. Островский Г. С. Львов / Г. С. Островский. – Ленинград : Искусство, 1982. – 239 с., илл.стр.
9. Biriulow J. Rzeźba lwowska od połowy XVIII wieku do 1939 roku: Od zapowiedzi klasycyzmu do awangardy / J. Biriulow. – Warszawa : Neriton, 2007. – 388 s., il.
10. Domański M. Krasucki-Schmeigel Gabriel / M. Domański // Słownik artystów polskich. – T. IV. – Wrocław; Warszawa ; Kraków ; Gdańsk ; Łódź, 1986. – S. 249–250.
11. Hornung Z. O charakter stylowy lwowskiego Rynku / Z. Hornung // Gazeta Poranna. – 1934. – 20. XI. – S. 2.
12. Kronika włoska // Kłosy. – 1881. – № 825, 9 (21). IV. – S. 252.
13. Kurjer Lwowski. – 1884. – № 151, 31. V. – S. 3; № 172, 22. VI. – S. 4.
14. Kurjer Lwowski. – 1934. – № 313, 13. XI. – S. 6–7.
15. Mańkowski T. Lwowska rzeźba rokokowa / Tadeusz Mańkowski. – Lwów : TMPL, 1937. – 192 s., il.
16. [Marconi L.]. Głos z miasta / L. Marconi // Dziennik Polski. – 1877. – № 287–293. – S. 2.
17. Struve H. Notatki i wrażenia z podróży do Włoch – Florencja / H. Struve // Kłosy. – 1880. – № 793, 28. VIII (11. IX). – S. 172–173.
18. Zapolska G. Gmach z piasku / G. Zapolska // Słowo Polskie. – 1901. – № 360, 4. VIII. – S. 3.

## РЕЗЮМЕ / SUMMARY

У статті розглянуто актуальні проблеми збереження та вивчення кам'яної скульптури XVI – початку XX ст. (архітектурного екстер'єрного декору і статуарної пластики) в історичному ядрі Львова.

Сьогодні в історичному центрі Львова стан багатьох скульптур є поганим, а в окремих випадках катастрофічним. Як впливає з проведеного аналізу, пам'ятки культурної спадщини, що перебувають під охороною держави та ЮНЕСКО, мають реставруватися фахово, при збереженні первісної, справжньої матеріальної структури й авторських прийомів. Чимало скульптурних творів потребують відтворення втрачених елементів шляхом реконструкції, але із залученням матеріалів, по можливості максимально наближених до авторських. До реставрації скульптур потрібно залучати мистецтвознавців, технологічний процес відновлення творів має бути синхронізованим з науковим вивченням, системним порівнянням зі станом, зафіксованим в історичних джерелах та на архівних зображеннях. Ретельне обстеження всіх елементів творів, розкриття їх автентичної авторської структури може допомогти зробити суттєвий внесок в історію мистецтва. Не тільки зупинити процес руйнації, але й водночас зберегти автентичність пам'яток історичного центру міста – це невідкладне завдання всіх відповідальних осіб, реставраторів і вчених.

*Ключові слова:* скульптура, барельєф, об'ємна фігура, архітектурний декор, композиція, стилістика, реставрація.

*ЮРІЙ БІРЮЛЬОВ. КАМІНЬ – НЕ ВІЧНИЙ...*

1. Композиція «Хрещення Христа». Близько 1595–1596 рр. Наріжник кам'яниці на пл. Ринок, 23

2. Фрагмент фасаду каплиці Боїмів. 1609–1615 рр.



ПОЗИЦІЯ



3. Статуя Папи Павла III в ніші верхнього ярусу костелу єзуїтів. 1620-і рр.

4. Фігура св. Петра на фасаді костелу бернардинів. 1620-і рр.

5. Статуя св. Яцека на фасаді Домініканського собору. 1764–1766 рр.

ЮРІЙ БІРЮЛЬОВ. КАМІНЬ – НЕ ВІЧНИЙ...



6. Г. Вітвер. Статуя Нептуна. 1810–1814 рр. Водограй на пл. Ринок



8. З. Отто. Алегорія мистецтва. 1897 р. Аттік будинку по вул. Огієнка, 5



7. П. Вітович. Алегорія військової справи (статуя Марса). 1909 р. Фасад будинку по вул. Дорошенка, 19

ПОЗИЦІЯ



9. *Л. Марконі*. Триумф Справедливості. 1892 р.  
Аттик будинку по вул. Князя Романа, 1–3



10. *З. Курчинський*. Фрагмент оздоблення (1909 р.) аттика будинку  
по вул. Коперника, 3

This article examines the actual problems of preservation and research of the stone sculpture of XVI – early XX cc. (both the architectural external decoration and figural plastic art) in Lviv's historical heart. Today many sculptures at the historical center of Lviv being under the protection of the State and UNESCO are in the bad shape, in some cases the condition is disastrous. As it follows from the analysis, the cultural legacy monuments should be restored professionally, with the conservation of the primary, authentic material structure and author's methods.

The art historians should be drawn into the restoration of the sculptures; the technological process of the reconstruction of the works should be synchronized with the scientific research, the system comparison of the states, fixed in the historical sources and archived pictures. The thorough research of all elements of the works, the revelation of their authentic author's structure can help to make a vital contribution to art history.

*Keywords:* sculpture, bas-relief, dimensional figure, architectural decor, composition, stylistic, restoration.

В статье рассматриваются актуальные проблемы сохранения и изучения каменной скульптуры XVI – начала XX вв. (архитектурного экстерьерного декора и статуарной пластики) в историческом ядре Львова.

Сегодня в историческом центре Львова на территории, находящейся под охраной государства и ЮНЕСКО, состояние многих скульптур является плохим, а в отдельных случаях – катастрофическим. Как следует из проведенного анализа, памятники культурного наследия должны реставрироваться профессионально, при сохранении первоначальной, подлинной материальной структуры и авторских приемов. К реставрации скульптур следует привлекать искусствоведов, технологический процесс восстановления произведений должен синхронизироваться с научным изучением, системным сравнением состояний, зафиксированных в исторических источниках и архивных изображениях. Тщательное исследование всех элементов произведений, раскрытие их аутентичной авторской структуры может помочь сделать существенный вклад в историю искусства.

*Ключевые слова:* скульптура, барельеф, объемная фигура, архитектурный декор, композиция, стилистика, реставрация.

УДК [7.071.1:82-94](477.74)“189”

## ПОДРОБИЦІ НАВЧАННЯ В СТУДІЇ ЖЮЛІАНА З ЛИСТА І ПАРИЗЬКОГО ЩОДЕННИКА БОРИСА ЕГІЗА

Оксана Сторчай

*Публікуються текст листа і нотатки з паризького щоденника одеського художника Б. Егіза, присвячені паризькій Академії Жюліана (1895–1897).*

*Ключові слова:* Б. Егіз, Академія Жюліана, Ж.-П. Лоран і Б. Констан.

*A letter and Paris diary of Odessa painter B. Ehiza devoted to Paris Academie Julian (1895–1897).*

*Keywords:* B. Ehiz, Academie Julian, J.-P. Laurens and B. Constant.

Звертаючись до творчих біографій багатьох мистців кінця XIX – початку XX ст., зокрема вітчизняних, усе частіше трапляються факти їх навчання в студіях Мюнхена і Парижа, які в означений період стали центрами художньої освіти і набули великої популярності в Європі й Америці. Найбільше це стосується мюнхенських шкіл А. Ажбе й Ш. Холоші та паризьких академій Жюліана й Коларосі, до яких, щоб продовжити освіту, їхали мистці зі всього світу. Досить докладно про методику і принципи викладання в школах А. Ажбе й Ш. Холоші написав І. Грабар у «Моя жизнь. Автомонография. Этюды о художниках». Спогади про Академію Жюліана знаходимо у відомому «Щоденнику» М. Башкірцевої та з її картини «У студії. Майстерня Жюліана» (1881, полотно, олія; збірка Дніпропетровського художнього музею), а про Академію Коларосі – у книзі М. Волошина «Путник по вселенным»<sup>1</sup>.

Академію Жюліана (Academie Julian) засновано 1868 року в Парижі художником і талановитим педагогом Родольфом Жюліаном (Rodolphe Julian, 1839–1907), однак вона під час Другої світової війни припинила свою діяльність. З перших років існування в цьому закладі викладали відомі художники, більшість із яких були професорами Школи красних мистецтв (École des

Beaux-Arts), мали Римську премію, орден Почесного легіону: Адольф Бугро (Adolphe-William Bouguereau, 1825–1905), Жюль Лефевр (Jules Joseph Lefebvre, 1836–1911), Гюстав Буланже (Gustave Boulanger, 1824–1888), Бенжамен Констан (Jean-Joseph-Benjamin Constant, 1845–1902), Тоні Роберт-Фльорі (Tony Robert-Fleury, 1837–1911), Габріель Фер'є (Gabriel Ferrier, 1847–1914), Жан-Поль Лоран (Jean-Paul Laurens, 1838–1921) та інші. Учні Академії мали можливість претендувати на Римську премію і виставляти свої роботи в паризькому Салоні. Навчання базувалося на академічній традиції, основою його був рисунок, а починалося воно з копіювання. Водночас багато уваги приділяли натурному рисунку – оголеній людській фігурі, портретному ескізу – він займав чільне місце в програмі навчання. Студентам пропонували чимало різних вправ для вдосконалення своєї майстерності. Зокрема, у методиці навчання значної уваги надавали начеркам. Складність завдання полягала в тому, що модель міняла позу протягом двох годин чотири рази, і треба було навчитися швидко і добре робити такі натурні рисунки в цьому проміжку часу.

Доречними будуть записи відомого одеського художника-пейзажиста, друга Б. Егіза, О. Стіліануді (1868–1948) з його зошита «Художники и их мысли, выска-

звання (заметки и выписки)» про систему викладання в паризьких школах, зроблених мистцем на основі вивчення «...Автомонографии. <...>» І. Грабаря. Ці виписки певною мірою пояснюють популярність тогочасної студійної освіти: «В Париже Грабарь окончательно понял [після навчання в школах А. Ажбе й Ш. Холоші. – О. С.], что бывают два типа рисунка: РИСУНОК ТОЧНЫЙ и РИСУНОК ПРИБЛИЗИТЕЛЬНЫЙ. Первый может не быть блестящим с внешней стороны, но зато он передает верно пропорции данной природы: если натурщица неуклюжа, коротконога, большеголова, то ее такой и следует изображать в условиях школьной работы; если у натурщика дряблые мышцы или заплывшие жиром формы, – незачем наводит мускулатуру из анатомического атласа. Словом, нам, художникам нашего времени, нужна не академическая, не брюлловская выучка, а школа правды, не идеализирование природы, не установка на ее “облагороженье”, а реализм, реализм и трижды реализм. И не нужно никакого ШИКА в рисовании, что скромность союзник правдивости и искренности, а шик и блеск – враги их». І далі: «Что касается ЖИВОПИСИ, то ни в Париже, ни в Мюнхене нет элементов строгой “системы” во всех тех советах и указаниях, которые приходилось слышать тут и там. В сфере живописи все неясно, все расплывчато и туманно. Но общая художественная атмосфера, но художественный уровень и, главное, идеалы живописи были в Париже вне всякого сомнения выше, чем в Мюнхене»<sup>2</sup>.

Академія Жюліана була своєрідним трампліном у подальших самостійних творчих пошуках своїх учнів. У ній навчалося чимало відомих художників з різних країн і чимало вітчизняних мистців: Л. Бакст, М. Башкірцева, А. Білінська, П. Боннар, Є. Буковецький, М. Вебер, Е. Вюяр, А. Голубкіна, М. Дені, А. Дерен, Д. Джакометі, В. Зарубін, К. Кольвіц, П. Кончаловський, Я. Кругер (Крюгер), О. Купрін, Є. Лансер, Ф. Леже, А. Матис, А. Муха, Е. Нольде, І. Пархоменко, І. Пеське, І. Пуні, П. Рансон, М. Тенішева, О. Шевченко та багато інших. Поміж них – одеський художник, та-

лановитий портретист, учень К. Костанді в Одеському художньому училищі й П. Чистякова в Петербурзькій академії мистецтв Б. Егіз (1869–1947).

У пропонованому увазі читачів листі Б. Егіза до О. Стіліануді<sup>3</sup> описано з багатьма цікавими подробицями навчання в Академії Жюліана і коротко в Академії Коларосі. Б. Егіз подав досить повні, у межах листа, характеристики своїм учителям в Академії Жюліана – французькому маляру, скульптору, графіку Ж.-П. Лорану і французькому живописцю Б. Констану. Він надав перевагу Ж.-П. Лорану, як талановитому педагогу, про що написав у листі. Окрім того, у своїх «Виписках з Паризького щоденника...»<sup>4</sup> художник найбільше занотував практичних порад з рисунка і живопису саме Ж.-П. Лорана.

В українському мистецтвознавстві залишається малодослідженою проблема взаємодії стилістичних напрямів європейського й українського живопису наприкінці ХІХ – на початку ХХ ст., де, безумовно, тема навчання вітчизняних мистців у студіях Мюнхена і Парижа є однією зі складових, а публікація запропонованих архівних матеріалів на часі.

