



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

---

# RESEARCHES

## of the Fine Arts

Number 4 (40)

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 4 (40)

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. 4 (40) / [голов. ред. Г. Скрипник]; НАНУ, ІМФЕ ім. М. Т. Рильського. – К., 2012. – 214 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 № 13 від 27.12.2012 р.)

# Зміст

## Contents

---

### КОНТЕКСТ

Context

- Білокінь Сергій. Клуб творчої молоді «Сучасник» (1960–1965)**  
*Bilokin Serhiy. Creative Youth Club «Suchasnyk» («Contemporary») (1960–1965)* . . . . . 7

### ІСТОРІЯ

History

- Годенко-Наконечна Олена. Композиційні особливості трипільсько-кукутенської абстрактно-геометричної орнаментики (типологія та стилістика основних композиційних схем)**  
*Hodenko-Nakonechna Olena. Compositional Peculiarities of the Cucuteni-Trypillian Linear Abstract-Geometric Ornaments (Typology and Stylistics of the Principal Compositional Layouts)* . . . . . 41
- Скиба Андрій. Зооморфні мотиви слов'янської металопластики VII століття**  
*Skyba Andrii. Zoomorphic Motifs of the VIIIth-Century Slavic Repoussage* . . . . . 58
- Диба Юрій. Урбаністично-адміністративні реформи княгині Ольги (3: Новгород до Новгорода)**  
*Dyba Yurii. Urban Administrative Reforms of Princess Olha (3: Novhorod is a Forerunner of Velykyi Novhorod)* . . . . . 78
- Забашта Ростислав. Джерела композиційно-іконографічного ладу Бушанського рельєфу**  
*Zabashta Rostyslav. Sources of Compositional and Iconographic Order of the Busha's Rock Relief* . . . . . 111
- Адруг Анатолій. Троїцький собор у Чернігові: історія пам'ятки та художні особливості**  
*Adrug Anatolii. The Chernihiv Trinity Cathedral: A Monument's History and Artistic Features* . . . 138
- Смолій Юлія. Кахельний і майоліковий завод Йосафата Анджейовського в Києві: власники, виробництво, каталоги**  
*Smolii Yuliya. The Josafat Andrzejowski Tile and Majolica Factory in Kyiv: Proprietors, Manufacture, Catalogues* . . . . . 158
- Склярєнко Галина. Творчість Сергія Пустовійта (одна з тенденцій радянського «ретро»)**  
*Skliarenko Halyna. Creative Work of Serhii Pustoviit (One of the Soviet Retro Tendencies)* . . . . 174

## **КРИТИКА**

Critics

*Мищенко Ірина. Пластика Миколи Білика*

*Mishchenko Iryna. Plastic Art of Mykola Bilyk* ..... 185

## **АРХІВ**

Archive

*Сторчай Оксана. Педагогічна діяльність Івана Федоровича Селезньова*

*Storchay Oksana. Pedagogic Profession of Ivan Seleznirov* ..... 194

## **РЕЦЕНЗІЇ**

Reviews

*Яців Роман. Ім'я, повернене з румовищ. Рец.: Коваль Роман. Михайло Гаврилко: і стеком, і шаблею. Історичний нарис. – К. : Історичний клуб «Холодний Яр» ; Вінниця : ДП «Державна картографічна фабрика», 2011. – 472 с. ; іл.*

*Yatsiv Roman. The Rehabilitated Name. Review: Koval Roman. Mykhailo Havrylko: With Gouge and Sabre. A Literary Essay. – K., Historical Club «Holodnyi Yar»; Vinnytsia, State Cartographic Factory, 2011. – 472 pp.: ill.* ..... 208

## **ПРО АВТОРІВ**

Information About Authors ..... 212

# Контекст

## Context

УДК 7.071:061.2-053.6“1960/1965”

### КЛУБ ТВОРЧОЇ МОЛОДІ «СУЧАСНИК» (1960–1965) \*

Сергій Білокінь

*У дослідженні всебічно проаналізовано обставини заснування й діяльності Клубу творчої молоді «Сучасник» та його значення в історії України другої половини ХХ ст.*

*Ключові слова:* Клуб творчої молоді «Сучасник», Л. Танюк, В. Зарецький, «Березиль», А. Горська, Л. Семикіна, Г. Севрук, Г. Зубченко, вітраж, традиції.