У руслі теми є сенс коротко окреслити ситуацію з художніми школами-студіями в Києві наприкінці ХІХ ст. – на початку ХХ ст. Цікаво, що в Києві приватні художні школи-студії почали з'являтися із середини ХІХ ст. Першою була живописна школа Н. Буяльського, далі – рисувальна школа М. Мурашка, студії В. Галімського, К. Юнге тощо. Особливого поширення в місті студійна освіта набула в першій чверті ХХ ст. і відіграла важливу роль у фаховому становленні багатьох художників, архітекторів, мистецтвознавців і загалом в естетичному вихованні творчої молоді. Студії тримали відомі київські художники: І. Селезньов, С. Світославський, Г. Світлицький, І. Їжакевич, О. Екстер, М. Яровий, О. Мурашко разом з А. Крюгер-Праховою і Козловим, О. Романов, Я. Мільман, М. Козик, І. Мозалевський, фон Ессен, А. Монко, А. Сабатовський та інші. Слід наголосити, що досить велика кількість студій першої третини ХХ ст. існували

АРХІВ

паралельно з Київським художнім училищем, заснованим 1900 року, з Українською академією мистецтв, створеною 1917 року, з іконописною (живописною) школою Києво-Печерської лаври, що функціонувала з XVIII ст. Саме в першій чверті XX ст. ситуація з отримання мистецької освіти в Києві докорінно змінилася і стала відповідною до загальноєвропейської, якщо зважити на те, що до початку XX ст. в місті не було ні середніх, ні вищих художніх навчальних закладів і обмаль приватних шкіл-студій.

Архівні документи, запропоновані для публікації, зберігаються в Наукових архівних фондах рукописів та фонозаписів Інституту мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М. Т. Рильського НАН України у фондї Б. Егіза. Лист художника входить до зошита (розміру А-4) з іншими листами (у копіях) 1889–1922 років – В. Коренева, К. Костанді, Б. Егіза, В. Мартиновича, П. Нілуса, О. Стіліануді. Паризький щоденник Б. Егіза також уходить до зошита (розміру А-5) під наданою архівістами назвою «Нотатки та виписки про техніку і технологію живопису». Текст рукописів подаємо мовою та орфографією оригіналу з незначними орфографічними й пунктуаційними правками, з розкриттям скорочень у квадратних дужках.

**Письм[о] Б. Эгиза к А. Стилиануди из Парижа – 1895 г. (дек[абрь] – нояб[рь]? – авт.).**

Дружище!

Каждый день я собираюсь написать тебе письмо, но так как хочется написать побольше, а времени очень мало, то я все и откладывал, наконец, решил написать письмо и понемногу дописывать.

Как вспомню, что я тебе не написал обстоятельного письма, так, право, портится мое расположение духа, ибо хочется тебе все передать, время уходит, накапливаются новые впечатления, и я чувствую, что всего не перескажу.

Так вот, голубчик, уж пятая неделя на исходе, как я в том блаженном Париже, о котором я бредил уж издавна. Как я уже тебе писал, по утрам я пишу у Жульена, а по вечерам рисую у Калароси<sup>5</sup>. У Жульена, в

той мастерской, где я работаю, бывают профессора: Жан Поль Лоранс<sup>6</sup> и Бенжамен Констан<sup>7</sup>, а у Калароси: Жирардо [на полях аркуша текст: «приставит сюда мастерскую Жульена (фотографию)». – О. С.]. Мастерские переполнены. Учащиеся представляют самую разнообразную толпу, как по возрасту, так и по национальностям. Для курьежа я тебе перечислю те нации, которые мне известны: французы, англичане, итальянцы, немцы, венгры, испанцы, швейцарцы, испанцы [авторский повтор. – О. С.], португальцы, голландцы, бельгийцы, шведы, турки, армяне, греки, сербы, болгары, кроаты, румыны, русские, поляки, евреи и американцы из самых разнообразных пунктов. Вся эта разношерстная компания старается говорить на своем наречии и напевать национальные песенки; можешь себе представить, что за винегрет получается. В особенности много англичан-американцев, они мне уж порядком надоели, ибо я ни слова не понимаю на этом поганом кошачьем наречии. Между прочим упомяну, что у нас работает сын известного Альфонса Доде.

Если рассмотреть все работы здесь учащихся не только в мастерских Константа и Лоранса, но и у Бугеро и Феррье, то придешь к заключению, что живопись очень слабая. Есть несколько душ (очень немногих) ловко танцующих кистью по холсту, и иной раз у них вытанцовывается эффектная и мастерская штука. Если же посмотреть на рисунки, то есть некоторые превосходно поставленные фигуры – изящные в линиях и, хотя не очень детально оконченные, но вполне удовлетворяют, ибо передают характер и впечатление природы. В этом отношении отличаются американцы, которые умудряются работать по 12 часов в день. В мастерских на стенах развешаны премированные этюды, рисунки и эскизы. Есть превосходные этюды и просто поражаешься, как возможно столько сделать за 6 сеансов; прекрасно, смело, жизненно рисованы и интересны по тону; хотя рядом есть вещи ничем не выдающиеся и даже слабые, так что удивляешься, за что они премированы? Между рисунками я видел прекрасные вещи, и

ОКСАНА СТОРЧАЙ. ПОДРОБИЦІ НАВЧАННЯ В СТУДІЇ ЖЮЛІАНА...

что особенно мне понравилось – это то, что головы со сходством и все сделано чрезвычайно просто.

Эскизы здесь представляют по субботам (раз в неделю). Вот уж в чем они мастера, так это в эскизах. Некоторые из них, по настроению и впечатлению, вполне картины. Эскизы обыкновенно не более 1\2 аршина. Хотя большая часть из них отдает сильным подражанием и условным неестественным тоном. Между премированными эскизами есть чудесные вещи. Кроме того, на стенах висят портреты учащих, написанные карикатурно; большая часть из них шедевры.

Профессора посещают мастерские по средам и субботам – 4 недели Констан и 4 недели Лоранс. Модель позирует неделю. Одновременно позируют 3 модели, нпр., на этой неделе позировали: мужчина, мальчик и женщина. Места занимают в следующем порядке: сначала занимают места представившие эскизы по N-N-, которые отмечает на эскизах профессор, затем по алфавиту; при чем каждый выбирает себе любую модель.

Лоранс, на мой взгляд, превосходный преподаватель. Он требует, по мне, самое важное. Он чрезвычайно внимателен к работе учащегося и очень вежлив. Если рисунок слаб, то он покачает головой и говорит, рисуйте мой друг, рисуйте. Терпеть не может тех, кто слабо нарисовал и пишет, и не выносит мазни. Он говорит, что натура так чудесна, так поэтична, что нельзя с ней обходиться так грубо, и лучше прочувствовать небольшой кусок, стараясь внести все, чем выпачкать холст, потерять точку опоры и танцевать кистью по холсту. К линиям он чрезвычайно строг и не любит закругленных ловко и красиво академических рисунков; он требует непосредственности и постоянно говорит, что если желаете успевать, то будьте перед натурой послушным мальчиком, а мастерство и шик – это тормозы. Движение, характер и сходство – это главное, на что он напирает. Лоранс любит законченные рисунки. У нас рисуют два брата американца; один из них сильнее, рисунки их с громадным мастерством, сознанием и знанием. Лоранс посмотрел на работу и сказал: «Вы уж вполне мастер,

но не любите природы, и я вас учить не могу, ибо вы испорчены», а его брату он сказал (что – перекрестно авт.): «Вы слабее вашего брата и потому, надеюсь, еще измените этот фальшивый и шаблонный прием; нужно обожать природу, а не свой рисунок».

Вот, в общих чертах, характеристика Лоранса. Надеюсь, если подмечу что-нибудь характерное, то напишу тебе после. Констан несколько грубее и поверхностнее Лоранса. Он по большей части делает замечания общие, ничего ровно не разъясняющие. Любит острить, хотя большей частью плоско и не прочь попошличать. Он имеет вид весьма самоуверенный и говорит с апломбом. Постоянно у него на языке Веласкес и Рембрандт. Работы тех же двух американцев, о которых я говорил выше, приводят его в восторг. Это очень показательно, ибо по сему видно, что он не так тонок и чуток. Он льнет к американцам; не знаю на сколько это верно, но говорят, что он в Америку продал много своих произведений благодаря своим жульеновским ученикам-американцам, которые его рекламируют во всю, что называется.

При мне Лоранс был только одну неделю, а Констан четыре. Первую же неделю был заменяющий, во время отсутствия Лоранса, Давон, профессор плохой, но художник прекрасный; есть его отличные произведения в Люксембургском музее. Жирардо очень большое внимание обращает на голову и на эффект свето-тени; не любит детальной отделки и проповедует общность и широту в приеме.

Я все пока пишу головы и чувствую, как смелость приливает. Мой девиз теперь: «Раззудись плечо, размахнись рука!»... Констану не нравится, как я приступаю к живописи, но в субботу, когда уже головы написаны, он находит в них достоинства, он говорит, что хорошо, что в вашей работе есть искренность и любовь. В колорите он нашел, в первой моей голове, излишнюю желтизну, а в последней несколько слабые тени. Сходство и характер, по его мнению, достаточны. При Лорансе у меня этюд был очень слабый, вследствие очень плохо позирующего натурщика. Некоторые натурщики и натурщицы позируют бесподобно,

APXIV

некоторые отвратительно. Они приходят по 5–6 человек, без церемонии мужчины, дети и женщины одновременно раздеваются и становятся на барабан. Ученики во-тируют их поднятием руки – большинством голосов. Иногда бывает, что ни одной и ни одного не принимают. Среди натурщиц есть обворожительные как по формам, так и по миловидности, и даже, иногда, и по красоте лица. Самых разнообразных возрастов и типов, начиная с 16-и лет.

Жирардо находит, что в моих рисунках есть чувство, в пропорциях не находит ошибок; в последнем рисунке остался доволен движением, но не переваривает моего мозаичного приема. Он говорит, что нужно относиться просто, не следует чересчур всматриваться. Он вечно твердит, что 1-ое, что должно быть в рисунке, – это пропорциональность, 2-е – движение и характер и 3-ье – эффект света. Он тоже не так тонок, как Лоранс.

Кроме живописи и рисования недельного я еще раза 3 в неделю делаю наброски в специально для этого предназначенные часы. Наброски эти заключаются в том, что модель меняет позу, в течение двух часов, четыре раза. Я чувствую большую пользу от этих *кроки* – как их тут называют. Вначале я не мог набросить головы, а теперь успеваю прорисовывать всю фигуру и в последних рисунках схвачены даже движение и складные пропорции. Эскизов еще не делаю, но непременно буду делать. Здесь, в один месяц, я успел сделать кипу работ, а у себя, в Одессе, я успевал вымучить 1 или 1 ½ этюда. Кроме того, ты знаешь, как я люблю натуру саму по себе и, конечно, поймешь мою до некоторой степени удовлетворенность при здешнем бесконечном разнообразии натуры; чувствую прилив энергии и даже от возбуждений и волнений, переживаемых днем, не могу иногда спокойно уснуть. Плачу я за живопись 125 фр. за 6 месяцев, а за рисование – 80 фр. за 6 мес. За наброски по 50 сантимов в вечер.

Ровно 10 дней, как я начал это письмо. Очень досадно, что и сейчас не кончу, так как не имею времени более 40-а минут. Теперь у нас Лоранс; он мне сделал суро-

вое замечание бросить на время живопись и заняться рисованием, «а то ничего из этого не выйдет – ни живописи, ни рисунка, а если будете знать рисунок хорошо, то живопись будет вам доставлять величайшее удовольствие!». Место у меня попало очень трудное, очень большой ракурс, и рисунок, действительно, вышел неудачный. Конечно, слушать его не придется, так как я и без того рисую каждый вечер, если же и днем рисовать, то когда же писать? Будь я пятью годами помоложе, я бы слепо следовал советам профессора, но теперь как-то совестно, проработав столько времени – и вдруг на попятный двор – сознаться, что не умею рисовать и не осмеливаться писать! Я продолжаю писать... Может быть, это и к худшему? Да, старость – не радость!

Каждый понедельник здесь выходит журнал для артистов. Ученикам Жульена он полагается бесплатно. Я регулярно беру этот журнал и пользуюсь, главным образом, перечнем выставок. Я уж посетил много из них, вход по большей части бесплатный. До сих пор мне удалось увидеть очень мало хороших произведений. По воскресеньям я совсем не работаю, а в компании с знакомыми прогуливаюсь по Парижу, заглядываю по временам на выставки (не картинные) и в театры. До сих пор я видел выставку литографий за 100-летие, – очень интересны, особенно афиши и наглядное указание приготовления литографских работ многими красками. Затем был на выставке работ; здесь я видел все, что подлежит выделке руками и вообще производство. Здесь много интересного, хотя, в общем, можно было бы ожидать большего. Особенно интересны мебель, ковры и статуэтки. Сильное подражание японцам отражается теперь во всем; главным образом подбором и сочетанием цветов, в чем действительно японцы выказывают неистощимую оригинальность вкуса. Даже ленты на шляпах у дам цвета их платьев, пальто и т. д. во многих случаях совершенно заимствованы у японцев. Окраска афиш, виньеток, цвета ковров, мебели и т. д. сильно напоминают те раскрашенные рисунки японцев, которые в изобилии выставлены в окнах разных магазинов.