*Attempt of comprehensive analysis of foundation, activity of the Creative Youth Club and its importance in the history of Ukraine in second half of the 20th century.*

*Keywords:* Creative Youth Club, «Suchasnyk» («Contemporary»), L. Tanyuk, V. Zaretskyy, «Berezil», A. Horska, L. Semykina, H. Sevruk, H. Zubchenko, stained-glass artwork, traditions.

#### Джерела до історії повоєнного періоду

У вітчизняній історіографії історія *повсякденності* як новітнього дослідницького напрямку суттєво різниться від її завдань в історичній світовій науці. Наші історики ввійшли в цей простір не від доброго життя, а щоб відійти від традиційних джерел унаслідок їхньої тенденційності, яка стосується передусім офіційних ЗМІ. Загальновідомо, що повоєнна преса інформаційно була надзвичайно бідна на новини, плекаючи стабільність радянського способу життя, де ніяких несподіванок не буває (охочі можуть легко це простежити з огляду на кількість інформації на одиницю газетної площі). Преса (і це продемонстровано в досі не закінченій «Хроніці ХХ століття») містить правдиві відомості про вкрай обмежене коло явищ: рішення вищих партійних органів, що підлягали оголошенню (кадрові питання), суто позитивні явища – відкриття установ (театри, музеї, кінотеатри, введення в дію заводів), нагородження представників номенклатури, зрештою, їхні дати смерті, якщо їх подавали (що робили здебільшого для номенклатури, та й то не

для всіх її категорій), також можна вважати правдивими. Як жартували сучасники, незалежно від змісту газетних статей, їхні заголовки формували таким чином, що вони могли описувати одну-єдину реалію – ставивий акт.

За часів незалежності до звичних джерельних матеріалів додалася колосальна кількість принципово нових, зокрема архівні документи, що розкривають діяльність громадян, спрямовану проти влади (її називали «антирадянською»), зарубіжні публікації (поки що лише ті, що вийшли з еміграційного гетто). Механічно поставлені в один ряд, вони ще не набули інформаційної єдності як прояви діяльності того самого національного організму.

Але в застосуванні до вітчизняної історіографії термін *повсякденність* важко визнати цілком удалим, оскільки життя тієї самої номенклатури (розподільники, пайки, різні привілеї) у її параметрах здебільшого не описане. Уважаємо, що ці моменти легше вичленити, протиставляючи *повсякденність* у різних, ба навіть протилежних, за характером, соціальних прошарках і групах. Щобільше, особливої

\* Доповнений варіант інавгураційної лекції, прочитаної автором 1 вересня 2012 року в Національному університеті «Києво-Могилянська академія». – Ред.

## КОНТЕКСТ

ефективності може набути при цьому діяльність конкретної людини, позаяк людина легше розкривається передусім у своєму побуті (якщо були закладені до сховищ і збереглися джерела). Клуб творчої молоді «Сучасник» (далі – КТМ) найкраще надається для такого підходу.

### Ідеологія повоєнної інтелігенції

Ідеться про покоління, яке пережило війну й ніби передувало шістдесятникам. Історична наука ще не розглянула світогляду цього покоління, зокрема його прошарків і груп. Пропаганда схарактеризувала їх у надто очевидний спосіб. Виявляється, окремі, начебто ніяк не пов'язані між собою особи, сигналізують про наявність у них однієї з найхарактерніших рис шістдесятництва – нонконформізму. У найнесподіваніші для цього 1940-ві роки, часи триумфу Сталіна, вони позиціонували себе вільними людьми.

Завсідниця всіх заходів КТМ Гандзя Ігнатенко залишила розлогі спогади про своїх старших товаришів, яких я ще застав. Це – колишні бойові офіцери (по війні вони вже рухалися, скажу так, у цивільних напрямках). Вони мали не ювілейні, а бойові ордени й медалі, тож перед ними нібито були відкриті всі дороги. Але вони зберігали відданість кожен своїй малій батьківщині, і для кожного це створювало певні колізії.

Музикознавець Михайло Головащенко був офіцером совєцьких окупаційних військ, після закінчення воєнних дій служив у Берліні. Згодом видав кілька книжок про Соломію Крушельницьку і Олександра Кошиця. Працював у газеті «Культура і життя». Упродовж десятиріч пильно зберігав свої молодечі вірші. Це вражає, але представник переможної армії писав про офіційних поетів своєї держави (мабуть, про П. Тичину, М. Бажана, М. Рильського) дослівно таке:

А ви, недолюдки прокляті,  
За гріш нікчемний продались  
[...].  
Прийде час, –  
петля знайдеться і для вас.  
А я співатиму пісні

Про кращу долю навесні,  
Щоб сонце правди засіяло,  
Щоб заспівала вся земля,  
Як при Богданові співала,  
І щоб в Україні засіяла  
В руках гетьманських булава!

Цього вірша опубліковано вже за незалежності. Його дата – 20 листопада 1949 року. Місце написання – Берлін [43; 66].

Представник СРСР в комітеті з кадрів і денацифікації при берлінській Союзній комендатурі капітан Іван Білокінь жажнувся атмосфері грабунків німецької культурної спадщини, які провадив маршал Г. Жуков і його підлеглі. У німецькомовному журналі «Neue Welt» поряд з матеріалами О. Толстого й М. Пришвіна І. Білокінь надрукував статтю про К. Тимірязєва й І. Мічуріна. Після демобілізації він привіз із Німеччини капітальну багатотомну природознавчу енциклопедію і, із цікавості, кілька звідома заборонених книжок Івана Мірчука про Україну, Т. Масарика, Т. Фріча та інших німецькою мовою. У Києві обіймав посади декана біологічного факультету КДУ, директора Ботанічного саду ім. академіка Фоміна.

У всіх цих випадках спостерігаємо, як люди, відчувши себе раз вільними, прагнули це почуття зберегти.

### Відповідь адміністрації на виклик людності

Тим часом державні структури накопичували певні відомості про небажані «прояви». На початку 1954 року пленум ЦК КПРС прийняв політичне рішення «Про дальше збільшення виробництва зерна в країні і про освоєння цілинних і перелогових земель». За кілька десятиріч виявилось, що це була просто авантюра, і закінчилася вона погано. Фахівці-советологи відразу побачили дефект у концепції цього рішення й попередили: мала кількість опадів, суховії і засоленість ґрунтів дають «...підстави віднести зону, де переводиться освоєння цілинних і перелогових земель, до областей дуже мало стійких для хліборобства. Хрущов вступив в боротьбу з стихіями природи» [9, с. 203]. Але головної мети тодішне

СЕРГІЙ БЛОКІНЬ. КЛУБ ТВОРЧОЇ МОЛОДІ «СУЧАСНИК» (1960–1965)

колективне керівництво досягло. Покоління молоді, яке могло завдати йому великого клопоту, було вилучено із центральних регіонів і відправлено в Казахстан, райони Поволжя, Уралу, Західного й Східного Сибіру, Далекого Сходу. Назад вони здебільшого не поверталися.

**Нова, пізніша, відповідь**

Ще раз повторити таку акцію наприкінці 1950-х – на початку 1960-х років державна адміністрація вже не наважилася. Процес можна було хіба що очолити. В Одесі 27 серпня 1999 року Іван Дзюба розповідав у ранньому інтерв'ю Юрієві Зайцеву: «З одного боку, було наше бажання мати якийсь осередок і щось робити, а з другого боку, ЦК комсомолу шукав способу оволодіти молоддю, контролювати ситуацію. Вони вважали, що краще хай це буде під їхньою егідою. Але потім вони самі перелякалися, чи їх налякали, словом, клуб ліквідували. Але він дуже багато встиг зробити» [37, с. 12]. Таку версію перебігу подій у спрощеному вигляді запропонував Іван Михайлович.