ОКСАНА СТОРЧАЙ. ПОДРОБИЦІ НАВЧАННЯ В СТУДІЇ ЖЮЛІАНА...

На выставке литографий я видел, между прочим, иллюстрированную Жизнь Христа [цикл «Життя Господа нашого Ісуса Христа» / «Vie de Notre Seigneur Jesus-Christ», 1896, становили 350 акварелей, які виставили 1896 року в Салоні Марсового поля (Париж). – О. С.] Тиссо [Жак-Жозеф Тиссо, англ. Джеймс Тиссо (Jacques Joseph Tissot, James Tissot, 1836–1902). – О. С.], уже изданную в печатных экземплярах изумительно близко к оригиналам. Не мешало бы Буковецкому <sup>8</sup> приобрести это чудное произведение искусства.

Чем больше я узнаю Париж, тем он меня все более и более очаровывает; что за чудесные сады, площади и т. д.

Саша, ты очень много потеряешь, если, хотя бы на короткое время, не заглянешь сюда. Я нарочно собрал в своей записной книжке самые мельчайшие практические сведения, чтобы ты мог иметь верную смету необходимых для этого средств. Как оказывается, это не стоит таких больших денег, как мы всегда предполагали.

Комнату в Париже за 20–25 фр. можно иметь всегда, а вдвоем за 30 – смело. Здесь русские студенты (по большей части «из наших») открыли прекрасную дешевую столовую исключительно для приезжих русских. Обед: суп, жаркое и на 3-ье – зелень стоит 65 сант. Провизия, безусловно, свежая и выбор блюд довольно большой. Так, раз в день обедать составит в месяц 19 ½ фр., но здесь приходится обедать два раза в день, так как с 12 ч. утра (первый обед) до 10 вечера не выдержишь и приходится в 6 часов есть еще раз. Я полагаю, что утренний чай (дома) и 2 раза обед по 65 сант. будет не дороже 45–50 фр. в месяц. Стирка и конка обойдутся не более 10 фр. в месяц. Следовательно, комната, обеды и проч. всего = 70–85 фр. максимум. Если же еще прибавить 30 фр. в месяц за вход на выставки и два раза пойти в театр, то все расходы будут сосчитаны и, если ты приедешь, то я готов поручиться, что месяц жизни твоей в Париже обойдется от 100 до 120 фр. максимум, что составляет 43 р. 20 к.; как видишь, очень недорого. Дорога стоит от Одессы до Парижа через Мюнхен и Вену – 38 р. 70 к., считая часть пути в

курьерском поезде. Конечно, своевременно я тебе изложу мельчайшие подробности относительно пути и т. д.

Таким образом, дорога туда и обратно стоит 77 р. 40 к. На мелкие дорожные расходы достаточно 5 р., следовательно всего 82–85 р. Паспорт 18 р. И так, имея 145–150 р., можно смело приехать на месяц в Париж и не особенно себя стеснять. Если же захочешь остановиться в Мюнхене дня 4, то это будет стоить не более 10 р., если будешь жить, как я жил, но если соблюдать некоторую экономию (советами я могу снабдить тебя), то и того выйдет дешевле. Если же ты отважишься здесь – в Париже – остаться несколько дольше, то можно было бы пописать этюды в местной деревни и, как говорят, можно на 75 фр. в месяц жить на всем готовом смело. Натурщики – типы почти даром, что составит 25–30 р. Вот тебе общие сведения для первого раза. Постарайся, Саша, воспользоваться случаем, что и я здесь; все же и экономнее, и приятнее, и практичнее будет, так как я все же освоился с окружающей обстановкой и с городом. Я начинаю уже думать, как бы остаться здесь на лето и поработать вместо безделья, которое меня ждет, при приезде в Одессу.

На сей раз довольно. Жду от тебя с нетерпением письма с ответом на следующие вопросы: каков результат нашей выставки? Какой дивиденд пришелся на мою долю? Какие картины проданы? Действительно ли каждому члену полагается один каталог бесплатно?

Газету получил, благодарю за нее. Я тобой не доволен, что ты мне не сообщал о выставке и выжидал моего письма. Поздравляю тебя с учительством; доволен ли ты поведением твоих учениц? Как с подданством? Мой привет Кирьяку, я ему еще ни слова не написал. Привет всем вашим, Дарии Васильевне и поцелуй Колю.

Весь твой Боря.

**Выписки из Париж[ского] днев[ника]. ([18]96 – [18]97) г.**

Рисование:

1) (фиг[ура]) Следует начин[ать] наброс[ок] фигуры длин[ной] по возмож[ности] прям[ой] лин[ией] (как

APXIB

французы выраж[аются] планами) следя за движени[ем] и по возможн[ости] сейчас же проклад[ывают] главн[ые] тени и общий тон (хотя бы замаз[ать] бумагу) следя за распротр[анением] света сверху вниз – последнее есть замеч[ание] Жирардо.

2) (фиг[ура]) В самом нач[але] наброс[ка] обращ[ать] главн[ое] вниман[ие] на направл[ение] костей (одной относит[ельно] другой) и вообще ясно чувств[ать] при данн[ом] движение относител[ьно] располож[ения] костей.

3) \*(общ[ее]) Пользов[аться] для проверки рисунка: горизонт[альными], вертика[льными] линиями, 3-мя точк[ами] (т. е. треугольн[ик] и т. д.).

4)\* (общ[ее]) Заканчив[ать] рисунок чтобы линии не выходили очень вычурными иметь ввиду ее положения от ближайшей простой линии представл[енной] мысленно.

5) (общ[ее]) Избегать круглоты для чего ясно поним[ать] что описыв[ает] дан[ная] линия и след[ить] за всем рисунком вместе чтобы видеть ясно разн[ицу] между собой лин[ий] и не впад[ать] в однообразн[ую] закруглен[ность].

6) (общ[ее]) При проклад[ке] теней по возможн[ости] иметь ввиду больш[ие] планы (пропуская детал[ьные] нюансы) по соблюд[ению] «valeurs» и по возможн[ости] брать сейчас же в силу.

7) (общ[ее]) Начиная проклад[ывать] тени иметь первонач[ально] ввиду 3 главн[ые] отнош[ения]. 1) Самое светлое пятно, 2) Самое темное, 3) Силу фона и сходн[ое] с ним отнош[ение] на фигуре или голове (или нейтральн[ое]).

8) (общ[ее]) При заканчивании моделировки внося финесы остерегаться однообразия, пухлости, пестроты и круглости, что достигается постоянным сравнением главных масс (строго сохраняя градацию отношений).

9) 2\*) (общ[ее]) Также как определ[ение] отношения величин линий при набрасыв[ании] контур[а] также нужно определ[ить] отнош[ение] велич[ин] пятен (определяя общую форму каждого пятна и его средн[ий] тон). И только после такой общей прокладки приступать к выяснению

пластики форм (носа, глаза и т.д.) стараясь все время сохранить первоначальн[ое] впечатл[ение] пятен (как по форме так и по силе) (этюд Марии Геианки) [? – О. С.].

10) \*) (фиг[ура]) При наброске фигуры или цел[ой] группы зарисовав быстро длинн[ые] (прям[ые]) лин[ии] все, проверив пропорц[ии] и размест[ить] все, соблюдая движение. Стараться (продолжая выяснять формы) рисовать по всему и не рисов[ать] отдельно линию, а мысленно обнимать форму (т. е. рисовать сознат[ельно]) пользуясь главными тенями сейчас же и направления (т. е. движения).

11) (фиг[ура]) Рисую фигуру особенн[ое] вниман[ие] обращать на места сочленений (аксантируя их при первоначал[ьном] набрасыв[ании]) и только в конце особенно строго проследить длинн[ые] линии.

12) (фиг[ура]) Чем лучше приучиться смотреть шире не на части, а на массы, на всю линию, на целое пятно, тем яснее чувств[уешь] их характер, т. е. пропорция, направление и т. п. (и особенности их частей).

13) 2\*) (общ[ее]) При лепке, проложив главн[ые] отношения и приступая к выяснению самих форм особенн[ое] вниман[ие] обращать на края их для получения их первоначальн[ого] рельефа, а затем сознательно все время ощущать форму (как бы занимаясь скульптурой) и не делать несвязных бессмысленн[ых] пятнышек (великие мастера).

14) 3 (общ[ее]) Примен[ить] способ проверки силуэта линии, как я рисовал в Блоне т. е. проводить линию касат[ельно]: (рис. пример) и т. д.

15) (фиг[ура]) Для определ[ения] пропорций найти сначала где середина фигуры, 2) Определ[ить] отнош[ение] длины головы к верхней середине и сравн[ить] шир[ину] плеч с велич[иной] головы соотносясь с расстоян[ием] от дрем[ной] ямки (нужно).

16) (фиг[ура]) Для определ[ения] главн[ого] движения сначала сделать грубый наброс общего располож[ения] частей (и величин) затем провести отвесную линию (через более удобн[ые] точки) и тогда пользуясь отвесом проверить у себя на рисун[ке] располож[ение], затем стараться

больше не передвиг[ать] этих точек, чтобы не обезличить характер движения.

17) (общ[ее]) Очень важную роль при рисовании должно играть: «Сознательное отношение», напр., не следует бессмысленно сравнив[ать] каждое движ[ение] угля с натурой, а понять хорошо что у тебя получилось чего ты добиваешься тогда сравнить с натурой и дополнить или видоизмен[ить] (соблюдая чувство меры) (одним словом постоянно смекаать что делаем) (смекалка).

18) (общ[ее]) Постоянно сравнив[ать] не менее 3-х отнош[ений] (в особенн[ости] соседних) чтобы не впасть в монотонн[ость] или пестроту (не торопиться: медленно с отчетом!).

19) (гол[ова]) Для движ[ения] голов[ы] между прочим немало важно определ[ить] положение корня носа (по отвесу) с какимнибудь пунктом на шее или на торсе, что даст возможн[ость] правильно наклон[ить] голову на шее.

Добавл[ение] к 19-му №) еще важно определ[ить] полож[ение] уха относ[ительно] ярем[ной] ямки (т. е.) направл[ение] «груд[ь] – сосок – ключ[ица]» мышцы и средин[ная] лин[ия] лица относит[ельно] той же ярем[ной] ямки.

20) (общ[ее]) Стараться углем не давить (чем притупил чувство, и усложн[илась] техника), а легко скольз[ить] по бумаге. Легко держать уголь в руках, опираясь в бумагу мал[ым] пальцем (Роже), так чтобы один конец угля пришелся под ладонью. Это даст возможн[ость] рукой повтор[ить] движ[ение] остр[ого] угля (почти # бумаги) рейсфедер своею тяжестью часто быв[ает] неудоб[ен] (стараться уж лин[ией] передав[ать] эффект т. е. в свету лин[ия] долж[на быть] светл[ее], в тени более отчетлив[ая] и т. д.).

21) (общ[ее]) Когда форма очерчена для более тонкого выяснения ее и более точной конструкции силуэта отмечать точками уголки, выдающиеся точки и друг[ие] характ[ерные] пункты (пример: рисунок), затем провер[ить] относит[ельно] полож[ение] (таким) противолежащ[их] точек, пропорцию отрезк[ов] и т. д. что позволит вносить еще больше финесов.

22) (общ[ее]) При лепке также важно, как обращать вниман[ие] на края, [так] следить за полутоном перехода от тени к свету (это очень трудное и важное место и в живоп[иси], и в рисов[ании]).

23) (общ[ее]) Иногда, когда нужно нарисов[ать] большую фигуру или сложн[ое] движ[ение], то выгодно нарисов[ать] сначала ее в небольш[ом] виде и потом по клетке перенести.

24) (общ[ее]) Я заметил, что особенно полезно делать закончен[ные] рисунки при дневн[ом] освещении, при котором обыкнов[енно] приход[ится] писать, так как освещ[ение] «ламп» резкое и сильно разнится от мягкого дневн[ого] света.

25) (общ[ее]) Иногда, очень полезно представить себе в какую фигуру простейшую можно включить группу, фигуру, голову и т. д. и с этого начинать рисовать, не забывая до конца этой первонач[альной] замеч[енной] фигуры.

26) Кисти, растушевка, и т. д. умен. стекло. Живопись.

(записки парижские)

1) Не заканчив[ать] до тех пор пока не покрыт весь холст.

2) Приготовить на палитре 3 соседн[их] тона (посочнее) начать смелее прокладыв[ать] постоян[но] сравнивая с фоном (в особенн[ости] с тенями) (как я копир[овал] детск[ую] голов[ку] Ван Дейка). И каждый следующий день соображ[аясь] с написанным (т. е. подобрать сначала тона по холсту и потом по натур[е] чуть-чуть видоизмен[ить]), чтобы выдержать общий тон и не впасть в дисгармонию.

3) (Этюд Люси) старался каждый следующ[ий] сеанс и час писать дальше (не копаться на том же месте). Тени все время сравнивал с фоном и писал по всему.

4) Не торопиться заканчивать, но уметь работать по всему (тогда яснее видны ошиб[ки]).

5) Лоранс особенно советует писать сочно, т. е. всегда иметь на палитре много заготовлен[ной] краски (я заметил, что это значительно облегчает во многом технику, так как к основн[ому] (заготовлен[ному] тону) приходится только чуть-чуть добавлять «цвета» для полу-

## APXIB

чения нежнейш[их] нюансов, что гораздо трудн[ее] сдел[ать] если красок мало и тогда получаются резкие тона.

6) (Эт[юд] Старика в Париже) заметил, что часто выгодно пользует[аться] сниманием (шпател[ем]) красок с этюда (в особен[но] когда не верно взят «valeur») иначе болтаясь на том же месте грязнишь тон и тратишь напрасно много энергии.

7) Иметь в разбавлен[ном] виде с белил[ами] «черн[ый], син[ий] и зелен[ый]» (полезно также иметь и все остальн[ые] разбавлен[ные] с белил[ами] (шпателем).

8) Не долго возиться подбором краски на палитр[е], а искать тона на холсте (иногда приход[ить] к данному на холсте цвету – добавить только чуть-чуть какой-нибудь «чистой» краски).

9) (8) (Этюд Прачки) Тени выгодно писать не густо (сним[ая] краску), а света наоборот.

10) (9) Не следует избегать иногда разных ловкостей напр.: 1) накладывать иногда краску шпателем (волосы) и потом по-верху работать кистью с длинн[ой] щетин[ой] слегка добавляя рефлекс. 2) Работая мягкой кист[ью] подбир[ать] цвет щетин[ой], а потом уж прибега[ть] к колонкам. 3) Иногда хорошо кистью тыкать т. е. (накладывать зернисто). 4) Иногда растушевывать слегка сгладив излишние пятна и поверхность иногда без нат[уры] немного исправ[ить] и потом добавить по нат[уре] недостающ[ее].

11) (10) Работать осмысленно и сличать работу с натурой «не машинально», а с отчетом (т. е. понять хорошо ошибку и тогда сознат[ельно] ее исправить).

12) (11) Не употребл[ять] очень много кистей это только усложн[яет] технику (а почаще вытир[ать] кисти тряпкой). Не размазывают[ь] без толку на палитре, а стараться постоянно соображ[аться] с предыд[ущими] тонами при подборе новых и светлые тона подбир[ать] в одном месте, темн[ые] в другом и так далее. Одной и той же кистью не писать света и тени, а иметь для этой цели отдельн[ые] кисти.

13) (12) Не увлекаться холодн[ыми] тонами и не впадать в «бездушный бескровно-мертв[ый]» тон; не забыв[ать] поэтому велик[их] мастер[ов] у которых в

великолеп[ном] тоне всегда чувствуется корпусный тон.

14) (13) За цветом и силой света должно следить одновременно, чтобы долго не возиться на одном месте и не замучать и не обезличить.

(14) Иногда поворачивать этюд до горы ногами, тогда яснее виден «valeur».

(15) Лоранс сказал что нужно добиваться главным образом гармонии красок (не расцветивать напрасно) так как 2–3-мя цветами можно достигн[уть] впечатления прекрасн[ого] колорита если соблюд[ать] гармон[ию].

Каждое «valeurs» имеет 3 главн[ые] свойства 1) *roid* (силу света тени) 2) *volume* (размер места занимаемое на форме) 3) *couleur*. По возможности стараться соблюсти равновесие этих 3-х свойств «valeur»-а.

Париж.

## Примітки

<sup>1</sup> *Грбарь И. Э.* Моя жизнь. Автобиография. Этюды о художниках / сост., вступ. ст. и коммент. В. М. Володарского. – М.: Республика, 2001; *Башкирцева М.* Дневник. – М.: «Захаров», 2003; *Волошин М. А.* Путник по вселенным / сост., вступ. ст., коммент. В. П. Купченко и З. Д. Давыдова. – М.: Сов. Россия, 1990.

<sup>2</sup> *Стилиануди А. Н.* Художники и их мысли, высказывания (заметки и выписки). – [б. д.] Рукопис. Фонд О. Стіліануді // Наукові архівні фонди рукописів та фонозаписів Інституту мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М. Т. Рильського НАН України (далі – НАФРФ ІМФЕ). – Ф. 21-3/22, арк. 5, зв. – 6.

<sup>3</sup> Письмо Б. Эгиза к А. Стіліануді из Парижа – 1895 г. / Листування, офіційні матеріали. Листування художників. Листи В. Коренева, К. Костанді, Б. Егіза, В. Мартиновича, П. Нілуса до О. Стіліануді; листи К. Костанді до Б. Егіза; листи О. Стіліануді до Б. Егіза; листи Б. Егіза до батьків. Листи в копіях. 1889–1922 рр. Рукопис. Фонд ТЮРХ // НАФРФ ІМФЕ. – Ф. 20-1/1, арк. 66, зв. – 70.

<sup>4</sup> Выписки из Парижского дневника (96–97 г.). Живопись (записки парижские) / Б. І. Егіз. Нотатки та виписки про техніку і технологію живопису. Рукопис. Фонд Б. Егіза // НАФРФ ІМФЕ. – Ф. 38 – 3/34, арк. 2–5; арк. 14–16.

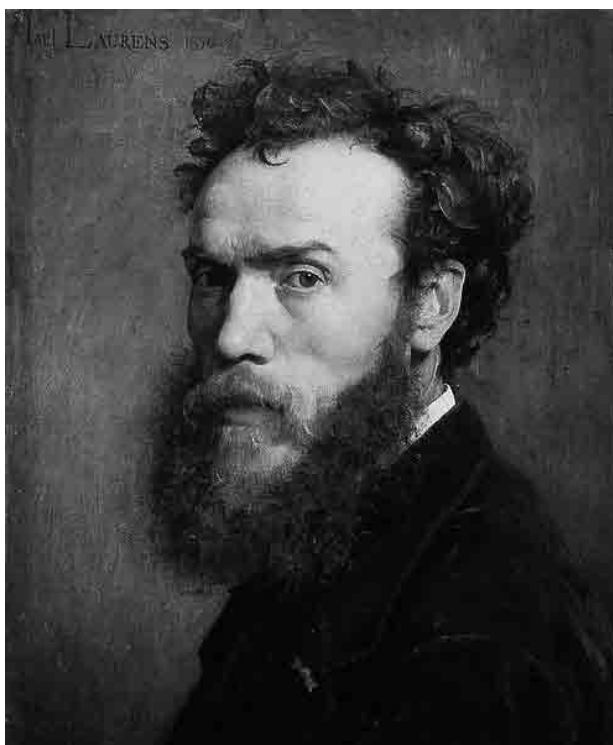
<sup>5</sup> Чимало художників паралельно з Академією Жюліана навчалися і в Академії Коларосі (Académie Colarossi), яку заснував італійський скульптор Філіпп Коларосі (Filippo Colarossi) близько 1870 року. Як і в Академії Жюліана, у ній викладали рисунок і живопис, але прославилася вона своїм відділом скульптури; також навчалися й жінки, яким дозволяло рисувати оголених натурників; її учні мали право виборювати Римську премію. В Академії

ОКСАНА СТОРЧАЙ. ПОДРОБИЦІ НАВЧАННЯ В СТУДІЇ ЖЮЛІАНА...



Б. Егіз серед учнів Академії Жюліана в Парижі.  
Збірка НАФРФ ІМФЕ ім. М. Т. Рильського НАН України (ф. 38/4 – 42, арк. 11).  
Напис на звороті світлини див. на с. 152 →

APXIB



Жан-Поль Лоран. Автопортрет. 1876,  
полотно, олія



Б. Егіз. Світлина

← На звороті світлини (с. 151) рукою Б. Егіза зазначені такі персоналії [подано номери з написами. – О. С.]: «4. ---- (немец), 5. Vodlet ? 10. Wells, 11. Walas, 12. Muller, 14. Rot? 15. Натурщица, 16. Mar[о]s, 17. Seigencheen[ér], 21. Lanverlain[é], 22. Widmer швейцарец, 23. Hartsonne, 24. Legendecker, 25. (Я) худ. Борис Исакиевич Эгиз в Париже в худ. препод Бенжамен Констан, 30. Colle, 31. Rien, 33. [Chainin] (армянинъ), 35. Assi[ne], 37. Günsbourg (русский еврей), 38. Dujar[і]ny, 39. Venj Constant, 43. Beranguer, 46. Иберть, 47. [Харбундеер] (грек), 48. [Plünourder], 51. Бергнер, 52. De Castere, 53. Thülner (австриец), 55. Ковальский (поляк), 58. [Дарой], 59. Detervil, 60. [Cujschiner] [итальянец?], 61. Pollak, 65. Murphie»

ОКСАНА СТОРЧАЙ. ПОДРОБИЦІ НАВЧАННЯ В СТУДІЇ ЖЮЛІАНА...

Коларосі вчилися мистці з різних країн: П. Гоген, А. Модільяні, С. Виспянський, О. Головін, К. Клодель, К. Сомов, А. Муха, Е. Кругликова, К. Петров-Водкін, А. Голубкіна, Е. Лансере, М. Волошин.

<sup>6</sup> Лоран Жан-Поль (Laurens Jean-Paul, 1838–1921) – французький живописець, скульптор, графік, ілюстратор. Спочатку Ж.-П. Лоран вивчав живопис у художній школі м. Тулузи, потім продовжив навчання в Парижі, у художника Леона Кон'є. Неодноразово брав участь у паризьких Салонах. У 1879 році його картину «Звільнення замурованих в Каркасоні» відзначили почесною медаллю. Починаючи з 1864 року, Ж.-П. Лоран працював переважно в історичному жанрі. На замовлення французького уряду художник написав для паризького Пантеону два полотна, присвячених св. Женев'єві; розписав плафони в театрі Одеон й інтер'єри Капітоль де Тулуз (будівлі мерії м. Тулузи). Окрім історичних полотен, Ж.-П. Лоран з успіхом займався портретним живописом. Ілюстрував твори історика Огюстена Т'єрі. З 1891 року – член французької Академії красних

мистецтв. Серед його учнів – видатний японський портретист Сотаро Ясуї, німецький та ізраїльський графік і художник-експресіоніст Якоб Штейнхардт.

<sup>7</sup> Констан Жан-Жозеф-Бенжамен (Constant, Jean-Joseph-Benjamin, 1845–1902), французький живописець. З 1867 року навчався в Школі красних мистецтв. Згодом багато подорожував Іспанією та Північною Африкою, писав картини на драматичні сюжети з історії цих країн, які принесли йому популярність; він успішно працював у галузі декоративного живопису й жанрі портрета. Пензлю Констан належать розпис плафонів ряду громадських будівель, у тому числі Паризької ратуші, Сорбони, Комічної Опери і ратуші м. Тулузи. Виконані ним портрети людей «вищого світу» виставляли в паризьких Салонах і Лондоні. Серед них – портрети королеви Вікторії і Едварда, принца Уельського.

<sup>8</sup> Буковецький Євгеній Йосипович (1866–1948) – художник-жанрист, портретист, писав пейзажі. Навчався в Одеському художньому училищі (1887–1890), Петербурзькій академії мистецтв, потім – у Парижі, в Академії Жюліана.

## РЕЗЮМЕ / SUMMARY

У своєму листі й «Паризькому щоденнику», підготовлених для публікації, талановитий портретист Б. Егіз із цікавими подробицями описав навчання в Академії Жюліана, особливості викладання відомих французьких художників Ж.-Б. Лорана і Б. Констан. Окрім того, у «Паризькому щоденнику» художник занотував практичні поради з рисунка і живопису Ж.-П. Лорана. В українському мистецтвознавстві залишається малодослідженою проблема взаємодії стилістичних напрямів європейського й українського живопису наприкінці XIX – на початку XX ст., де, безумовно, тема навчання вітчизняних мистців у студіях Мюнхена і Парижа є однією зі складових, а публікація запропонованих архівних матеріалів на часі.

*Ключові слова:* Б. Егіз, Академія Жюліана, Ж.-П. Лоран і Б. Констан.

In the letter and Paris diary that are prepared for the publication, a gifted portrait painter B. Ehiz described studies at Academie Julian with interesting details, teaching specifics of famous French artists Jean-Paul Laurens and B. Constant, also the artist noted down Laurent's practical tips on drawing and painting in his Paris diary. The problem of stylistic trends interaction of Ukrainian and European paintings of the late XIX – early XX century remains uncharted in Ukrainian art history and undoubtedly, the theme of study in local artists' studios in Munich and Paris is one of its constituents, and publication of archival material is important.

*Keywords:* B. Ehiz, Academie Julian, J.-P. Laurens and B. Constant.

В своем письме и «Парижском дневнике», подготовленных для публикации, талантливый портретист Б. Эгиз с интересными подробностями описал учёбу в Академии Жюлиана, особенности преподавания известных французских художников Ж.-П. Лорана и Б. Констан. Кроме того, в «Парижском дневнике» художник записывал практические советы по рисунку и живописи Ж.-П. Лорана. В украинском искусствоведении остаётся малоисследованной проблема взаимодействия стилистических направлений европейской и украинской живописи конца XIX – начала XX в., где, безусловно, тема учёбы отечественных художников в студиях Мюнхена и Парижа является одной из составляющих, а публикация предложенных архивных материалов актуальна.