У цьому процесі головну роль відіграли комсомол і Спілка письменників, персонально – Тамара Володимирівна Главак і Володимир Якович П'янов, які написали спогади про це. Без санкції Т. Главак і візи її начальника, секретаря міськкому комсомолу І. Солдатенка, ніякого Клубу творчої молоді не могло виникнути взагалі. Від партійних органів керівництво здійснювала Євгенія Чмихало, але вона не «впоралася» з покладеним на неї завданням, через що була відправлена на підвищення до Москви (чим її кар'єрний ріст і закінчився).

Свідок учасник тих подій Юрій Мушкетик розповів: «То були важкі тоталітарні часи, й за найменший відступ з утрамбованої ідеологічної дороги людину могли жорстоко покарати або й скалічити навки, перекрити всі шляхи. Я пам'ятаю ті часи, сам працював у редакції часопису, коли вслід (?) за шістдесятниками нога в ногу йшли молодші, запалені жаданням творчості, правди, діяння, переважній більшості з них перерили шлях дикі вепри в кадебістських погонах, їх, молодих, порозсилали з “запреще-

нієм писати і рисувати” по найвіддаленіших районах, де секретар райкому – як унтер Пришибєєв, а начальник районного КДБ – як античний трихвостий кербер – охоронець входу до соціалістичного царства. Скількох із них врятував В. П'янов, тим чи іншим способом відвів від них удар кігтистої лапи...» [42, с. 269].

У 1964 році через Спілку письменників було продовжено семінари молодих авторів, проваджених у приміщенні, де тепер розміщено Міністерство закордонних справ. На семінарах виступали Павло Тичина, Абрам Кацнельсон, Микола Тарновський. На зустрічі в Спілці письменників виступив Іван Драч. Міністерство освіти активно представляла Інна Аронівна Шаргородська. Штатний фотограф «Літературної України», чи ще «Літературної газети», І. Яїцький знімав П. Тичину разом зі школярами. Слухати інших поетів і читати свої вірші приїхали Михайло Саченко, Світлана Жолоб, Валентина Отрощенко, Леся Тиглій, Світлана Хміль – наймолодші автори нью-йоркської антології Богдана Кравцева [64]. Вони визначають горішню хронологічну межу шістдесятництва.

**Відмінність між новим підходом і звичайною моделлю творчих спілок**

Розмовляючи з московським літератором Феліксом Чуєвим, Лазар Каганович кинув:

– Ваш Союз [письменників. – О. Б.] был создан в 1934 (sic) году...

Той самовіддано підхопив:

– ...По инициативе Горького...

Каганович закрив йому рота:

– Не по инициативе Горького, он создан по инициативе ЦК<sup>1</sup> [62, с. 172].

Так звані творчі спілки відрізнялися від професійних спілок давніших часів не лише генезою. Письменники, живописці та інші «особи вільних професій» мусили жити в спільних будівлях (у Харкові – будинок «Слово», у Києві – «Роліт»). З різних причин їх збирали разом і ставили перед ними конкретні творчі завдання. Виразним структурним підрозділом спілок був, як завжди, відділ кадрів. Існували розподільник для підгодовування цих людей, відомча поліклі-

## КОНТЕКСТ

ніка. З історії харківського будинку «Слово» видно, що коли ставало потрібно – їх разом і арештовували [19].

Передбачалося, що Клуб творчої молоді буде схожий на молодіжні совєцькі організації комсомольського характеру. Працюючи над історією Клубу, я опитував Тамару Главак і Леся Танюка. Починаючи від перших місяців його існування, Л. Танюк підкреслював необхідність вийти поза цехові рамки так званих творчих спілок. На відміну від останніх, характерною прикметою нової структури був цілковитий брак діловодства: Клуб не зареєстрували, членських внесків також не збирали, планів роботи і звітів не було. Членських квитків чи посвідчень також не існувало, дарма, що на відкритті виставки Алли Горської та Івана Світличного в Музеї літератури Ераст Біняшевський<sup>2</sup> запевняв, що він мав посвідчення № 2 (мовляв, після Л. Танюка) [46]. Тож у жодному архівосховищі, передусім у Центральному державному архіві громадських об'єднань (колишній партархів), фонду Клубу творчої молоді, наскільки розумію, немає.