*Ключевые слова:* Б. Эгиз, Академия Жюлиана, Ж.-П. Лоран и Б. Констан.

## Рецензії, огляди, відгуки *Review, Surveys, and Responses*



**Купчинська Л. Українські меценати Іванна і Мар'ян Коці: подарована колекція творів мистецтва XVIII – XX століть : каталог / Львівська національна наукова бібліотека України імені В. Стефаника. Відділення «Палац мистецтв імені Тетяни та Омеляна Антоновичів». – Л., 2011. – 316 с. : 125 кольор. ілюстр.**

Рецензоване видання – нова книга молододі дослідниці Лариси Купчинської, наукового співробітника Львівської національної наукової бібліотеки України імені В. Стефаника, яка лише нещодавно успішно презентувала свою монографію «Творчість Теофіла Копистинського у контексті розвитку образотворчого мистецтва західноукраїнських земель другої половини XIX –

початку XX століть» (Львів ; Філадельфія, 2009. – 314 с.). Цього разу результатом її роботи став каталог творів із приватної колекції подружжя Іванни і Мар'яна Коців (США), переданої ще 2006 року згаданій науковій бібліотеці у Львові. Вихід каталогу друком у вигляді ошатної, добротної, повноколірної книги у твердій обкладинці є своєрідною шанобою, відданою великому, нині покійному (відійшов навесні 2011 р.), патріотові й меценатові.

Ім'я М. Коця широко відоме в Україні. Його тверда життєва й громадянська позиція, його любов до Вітчизни, навіть далеко за її межами, виявлялися не так у вербальній формі, як у постійній, послідовній кропіткій щоденній праці, завжди пов'язаній з рідною землею та її народом. Активну цілеспрямовану видавничу, суспільну, меценатську діяльність М. Коця яскраво проілюстровано зібраною ним упродовж багатьох років колекцією творів здебільшого українських художників, що віддзеркалює найглибші індивідуальні й істотніші вияви багатства українського духу XIX–XX ст. Ознайомлення загалом зі збіркою, уведення до наукового обігу невідомих чи маловідомих імен та пам'яток справді на часі. Поряд із цінними каталожними виданнями музеїв України, приватних збірок книга поповнює той базовий блок візуального й інформативного матеріалу, який є вкрай необхідним для поглибленого вивчення історії українського мистецтва. У ній порушено важливі в сучасному художньому просторі теми меценатства, зв'язку українців у світі, збереження культурної спадщини нації та творчих мистецьких постатей.

Видання визначене як каталог, однак текстове наповнення виводить його за усталені межі публікацій такого типу. Попри те що книга має чітку структуру (вступна стаття, перелік, вибрана бібліографія), характерну для каталогів, автор-

ка по-своєму, умотивовано, вирішує кожну складову.

Вступній статті передують репродукція портрета М. Коця з рядками з його праці, прочитаної на Міжнародній науковій конференції, що проходила в Києві 1997 року, у яких уповні відображена програма його діяльності: «Сам факт відновлення української державності зобов'язує кожного українця до надпотужної активності. Але тут не менш істотним мусить стати послідовність у плануванні й витримка в дії». Цитата є епіграфом до короткої передмови книги «Видатний подвижник національної культури». Стаття розкриває життєві віхи, які вплинули на формування непересічної особистості М. Коця, уродженого у Львові 1922 року, у часи, коли національна ідея була домінуючою і набирала реальних обрисів завдяки згуртованості народу під проводом духовної, політичної і культурної еліти. М. Коць став на шлях державної боротьби зовсім юним: у сімнадцятирічному віці вже співпрацював з В. Кубійовичем, відстоював українські інтереси в еміграції на Підляшші. Згодом, у Німеччині, – співробітником Української Національної Ради, Міжнародної організації у справах біженців, де рятував українську інтелігенцію, розпорошену по країнах Європи, допомагаючи виїжджати й облаштовуватися за океаном, куди не досягали руки окупаційної влади. Тоді ж одружився (у дружині Іванні знайшов однодумця і підтримувача в усіх починаннях) й отримав ґрунтовну освіту в Ерлангенському університеті в Баварії. Потрапивши 1952 року до США, досить швидко став успішною людиною, але ніколи не забував про Україну та про українську громаду в еміграції. Ті, хто був близько знайомий з М. Коцем, знають, що він дуже скромний чоловік, не любив зосереджувати на собі увагу й розповідати про своє життя. Тому авторці статті довелося простудіювати як діаспорні, так і вітчизняні публікації, аби хоча б у загальних рисах окреслити напрямки його діяльності й донести до читача безкорисне благородство й велич цієї Людини. У книзі перед нами поступово постає М. Коць як видавець, який цікавився науковими дослідженнями

в музичній, образотворчій сферах української культури. Так, з його друкарні вийшло чимало фундаментальних праць, зокрема, одними з останніх видань з мистецтва стали монографії Л. Соколюк «Графіка бойчукістів» (Харків ; Нью-Йорк, 2002), О. Федорука «Микола Бутович: Життя і творчість» (Київ ; Нью-Йорк, 2002), альбом-монографія О. Федорука «Людмила Морозова» (Київ ; Львів, 2003). Як захисник історичної правди, який фінансував дослідження про голодомори в Україні 1920-х, 1930-х і 1940-х років, М. Коць брав активну участь у відомих подіях 1980-х років, коли при Конгресі США створили Комісію з вивчення причин голодоморів, був учасником міжнародних конференцій, присвячених цим проблемам. Як меценат, який допомагав різноманітним дитячим, юнацьким організаціям, він підтримував культурні заходи, видавничі програми, фестивалі й конкурси. Л. Купчинська згадує також роботу, яку зреалізував М. Коць, будучи експертом Національної комісії з питань повернення в Україну культурних цінностей. Урешті, заакцентовано увагу на його багаторічній співпраці з Львівською бібліотекою імені В. Стефаника й щедрих дарах – цінній книгозбірні, яка налічує 8 500 примірників унікальних книжок і періодичних видань української діаспори та колекції творів мистецтва XVIII–XX ст. Оскільки видання присвячене саме мистецькій збірці, то авторка подала її характеристику, зазначаючи вагомість і виразне національне забарвлення останньої. Дослідниця розподіляє колекцію на дві типологічні групи: твори художників, які спрямували розвиток української мистецької школи в нове річище (Т. Шевченко, Т. Копистинський, С. Васильківський, П. Левченко, М. Бурачек, І. Труш, О. Кульчицька), і подає роботи українських митців, виконані поза Батьківщиною, що належать до найменш вивченої сторінки в історії національного мистецтва (О. Архипенко, Д. Горняткевич, Л. Кузьма, П. Мегик, Л. Морозова, Е. і Ю. Козаки, М. Черешньовський та багатьох ін.). Стаття доповнена репродукціями трьох творів пластики самого М. Коця – «Любіть Україну» (1957), «Лицемірство» (1958),

РЕЦЕНЗІЇ, ОГЛЯДИ, ВІДГУКИ

«Голодомор в Україні» (1970-ті рр.), виконаних у бронзі.

Каталог, що є основною складовою видання (С. 21–246) та побудований за персоналіями, розташованими за алфавітом, репрезентує 62 митців (скульптори, живописці, графіки) і завершений репродукціями творів різного часу, виконаних невстановленими чи невідомими авторами (7 позицій). Орієнтуючись на думку відомого мистецтвознавця С. Гординського, висловлену ще на початку 1930-х років, про необхідність фіксації творів усіх українських митців, розкиданих по світу, які колись відіграють свою роль у побудові нової української культури, та враховуючи специфіку колекції, авторка запропонувала ускладнену схему каталогу. Кожному мистцеві відведено окремий блок, який містить біографічну довідку з фотопортретом художника, створену на основі великої кількості опрацьованих літературних джерел, висловлювання митця про творчий процес і мистецтво, вибрані відгуки про його здобутки та англomовний переклад біографічної довідки й назв репродукованих творів. Загалом матеріалом підкреслено значущість того чи іншого митця, що є узагальненим аналізом його доробку.

У подарованій колекції важко виділити якісь окремі твори, кожна пам'ятка неповторна, як і її автор. Так, Т. Шевченко представлений гравюрою «Барон П. К. Клодт» (1861), С. Васильківський – двома краєвидами (олією й аквареллю), М. Бурачек – чотирма олійними пейзажами, два з яких датовані 1933 і 1940 роками, В. Кричевський – акварелями «Хата в селі Сорочинцях, Полтавщина» (1945) і «Сільська хата» (1947).

Творчість художників діаспори презентована в каталозі досить широко. Ще тридцять років тому С. Гординський писав про мистецтво тих, хто змушений був покинути Батьківщину й адаптуватися до нових життєвих і творчих умов: «Спочатку це мистецтво було сприйняте як творчість “переміщених осіб” – назва, що дискретно маскувала ідентичність осіб, які не бажали жити під чоботом диктатури. Як тільки ті мистці знайшли собі місце для життя і творчості, вони поєдналися з мистця-

ми, які народилися і були виховані поза батьківщиною... і почали брати участь у культурному житті країн, громадянами яких вони стали. Проте вони надалі називають себе українцями, бо почувають себе зв'язаними зі своїм етно-культурним ґрунтом».

У збірці М. Коця – роботи митців-українців, які жили чи живуть у США, Канаді, Бразилії, Аргентині, Франції, Польщі й здобули славу та визнання у світі: О. Архипенко, М. Черешньовський, Я. Гніздовський, М. Бідняк, О. Мазурик, С. Зарицька-Омельченко, Л. Гець, Б. Крюков, О. Грищенко, В. Бачинський, М. Білинський, Ю. Козак, А. Сологуб. Чимало подано творів і художників, які були пов'язані зі Львовом у 1920–1930-х роках чи брали активну участь у художньому житті міста протягом 1940-х років: О. Козакевич-Дядинок, М. Неділко, Л. Гуцалюк, В. Баляс, М. Мороз, П. Мегик, Е. Козак, С. Литвиненко, А. Малюца, М. Дмитренко... У колекції є і полотна сучасних вітчизняних живописців: В. Забашти, Р. Демка, О. Костецького та інших.

Логічно пов'язана з каталожною частиною і суттєво її доповнює «Вибрана бібліографія» (С. 247–311), що також згрупована за персоналіями. Уміщено також маловідомі та важкодоступні для вітчизняного дослідника публікації, які з'являлися в довідкових і періодичних виданнях («Нотатки з мистецтва» (Філадельфія), «Сучасність» (Мюнхен), «Свобода» (Нью-Йорк), «Крилаті» (Нью-Йорк), «Нові дні» (Торонто)) діаспори від 1940-х років і до сучасності.

Прагнучи якнайповніше презентувати колекцію М. Коця, авторка не уникла деяких недоліків, які дещо утруднюють ознайомлення з новою збіркою. На наш погляд, вартувало б у передмові про мецената виокремити й доповнити матеріал, який стосується безпосередньо подарованої збірки. Такий текст міг би містити загальну інформацію про кількість творів, пояснення щодо принципу побудови й структури каталогу, яка нині сприймається відірваною від наведеної характеристики, більш скрупульозний аналіз колекції з урахуванням творів і європейських худож-

ників. Хотілося б окремої статті, своєрідної передмови до каталогу, у якій би увагу було зосереджено на історії формування колекції, бо лише в одному абзаці вступної статті подано цікаві факти з історії творів. Зокрема, нашу увагу привернули рядки про те, що деякі твори подарував М. Коцю Олександр Семененко. І хоча авторка згадала про їхню співпрацю, вона не подала цікавих відомостей про цю цікаву людину і не конкретизувала, про які саме твори йдеться. А О. Семененко до еміграції був тісно пов'язаний з Харковом, мав успішну кар'єру адвоката і володів унікальною колекцією творів українських художників, основу якої становили графіка Т. Шевченка й І. Северина, живописні роботи С. Васильківського, про якого він сам писав в автобіографічному творі «Харків, Харків...»: «Є такі речі – ніби воно й дрібниця й не коштовне, а ти все виймаєш його з шухляди, все дивишся і не хочеш одвести очей. Акварелею або пастелею наш гарячий степ не так легко віддати. Може, краще олійними фарбами. Сергій Васильківський умів показати гаряче сухе повітря, випалену сонцем землю. Фарби не яскраві. Далечінь не ясна». Доля його колекції сьогодні невідома для науковців, тож авторка тримає кінець нитки, з якою можна продовжувати пошуки.