### **Джерельна база з історії КТМ, ширше – шістдесятництва**

У 1998 році покійні Леоніда і Надія Світличні встигли видати спогади 73 друзів і знайомих Івана Світличного під назвою «Доброокий». Леоніда Павлівна опрацювала також його вибране і двотомник листування «Голос доби» (2001; 2008). Під псевдонімом (на жаль) видала в «Сучасності» власні спогади. Протягом 1990-х років жанр мемуарів, присвячених політв'язням, вироблявся. Деякі тексти несуть у собі мало фактажу, але містять дух часу.

Дещо раніше, 1996 року, листи, спогади й статті про Аллу Горську видали її син – Лесь Зарецький і покійний Микола Маричевський. Збірник вийшов під назвою «Червона тіль каліни». Зведення писемних джерел, що лишила по собі Алла Горська, опрацювала Людмила Огнева й видала власним коштом у двох томах тиражем 30 і 50 примірників.

Том «Вибраного» одного з найстарших членів Клубу Євгена Сверстюка «На свя-

ті надій» (1999) містить статті про шістдесятників В. Симоненка, Б. Мозолєвського, В. Стуса, З. Красівського, Я. Лесіва, І. Світличного, М. Коцюбинську, І. Дзюбу, М. Руденка, окрім них – Б. Антоненка-Давидовича, а також рецензії співробітників інститутів АН УРСР А. Каспрука, О. Курносова, П. Моргаєнка і В. Бородіна на різні твори Євгена Олександровича, які їм замовило КГБ під час арештів 1972 року.

Покійна Михайлина Коцюбинська опрацювала спадщину Василя Стуса і – у серії «Бібліотека Шевченківського комітету» – тексти Івана й Надії Світличних. Наприкінці життя Михайлини Хомівни з'явилася в Харкові (2006) книжка спогадів у чи не найкращому видавництві України – «Акта».

У 2000 році Богуміла Бердиховська й Оля Гнатюк видали інтерв'ю з Євгеном Сверстюком, Іваном Дзюбою, Михайлиною Коцюбинською, Михайлом Горинем і Миколою Рябчуком. Дослідники нагадали, що всі ми тимчасові й дуже важливо робити те, що не можна повторити. У 2004 році їхня книжка вийшла українською мовою.

На диво зрілим діячем постав Валерій Марченко в збірнику творів і документів «Творчість і життя» (К., 2001), упорядкованого його матір'ю, покійною Ніною Михайлівною Смужаницею, і Наталею Кочан. Видання не розкрило теми повністтю. Надруковано дослідження й статті, переклади, матеріали судочинства, кричущі листи матері до влади, але зовсім немає його приватного листування. Воно вийшло в іншому збірнику – «Листи до матері з неволі» (К., 1994).

У Тернополі 2002 року вийшов друком двотомник із 28 інтерв'ю про Василя Стуса, який підготували Богдан Підгірний і Станіслав Чернілевський (Нецензурний Стус. Ч. 1–2).

З 2003 року повним ходом (інколи по кілька томів на рік) видає свій шістдесятитомний «Щоденник» Лесь Танюк (назву кілька разів змінювали) – безпрецедентну в історії української мемуаристики працю свого життя. Це не наукове видання. «Щоденник» не надто відповідає тексту рукопису, радше становить видання цікавих з різного погляду матеріалів архіву автора. У текст умонто-

СЕРГІЙ БЛОКІНЬ. КЛУБ ТВОРЧОЇ МОЛОДІ «СУЧАСНИК» (1960–1965)

вано листування, публікації з преси, навіть повний текст доповіді М. Хрущова на XX з'їзді КПРС, стенограму реабілітаційного вечора Клубу, присвяченого Лесеві Курбасу. Зрозуміло, у щоденнику їх не могло бути й не було. 10-й і 20-й томи – іменні анотовані покажчики (у першому – 7,5 тис. імен), цінність яких полягає ще в тому, що до дефініцій Лесь Степанович інколи додавав у дужках аббревіатуру «КТМ», відзначивши тих, хто, на його думку, належав до Клубу.

Подібний до Танюкового тритомник, нехай скромніший за масштабами, у 2006 і 2010 роках видав Богдан Горинь [12; 13; 14]. Ядром третього тому стали документи «гебітської» справи «Блоку», розсекречення яких наспіло саме до його підготовки й здачі до друку.