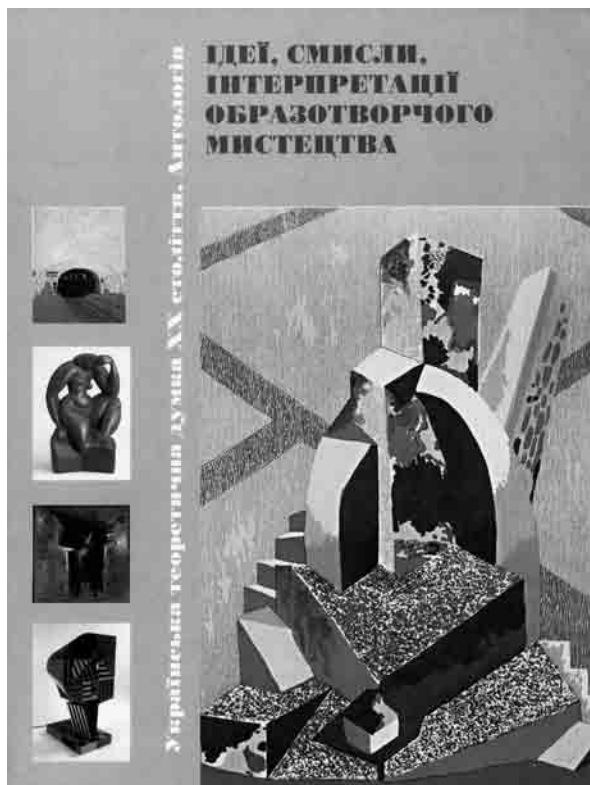
Каталог містить багатий матеріал, однак досліджувачка не розгортає його, а шкідливо, залишаючи простір для дослідників, яких зацікавить збірка. Це стосується й репродукування творів у літературних джерелах, на виставках, на яких вони експонувалися, пошуків імовірного датування праць без зафіксованого року створення, зв'язку з певними періодами творчості відомих митців, уважнішого ставлення до сучасних українських художників. Водночас для дослідників мистецтва вартувало б дати виміри творів, написи й наклейки зворотів. Також,

ураховуючи, що це мистецьке видання, потрібно було б зазначити принаймні автора живописного портрета мецената, яким розпочинається книга, та вказати, чи він також належить до подарованої збірки. Трапляються помилки технічного характеру, як наприклад, у році створення гіпсу М. Черешньовського «Богоматір з Ісусом» (замість 1984–1884 (С. 230)).

Без сумніву, книга, напевно, цінна знахідка не лише для вузьких спеціалістів – мистецтвознавців, істориків, а й для тих, хто лише розпочинає пізнавати рідне мистецтво – студентів. Необхідною вона буде й для викладачів і вчителів, які викладають курси з історії культури і мистецтва України. Урешті, вона буде цікавою для всіх, хто цікавиться надбаннями світової культури. Ураховуючи малий наклад видання, усього 150 примірників, каталог, імовірно, швидко буде реалізований між поціновувачами й стане бібліографічною рідкістю.

Наприкінці варто пригадати, що майже в той час, що і пан М. Коць, 2007 року, дарчим актом Національному музеєві у Львові імені А. Шептицького передала власну цінну колекцію творів українських художників діаспори панна Галина Горюн-Левицька з Торонто. Серед персоналій збірки, окрім згаданих М. Неділка, Е. і Ю. Козаків, Л. Гуцалюка, В. Баляса, Я. Гніздовського, О. Грищенка, Б. Крюкова, О. Мазурика, В. Кричевського, – М. Кміть, Г. Мазепа, В. Хмельюк, М. Андрієнко-Нечитайло, Р. Бараник, М. Кричевський, І. Курах, Б. Плаксій та чоловік панни Галини – відомий митець М. Левицький. Рецензоване видання і каталог колекції Г. Горюн-Левицької (*Даревич Д.* Збірка Галини Горюн-Левицької. – К., 2006) разом сприятимуть активнішому впровадженню в історію української культури розпорощених волею історії по світу імен і пам'яток.

Олеся Семчишин-Гузнер



**Ідеї, смисли, інтерпретації образотворчого мистецтва: українська теоретична думка ХХ століття : антологія / упоряд. Р. М. Яців. – Л. : Львівська національна академія мистецтв ; Інститут народознавства НАН України, 2012. – Ч. 1. – 232 с. : ілюстр.**

Нова книжка Романа Яціва, що цього-річ вийшла друком у Львові, безсумнівно, є помітним явищем у нашому питоми професійному і, ширше, загальнокультурному просторі. Цьому сприяють декілька обставин. Адже в Україні, з її значною мистецькою та культурологічною спадщиною, донині маємо лише поодинокі спроби висвітлення історії вітчизняної художньої критики. Серед останніх можна назвати хіба що хрестоматію Л. Савицької «Художня критика в Україні. Друга половина ХІХ – початок ХХ ст.» [4], видання «Українські авангардисти як теоретики і публіцисти», укладене Д. Горбачовим, О. Папетою та С. Папетою [2], поодинокі розрізнені публі-

кації у виданнях різного характеру, часто малодоступні не тільки широкому загалу, але й науковій спільноті. Тож подібне упорядковане зібрання роздумів щодо розвитку національного мистецтва, доповнене коментарями укладача, на часі. Окрім того, книжка сприймається як логічне продовження видрукуваної 2011 року цікавої та докладної антології мистецько-критичної думки «Українські мистецькі виставки у Львові. 1919–1939» [3].

Прагнучи якнайповніше презентувати теоретичні набутки українського мистецтва, укладач використав і досвід іноземних дослідників щодо укладання подібних антологій. Так, у передмові Р. Яців коротко аналізує, зокрема, видані у США праці «Art in Theory. 1900–1990: An Anthology of Changing Ideas» («Мистецтво в теорії. 1900–1990: антологія поступальних ідей») [5], «Theories and documents of Contemporary Art. A Sourcebook of Artists' Writings» («Теорії й документи сучасного мистецтва. Довідник теоретичних праць художників») [6].

Автор-упорядник антології цілком слушно зазначає, що «так чи інакше, але зростий інтелектуальний коефіцієнт мистецтва на сучасному етапі передбачає ґрунтовну освіченість кожного суб'єкта творчості. Відтак територія творчих досвідів минулого в кожній національній культурі повинна бути максимально упорядкованою та осмисленою» [1, с. 11]. Р. Яців зібрав у виданні тексти не лише теоретиків, але й практиків українського мистецтва ХХ ст., адже «при цьому важливо, що частина з тих авторів, які досягнули визначних результатів в естетичних шуканнях, в той чи інший спосіб задокументували власні професійні кредо в різних жанрах проблемно-теоретичних текстів» [1, с. 9].

Таким чином, під одними палітурками об'єднано розкидані по численних книжках і часописах теоретичні праці науковців і мистців України й діаспори, що протягом минулого століття вийшли друком за межами нашої держави, здебільшого в

Німеччині, США й Канаді, та були опубліковані у Львові у першій половині ХХ ст. Саме це робить подібні розвідки доступнішими для науковців і мистців, створюючи можливість для осмислення обширу теоретичних міркувань відомих авторів, що до сьогодні залишаються актуальними, дозволяючи усвідомити засади української образотворчості. На думку упорядника, «...зовнішня рецепція українського мистецтва – лише частина, хоч і не маловажна, існуючої проблеми. Іншою обставиною, що впливає з неупорядкованості цього поля інтелектуальних досвідів нації, є те, що цей вагомий естетичний досвід “не працює” в сучасному комунікативному полі мистецтва в Україні, натомість на його місце потрапляють інші, часто випадкові і питоми не властиві для певних мистецьких традицій елементи. Саме вони спричиняють ефект вторинізації формальних пошуків серед сучасних мистців, саме вони розбалансовують цілісність у міжчасових діалогах практиків мистецтва. Виходячи з того, варто наголосити, що теоретичні ресурси в галузі мистецтва найбільше потрібні тим професійним середовищам, у яких твориться нова якість мистецтва, визначаються певні перспективи розвитку різних творчих галузей, а також “збирається” дієва енергетика культурного поступу в умовах сучасного світу, який сьогодні швидко міняється» [1, с. 10].

Книга складається з двох розділів: «Витоки, психологія і досвіди українського модернізму» та «Український постмодернізм: ідеологія у дзеркалі творчої свободи». Відкривається антологія фрагментом з праці «Історія української культури» (1949) Івана Мірчука, думки якого про особливості культурного поступу нашої країни й донині є доволі слушними і злободенними. Видання містить також тексти Володимира Яніва («Протиставлення Сходу й Заходу з психологічного боку», «Українське мистецтво на культурно-історичному тлі України у зв'язку з її геополітичним розташуванням»), начерк Дмитра Донцова про творчість Марії Башкирцевої, уривок статті Василя Пачовського «Проблеми української літератури й мистецтва», «Думки про мистецтво» Євгена Маланюка (1923), «Теоретичні

нотатки» Олександра Архипенка (1960), «Записки маляра. Графіка» Павла Ковжуна (1922), «Ікону» Михайла Осінчука (1967), роздуми про сучасне мистецтво Любомира-Романа Кузьми, Юрія Соловія та Якова Гніздовського, інші розвідки, які подекуди приваблюють публіцистичною пристрасністю викладу.

Зібрані в антології культурологічні дослідження, погляди на розвиток модерного мистецтва, есеї доповнені репродукціями з творів українських мистців ХХ ст., зокрема й представників діаспори. Кожному тексту передують доволі розлога біографічна довідка про автора із зазначенням його наукових інтересів. Бракує лише іменного покажчика, який цілком доречно наявний у попередній книжці і є вкрай необхідним у виданнях такого характеру.

Отже, маємо нині вже дві антології, які вводять у науковий обіг невідомі або призабуті й, безперечно, цікаві праці культурологів, теоретиків та практиків українського мистецтва, даючи змогу усвідомити визначальні принципи формування модерної культури нашої країни. Тож тепер чекаємо на вихід з друку наступної частини антології.

### Література

1. Ідеї, смисли, інтерпретації образотворчого мистецтва: українська теоретична думка ХХ століття: антологія / упоряд. Р. М. Яців. – Л.: Львівська національна академія мистецтв; Інститут народознавства НАН України, 2012. – Ч. 1. – 232 с.
2. Українські авангардисти як теоретики і публіцисти / упоряд. : Д. Горбачов, О. Папета, С. Папета. – К.: РВА «Тріумф», 2005. – 384 с.
3. Українські мистецькі виставки у Львові. 1919–1939: довідник; антологія мистецько-критичної думки / авт.-упоряд. Р. М. Яців. – Л.: Львівська національна академія мистецтв; Інститут народознавства НАН України, 2011. – 696 с.
4. Художня критика в Україні. Друга половина ХІХ – початок ХХ ст.: хрестоматія / Л. Л. Савицька: навч. посіб. за ред. М. О. Криволапова. – К.: ТОВ «Кадри», 2001. – 320 с.
5. Art in Theory. 1900–1990: An Anthology of Changing Ideas / edited by Charles Harrison and Paul Wood. – Oxford; Cambridge: Blackwell, 1993.
6. Theories and documents of Contemporary Art. A Sourcebook of Artists' Writings / edited by Kristine Stiles and Peter Selz. – University of California Press, 1996.

Ірина Міщенко

УДК 82-92

## ДЕЩО ПРО НАУКОВУ ЕТИКУ, АБО «ПЕРШОВІДКРИВАЦТВО» В НАУЦІ\*

В останньому томі праць Археологічної комісії Наукового товариства ім. Шевченка (т. ССLIII загальної нумерації Записок НТШ, далі – ЗНТШ), що побачив світ 2007 року, уміщено розлогу статтю Миколи Бандрівського «Вплив Сходу на розвиток спільноти раннього – початку середнього періодів епохи бронзи на заході українського лісостепу» [1, с. 153–205]. Тема статті, безсумнівно, актуальна, й обговорення її на сторінках поважного періодичного видання можна лише вітати. Особисто нас у цій публікації найбільше зацікавили розділи, присвячені кам'яним антропоморфним стелам – давнішньому предмету наших власних наукових уподобань і студій. Саме ознайомлення із цими частинами статті й стало причиною написання нашого відгуку. Проте наразі ми не вдаватимемося до критичного розбору питома дослідницьких позицій п. Бандрівського в царині вивчення пам'яток давнього тривимірного образотворення, зокрема, підбору названим автором конкретних скульптурних зображень, характеристики іконографічних та стилістичних прикмет окремих зразків, датування та визначення їх етнокультурної належності, ін. Тут, безумовно, є над чим ще міркувати, про що дискутувати. Осмислення цих питань триває і остаточні висновки щодо них ще попереду. Нині торкнемося значно прозаїчнішого, сказати б, «довкола дослідницького», але не менш гострого для теперішнього вітчизняного наукового простору питання професійної етики.

У примітці 25 названої статті згаданого автора зазначено, що в «...1998 р. рисунок стели з Кнісела без дозволу **першовідкривача** і без покликання на його [тобто М. Бандрівського; виділення наше. – Р. 3.] науковий звіт з'явився в пра-

ці: *Забашта Р.* Антропоморфні скульптури палеометалу з теренів Верхньої Наддністрянщини // Записки НТШ. Праці Комісії образотворчого та ужиткового мистецтва. – Львів, 1998. – Т. ССХХХVI. – С. 232. – Рис. 7: а – б» [1, с. 161]. Для повного представлення позицій опонуючої сторони зацитуємо й початок цієї примітки: «У 1974 р. директор кніселівської школи Михайло Каралюс перевіз її [названу стелу. – Р. 3.] до Львівського музею історії релігії, у якому вона зберігається донині (Книга надходжень. Головна інвентарна книга, с. 18, збірка фондів археології, ЛМІРа / Ар-79; *Бандрівський М.* Сварожі лики (археологічно-релігієзнавчі нариси з історії Західної України). – Львів, 1992. – С. 52). Першу наукову інформацію про кам'яну стелу з Кнісела виклав автор статті [тобто М. Бандрівський. – Р. 3.] у “Звіті про археологічні дослідження на території Львівської та Івано-Франківської областей у 1989 році” (роботи провадилися за Відкритим листом №183/125, форма № 1, виданим 30 травня 1989 р.). Див.: Науковий архів Інституту археології, Ф.Е. 1989, с. 7, табл. V. Опис стели з Кнісела опубліковано в: *Бандрівський М.* Сварожі лики...» [1, с. 161].

Отже, п. Бандрівський, з одного боку, виставив себе в ролі «першовідкривача» кніселівської стели, приписавши собі відповідно певні авторські права на публікацію названої пам'ятки, а з другого – звинуватив нас у порушенні норм наукової етики, власне в порушенні його (п. Бандрівського) того ж авторського права на публікування рисунка стели. Публічність такої заяви спонукає до такої ж публічної відповіді, тим паче, що наш візаві оприлюднює своє критичне судження щодо нашого звернення до кніселівської стели не вперше [2; 4], а

\* Запропонований читачам текст відгуку було підготовлено до друку та подано кілька років тому до редакції одного відповідного наукового львівського видання. Однак через різні обставини його публікація непомірно затягнулася.

отже, будь-яких випадковостей, недоглядів у викладі наведеного щойно уривка стаття п. Бандрівського не містить.

1. Стосовно «першості». Наші власні розшуки щодо історії відкриття, музеєфікації та вивчення стели з-під с. Кніселю Жидачівського району Львівської області засвідчили таке:

а) про існування стели знав Я. Пастернак ще, імовірно, до своєї вимушеної еміграції в 1944 році. У 1961 році стелу повторно, але незалежно від Я. Пастернака, зафіксували співробітники Музею українського образотворчого мистецтва (нині – Національного музею у Львові імені Андрея Шептицького) під час чергової пошукової експедиції на підставі інформації про неї, яку подав до Музею краєзнавець Коропчевський із Судової Вишні (повідомлення колишнього співробітника музею П. Лінінського – безпосереднього учасника експедиції). Перевезли стелу до Львова вже співробітники Львівського історичного музею в 1962 чи 1963 роках (повідомлення співробітника музею Б. Мельника, який брав безпосередню участь у перевезенні)<sup>1</sup>. Археологічних розкопок на місці виявлення скульптури одразу проведено не було. З часом стелу передали Львівському музею історії релігії та атеїзму (нині – Львівський музей історії релігії, далі – ЛМІР). У 1989 році п. Бандрівський здійснив археологічну розвідку на приблизно тому самому місці, де височіла стела [4, арк. 7];

б) чи не перше друковане повідомлення про кніселівську стелу та її побіжний опис у науково-краєзнавчій літературі подав той-таки Я. Пастернак, оглядаючи старожитності околиць м. Винники [16, с. 31]. Дослідник припустив, що стела має – як і інші подібні пам'ятки краю – певне культове призначення й долучив її до низки скульптурних зображень «поганських ще богів на зразок Світовита, що його добули в 1848 р. з р. Збруча біля с. Городниці» [16, с. 31]. Щоправда, у своїй публікації дослідник назвав дещо інше місцезнаходження стели – «між Бертешевом і Кніселом» – і означив її як «бертеші(е)вська фігура» [16, с. 31]. Незважаючи на це, у названій публікації мовиться, безсумнівно, саме про

обговорювану стелу. На користь цього свідчить і короткий, але доволі «адресний» опис твору, і суміжність земель сіл Кніселю, Бертишів й Прибілля (колишніх Ятвяг), і відсутність відомостей про інші подібні давні монументальні зображення на окресленій території, що підтверджено краєзнавцем Михайло Каралюсом із самого Кнісела<sup>2</sup>.

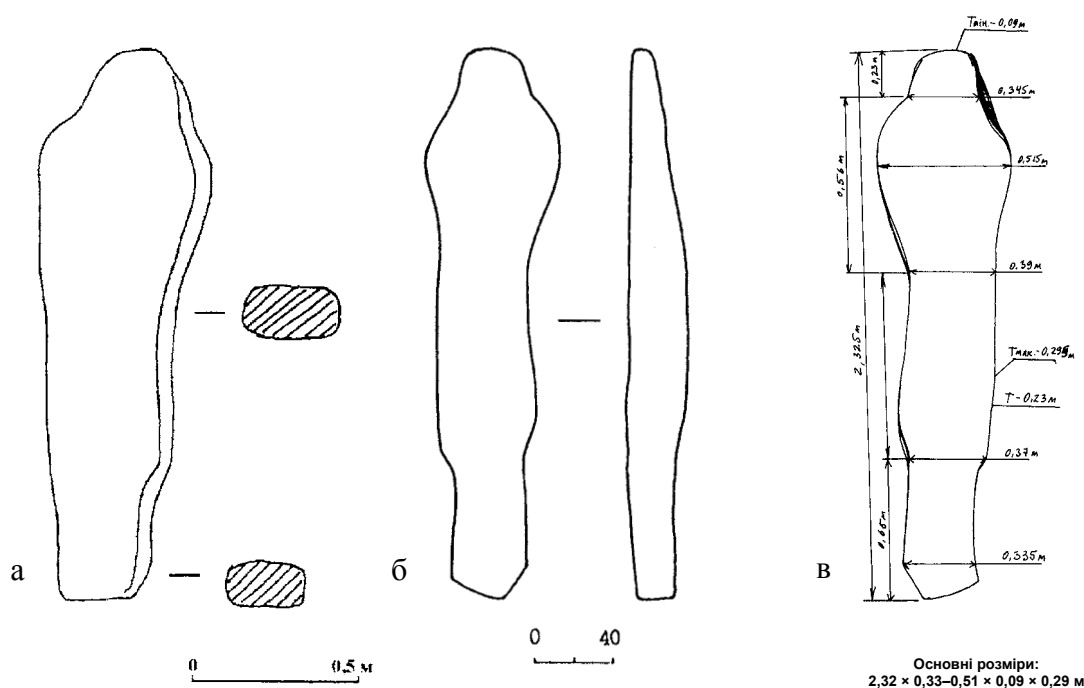
Наразі слід згадати й запис в інвентарній книзі ЛМІР, у якому стелу стисло описано й представлено як «ідол III–I тис. до н. е.» [11, арк. 18]. Автор запису – Зоряна Білик (на той час – наукова співробітниця, а нині – директор цього культурного закладу).

З огляду на наведені факти, за М. Бандрівським аж ніяк не випадає визнати право на першість відкриття та наукового представлення названої пам'ятки. Утім, слід віддати належне і його пошуковим зусиллям. Він, будучи ще початківцем, здійснив перше цілеспрямоване археологічне обстеження місцини, де височіла стела, зібрав підйомний керамічний матеріал. Деякий час (до появи однієї з наших розвідок [7, с. 36–41]) тексти п. Бандрівського про кніселівську стелу були (з позиції фактографії) найдокладнішими [3, арк. 7; 5, с. 52], чого, на жаль, не скажеш про найновіші публікації названого автора з обговорюваної теми.

2. Щодо рисунка. Закид М. Бандрівського на нашу адресу стосовно публікації зображення стели з Кнісела в ЗНТШ без дозволу «першовідкривача» не надається до однозначного розуміння. З одного боку, можна припустити, що наш опонент звинувачує нас у використанні його власного рисунка, уміщеного вперше в згаданому вже не раз «Звіті... за 1989 р.», з другого – відмовляє нам (і не тільки нам) у праві публікування будь-яких матеріалів про кніселівську стелу (наразі – зображення пам'ятки) без неодмінного покликання на його звіт та без його на це доброї волі. Спробуємо з'ясувати ситуацію для обох імовірних позицій.

За цілком зрозумілої загальної подібності нашого та п. Бандрівського рисунків стели з Кнісела (адже вони відтворюють один об'єкт), між ними є також очевидна відмінність як у ракурсі відтворення, пропор-

## РЕЦЕНЗІЇ, ОГЛЯДИ, ВІДГУКИ



Ілюстр. Стела з околиці с. Кнісело Львівської обл.: а – рисунок М. Бандрівського (за: Бандрівський, 1989; 2006; 2007); б – рисунок автора (чільний і торцевий боки стели); в – підготовчий рисунок автора (зворотний бік стели)

ціях, так і в обрисі деталей (розширення на рівні грудей, звуження долішньої / підземної частини), не кажучи вже про цілковиту відмінність у представленні інших вимірів зображення (профілю, перетинів). Такий стан речей здатна застерегти кожна неупереджена людина, порівнявши рисунки між собою (ілюстр. а, б). Звісно, п. Бандрівський може пояснювати відмінності неточністю копіювання нами саме його рисунка, уміщеного в його звіті. Однак безпідставність такого припущення легко виявити при зверненні до самої пам'ятки, яка зберігається у фондах ЛМІР (інв. Ар. 79). Прискіпливий читач, за бажанням, може перевірити сказане самостійно. Ми ж наразі відзначимо, що свого часу нам вдалося оглянути, ретельно виміряти стелу та здійснити її робочу фотофіксацію. Саме спираючись на результати цих натурних обстежень<sup>3</sup>, й було вибудовано (у буквальному розумінні) остаточне контурне зображення пам'ятки (з чільної, зворотної та бічної граней) (ілюстр. б, в). Через це відпала сама потреба в рисунку п. Бандрівського; рисунка, який є, до слова, надто за-

гальним, неточним у відтворенні деталей, тобто таким, що не відповідає сповна вимогам наукової візуальної фіксації. Отже, жодного прямого стосунку наше зображення кніселівської стели до зображення, виконаного п. Бандрівським, не має.

Розмову про покликання на «першоджерело» почнемо з того, що для нас публікування власних спостережень над названою пам'яткою стародавнього тривимірного образотворення склалося не вельми вдало. У згаданій статті в т. ССXXXVI ЗНТШ уміщено лише її прорисовку (поряд зі звенигородською стелою), але пояснювальний текст до неї редактор зняв без погодження з автором (тобто з нами), а в дрогобицькому збірнику (за аналогічних обставин) було пропущено головну ілюстрацію (рис. 1: 1–2) та заголовну нумерацію двох допоміжних ілюстрацій-таблиць (рис. 2 і 3) [7, с. 36, 38–39]. Усе це, зрозуміло, не слугує адекватному сприйняттю зазначених публікацій. Статтю в ЗНТШ (1998 р.) було задумано та частково зреалізовано як підсумкову роботу нашого кількарічного дослідження скульптурних

пам'яток епохи палеометалу на теренах Наддністрянщини. Ми писали її на основі попередніх публікацій про цілу низку відповідних зображень: двох стел з Мишкова, стели з Вовківців (відомості та аналітичні розвідки про які майже повністю увійшли в статтю ЗНТШ [8, с. 128–138]), а також стели з Кнісела, Звенигорода, Більчого. У нашій дрогобицькій публікації 1997 року є покликання на звіт 1989 року та публікацію 1992 року п. Бандрівського [7, с. 37–38, 40], рукопис статті ЗНТШ також містить відомості про зазначену публікацію 1992 року [9]. Отже, ми свій моральний обов'язок перед колегою свого часу виконали. Нині можна лише пошкодувати про допущені прикрі видавничі огріхи (пропуски), які, уважаємо, і стали основною причиною непорозумінь і нинішньої полеміки між п. Бандрівським та нами.

На цьому можна було б і завершити доволі незвичне для нас, правду кажучи, публічне «з'ясування правоти сторін». Однак характер викладу фактографічного та історіографічного матеріалу, а також деяких аналітичних спостережень та узагальнень в останніх названих статтях п. Бандрівського змушує продовжити розпочату розмову на тему честі й гідності науковця.

3. Пригадавши нашу статтю в НТШ «Антропоморфні скульптури палеометалу з теренів Верхньої Наддністрянщини» (1998 р.) лише задля висловлення звинувачення в неправомірному використанні рисунка кніселівської стели та ще одного разу, у випадку фактографічного опису стели з Вовківців [1, с. 161, 163 (примітки: 35, 40)], п. Бандрівський жодним словом не обмовився про її зміст посутньо, як не згадав також інших наших публікацій з названої теми, зокрема, тез доповіді ще 1990 року [10, с. 24–25], у яких, до речі, уперше аргументувалася належність стели № 1 з Мишкова до епохи бронзи всупереч існуючій на той час «слов'янської» версії О. Тура, Ю. Малєєва, Д. Телегіна [18, с. 383–384; 17, с. 56, 57; 6, с. 60–61]. Немає згадки про результати наших студій ні у викладі історіографії та фактографії питання теми («З історії проблеми», «Матеріальна культура: Кам'яні антропоморфні стели») [1,

с. 155–165], ні в аналітичному розділі статті («Аналіз матеріальної культури: Кам'яні антропоморфні стели»), зокрема, у випадку вирішення проблеми атрибуції стел з Мишкова, Вовківців, Кнісела, Звенигорода, Більчого [1, с. 173–178]. Показово, що цей автор замовчує не лише конкретні напрацювання свого «кривдника», а й деяких інших науковців, зокрема П. Курінного та О. Гойслера, які відповідно ще в 1930, 1958 та 1966 роках ставили й так чи інакше вирішували питання щодо присутності на теренах Верхньої Наддністрянщини монументальної скульптури епохи палеометалу (на прикладі стели з Вовківців) [14, с. 208–209, 214–215, 216; 20, с. 508–509; 19, с. 29]. Як не згадує і своєї колеги по ЛМІР З. Білик – авторки запису в інвентарній книзі, у якому вперше стелу з Кнісела визнано за пам'ятку епохи палеометалу. Натомість п. Бандрівський покликається на праці переважно кінця ХІХ – першої чверті ХХ ст. таких учених, як А. Кіркор, Б. Януш (В. Карпович), В. Антоневич, Я. Соколовська, та ще на публікацію О. Тура, Ю. Малєєва 1977 року [1, с. 158, 161–164], у яких ці дослідники або не вдавалися до конкретної атрибуції названих вище пам'яток, задовольняючись загальними означеннями, такими, як «кам'яна баба», «кам'яна фігура», або помилково приписували їх до часу слов'янського язичництва. Отож, у читача, який не цілком обізнаний з історіографією проблематики давньої (дохристиянської) скульптури краю, може скластися враження про названі статті п. Бандрівського як про «цілковито нове слово» в дослідженні й осмисленні зазначеної категорії старожитностей.

Постає питання, навіщо п. Бандрівський так чинить. Чому замість фахової аргументованої дискусії навколо існуючих розбіжностей між позиціями різних дослідників щодо часової атрибуції пам'яток (напр., стел з Мишкова), замість відкритої та адресної дискусії щодо фактографії та значеннєвості окремих іконографічних деталей антропоморфів (напр., характеру відтворення п'ясть рук у тих самих мишківських зображеннях), що, без сумніву, просунуло б справу вивчення монументальної скульптури палео-

## РЕЦЕНЗІЇ, ОГЛЯДИ, ВІДГУКИ

металу Верхньої Наддністрянщини вперед, він значною мірою повторює вже зроблене до нього іншими дослідниками (на рівні історико-порівняльного аналізу) без жодних при цьому покликань на їхній науковий доробок? Воднораз важко віритися в те, що п. Бандрівський вдається до цього несвідомо, не володіючи достатньою інформацією про відповідні публікації своїх попередників, адже принаймні в нашій НТШівській статті 1998 року згадуються як деякі наші раніші розвідки, так і праці П. Курінного й О. Гойслера, щобільше, є навіть певний критичний аналіз останніх [8, с. 230, 237–238]. Крім того, покликання на розвідки Р. Забашти містить публікація В. Олійника [15, с. 98–100], до якої неодноразово звертається у своїх статтях М. Бандрівський [1, с. 158, 161]. Виглядає так, що в гонитві за примарним «першовідкривачством» наш опонент сам не зчувся, як переступив усі допустимі межі наукової етики, свідомо замовчивши напрацювання тих дослідників, які раніше ніж він виокремили з-поміж давніх монументальних антропоморфних скульптур Верхньої Наддністрянщини зразки епохи палеометалу (а саме – бронзової доби), що дозволило у свою чергу не тільки поставити питання про культурні зв'язки (на рівні релігійних переконань, обрядовості, формально-образних пошуків і втілень) населення Верхньої Наддністрянщини та Степової Надчорноморщини, а й виокремити їх (місцеві стели) в окрему локальну групу аналогічних пам'яток зазначеної епохи [8, с. 238–239].

## Примітки

<sup>1</sup> У газетній статті місцевого краєзнавця Михайла Каралюса, що вийшла в світ 1990 р., подано неточні відомості про час перевезення скульптури до Львова: «кілька років тому» [12, с. 4].

<sup>2</sup> Цю інформацію Михайло Каралюс виклав у приватному листі (від 12.03.1997 р.) до автора цієї публікації, відповідаючи на конкретний запит останнього.

<sup>3</sup> Докладніше див.: [7, с. 36–37].

## Література

1. *Бандрівський М.* Вплив Сходу на розвиток спільноти раннього – початку середнього періодів епохи бронзи на заході українського лісостепу / Микола

Бандрівський // Записки НТШ. – Л. : [б. в.], 2007. – Т. ССLIII. – С. 153–205, ілюстр.

2. *Бандрівський М.* Дві хвили скотарської експансії на Верхнє Подністров'я (за матеріалами кам'яних антропоморфних стел IV – початку III тис. до н. е.) / Микола Бандрівський // Історія релігій в Україні: науковий щорічник. 2005 рік. – Л. : «Логос», 2005. – Кн. I. – С. 7–23, ілюстр.

3. *Бандрівський М. С.* Звіт про археологічні дослідження на території Львівської та Івано-Франківської областей у 1989 році / М. С. Бандрівський. – Науковий архів Інституту археології НАН України, ф. е., 1989/196, од. зб. 23752, 18 арк., XVI табл.

4. *Бандрівський М.* Роль азово-причорноморських степових культур у походженні і розвитку скотарської спільноти на заході Подільської височини (3700–2900 рр. до народження Христа) / Микола Бандрівський // Матеріали і дослідження з археології Прикарпаття і Волині. – Л., 2005. – Вип. 9. – С. 140.

5. *Бандрівський М. С.* Сварожі лики: Археологічно-релігієзнавчі нариси з історії Західної України / М. С. Бандрівський. – Л. : «Логос», 1992. – 104 с., ілюстр.

6. *Гайдукевич Я. М., Зелена І. Я., Лавренюк В. А.* Музеї Тернопільщини: Путівник / Я. М. Гайдукевич, І. Я. Зелена, В. А. Лавренюк. – Л. : «Каменярь», 1989. – 127, 32 с., ілюстр.

7. *Забашта Р.* Антропоморфна стела з околиць с. Кнісела на Жидачівщині (до питання походження) / Ростислав Забашта // Сакральне мистецтво Бойківщини: Другі наукові читання пам'яті Михайла Драгана / Матеріали виступів 19–20 лист. 1997 р., м. Дрогобич. – Дрогобич: «Відродження», 1997. – С. 36–41, ілюстр.

8. *Забашта Р.* Антропоморфні скульптури палеометалу з теренів Верхньої Наддністрянщини / Ростислав Забашта // Записки НТШ. – Л., 1998. – Т. ССXXXVI. – С. 227–239, ілюстр.

9. *Забашта Р.* Антропоморфні скульптури палеометалу з теренів Верхньої Наддністрянщини (рукопис).

10. *Забашта Р. В.* Ідол із села Мишків (До питання атрибуції) / Р. В. Забашта // VIII Подільська історико-краєзнавча конференція: Тези доповідей. Секція археології. – Кам'янець-Подільський, 1990. – С. 24–25.

11. Інвентарна книга збірки фондів «Археологія» – 1. Опис 1. Розпочато 1 лип. 1974 р. Закінчена 10 серп. 1978 р. – Львівський музей історії релігії та атеїзму. – 201 арк.

12. *Каралюс М.* Легенда про «Дівку» / Михайло Каралюс // Радянський шлях. – Жидачів, 1990. – 30 січня. – С. 3.

13. *Каралюс М.* Легенда про «Дівку» / Михайло Каралюс // Радянський шлях. – Жидачів, 1990. – 14 квітня. – С. 4.

14. *Курінний П.* Білогрудівські кам'яні стели / Петро Курінний // Записки Всеукраїнського археологічного комітету. – К., 1930. – Т. 1. – С. 189–220, ілюстр.

15. *Олійник В. І.* Антропоморфні стели з села Мишків на Тернопільщині / В. І. Олійник // Матеріали X-ої Подільської історико-краєзнавчої конференції. – Кам'янець-Подільський, 2000. – С. 96–100, ілюстр.

*РОСТИСЛАВ ЗАБАШТА. ВІДГУК: ДЕЩО ПРО НАУКОВУ ЕТИКУ...*

16. *Пастернак Я.* Стародавні часи міста Винник і околиць / Ярослав Пастернак // *Влох М.* Винники, Звенигород, Унів та докільні села: Історично-меморіальний збірник. – Чикаго, 1970. – С. 9–33, ілюстр.

17. [Телегін Д. Я.] Вартові тисячоліть : Монументальна антропоморфна скульптура далеких епох / Д. Я. Телегін. – К. : Наук. думка, 1991. – 80 с., ілюстр.

18. [Тур А. С., Малеев Ю. Н.] Мышковский идол / А. С. Тур, Ю. Н. Малеев // Археологические открытия 1976 года. – М. : Наука, 1977. – С. 383–384, иллюстр.

19. *Häusler A.* Antropomorphe Stelen des Eneolithikums im nordpontischen Raum / Alexander

*Häusler* // Wissenschaftliche Zeitschrift der Martin-Luther-Universität Halle-Wittenberg, Gesellschafts und Sprachwissenschaftliche Reihe. – Wittenberg, 1966. – Jahr 15. – Heft 1. – S. 29–73, Abb.

20. *Häusler A.* Die Felszeichnungen der Kamennaja Mohila bei Melitopol und die megalithischer Einflüsse in Sudrussland / Alexander Häusler // Wissenschaftliche Zeitschrift der Martin-Luther-Universität Halle-Wittenberg, Gesellschafts und Sprachwissenschaftliche Reihe. – Wittenberg, 1958. – Jahr 7. – Heft 2. – S. 497–509, IX Tafel.

*Ростислав Забашта*

## *Про авторів* *Information About Authors*

---

**Бірюльов Юрій** – кандидат мистецтвознавства, доцент кафедри дизайну і основ архітектури Національного університету «Львівська політехніка», головний науковий редактор видавництва «Центр Європи» (Львів).

**Діба Юрій Романович** – кандидат архітектури, доцент кафедри реставрації та реконструкції архітектурних комплексів Інституту архітектури Національного університету «Львівська політехніка».

**Забашта Ростислав Васильович** – історик мистецтва, науковий співробітник відділу образотворчого мистецтва ІМФЕ ім. М. Т. Рильського НАН України.

**Коренюк Юрій Олександрович** – кандидат мистецтвознавства, доцент кафедри техніки та реставрації творів мистецтва Національної академії образотворчого мистецтва й архітектури.

**Мірошниченко Наталія Михайлівна** – заступник генерального директора Коктебельського еколого-історико-культурного заповідника "Кімерія М. О. Волошина" з наукової роботи, завідувач Дому-музею М. О. Волошина, заслужений працівник культури АР Крим.

**Мищенко Ірина Іванівна** – кандидат мистецтвознавства, завідувач кафедри теорії та історії мистецтва Київського державного інституту декоративно-прикладного мистецтва і дизайну імені Михайла Бойчука.

**Оляніна Світлана Валеріївна** – кандидат архітектури, доцент, завідувач відділу музеєзнавства та пам'яткознавства Інституту культурології НАН України.

**Семчишин-Гузнер Олеся Ігорівна** – кандидат мистецтвознавства, старший науковий співробітник Національного музею у Львові.

**Сторчай Оксана Вікторівна** – кандидат мистецтвознавства, молодший науковий співробітник відділу образотворчого мистецтва ІМФЕ ім. М. Т. Рильського НАН України.

**Юдкін-Ріпун Ігор Миколайович** – доктор мистецтвознавства, провідний науковий співробітник, завідувач відділу театрознавства і культурології ІМФЕ ім. М. Т. Рильського НАН України.

Наукове видання

## Студії мистецтвознавчі

Архітектура. Образотворче та  
декоративно-вжиткове мистецтво

Число 2 (38)

Упорядкування і наукове редагування:	<i>Ростислав Забашта, Ірина Міщенко, Надія Ващенко</i>
Редактор-координатор:	<i>Олена Щербак</i>
Художнє оформлення і макетування:	<i>Ростислав Забашта</i>
Комп'ютерна верстка:	<i>Людмила Настенко</i>
Літературне редагування і коректура:	<i>Надія Ващенко, Лариса Ліхньовська, Альона Рокицька, Людмила Тарасенко, Лідія Щириця</i>
Оператори:	<i>Ірина Боса, Ірина Матвєєва, Тетяна Миколайчук, Ельвіра Пустова</i>

Підписано до друку 07.06.2012. Формат 60 × 84 /  
Обл.-вид. арк. 14,1. Умов. друк. арк. 9,18

### На обкладинці журналу:

Навершя з плескатою фігуркою крилатого грифона (деталь оформлення поховального візка). Культура скіфів, IV ст. до н. е. Бронза, лиття, приварювання, золочення. Висота – 17,2 см. Походить з кургану Красний Кут, що поблизу с. Григорівка Дніпропетровської обл. Знахідка 1860 р., розкопки І. Забеліна. Збірка Державного ермітажу (Російська Федерація). Світлина В. Терebenіна

Висловлюємо вдячність співробітникам Музею історичних коштовностей України, зосібна Л. Клочко, за допомогу в оформленні журналу

**Журнал зареєстровано Держкомінформом України  
Свідоцтво про реєстрацію: серія KB № 6784 від 16.12.2002 р.**

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

**Тел. 278-34-54, [www.etnolog.kiev.ua](http://www.etnolog.kiev.ua)  
e-mail: [etnolog@etnolog.org.ua](mailto:etnolog@etnolog.org.ua); [imfe@ukr.net](mailto:imfe@ukr.net)**