Опрацьовуючи творчу спадщину В'ячеслава Чорновола, його сестра Валентина Максимівна підготувала тексти шести випусків «Українського вісника» [61]. Свого часу журнал розмежував суспільство на двоє – одні опинилися по цей, інші – по той боки барикад.

Іван Дзюба уклав і видав основну частину власної спадщини в тритомнику «З криниці літ» (К., 2006–2007), перший том якого містить статті про шістдесятників – Юрія Щербака, Бориса Мозолевського, Ліну Костенко, Євгена Сверстюка, Івана Світличного, Григора Тютюнника, Василя Голобородька, Бориса Мамайсура й інших. Невдовзі вийшли його «Спогади і роздуми на фінішній прямій» (К., 2008). Цей том фактографічно багатий, але 1960-ті роки в ньому зовсім не представлені. Правдоподібно, передбачаються окремо. Чекаємо з великим інтересом.

Специфічну історіографічну місію узяв на себе покійний Роман Корогодський у праці складного мемуарно-архівно-аналітично-психологічного жанру «Брама світла: шістдесятники» (Л., 2009). На жаль, самої фактографії тут обмаль, дарма, що автор упродовж багатьох років працював у ЦДАМЛМ України.

Лесь Зарецький устиг записати на магнітофон винятково важливі міркування свого батька про мистецтво. Записав від важко хворого, за кілька тижнів перед його смер-

тю. Ціни немає цій книжці. На жаль, її перше видання вийшло, поки що, не досить документоване. Готується друге, ґрунтовніше. Потрібні гроші.

Коштовним внеском до української цивілізації стали альбоми Людмили Семікіної, покійного Панаса Заливахи, Галини Севрук і винятково багатий альбом-монографія «Терези долі Віктора Зарецького» (К., 2011), що підготувала Олеся Авраменко.

Мистецьки відтворив свої враження від тієї доби В. Шевчук у романі «Юнаки з вогненної печі». «Автор застерігає читача – перед ним не мемуари, а художній твір, роман, через що образи героїв твору, хоч певною мірою прототипізовані, але й узагальнені, тобто вигадані; авторові йшлося про художнє відтворення однієї з епох нашого століття, а не про конкретні її події та конкретних людей» [64 а, с. 3].

Літописцем Клубу творчої молоді стала Ірина Жиленко. Вона видала найважливішу частину своїх паперів під назвою «Ното feriens» (Людина, що святкує радість творчості) [20]. Якось у приміщенні Центральної Ради Євген Сверстюк говорив про «ті страшні часи», а Ірина йому категорично заперечила, що часи були радісні, неповторні. Її книжку створено на основі щоденників та листів до чоловіка, що перебував на той час (як і Валерій Шевчук) в армії чи деінде. Ірина Жиленко писала Володимирові Дрозду те саме, що й собі в щоденнику. По суті – це плин того самого тексту. Видатна поетка створила цікаві ефекти, рухаючись у часі то назад, то вперед, але, окрім свого, суто творчого, завдання, дуже пильно вдивлялася в події своєї епохи.

Нарешті, величезне значення для майбутніх студій має покажчик М. Лук'яненко «Плеяда нескорених», присвячений п'яти мистцям, що його видала Національна парламентська бібліотека України [65]. Ця установа видала і серію покажчиків, присвячених В. Шевчукові, І. Дзюбі, Л. Танюку та іншим. На руках лишаються неповторні підбірки преси, зокрема зарубіжної, які розкривають творчий шлях Юрія Ілленка, Василя Голобородька, що також чекають свого оприлюднення.

## КОНТЕКСТ

Отже, провідну роль у виданні джерел з історії Клубу творчої молоді, а значить, і всього шістдесятництва, відіграли самі його члени й учасники, їхні родичі. Важко переоцінити наукове й культурне значення їхньої діяльності, за якою стоїть чимало археографічної роботи над листами й спогадами. Найпомітніше тут: у покажчики видатніших шістдесятників-літераторів уведено твори, що пройшли друк завдяки псевдонімам. Усе, що з огляду на цензуру називали опосередковано, тепер дістало імена. Усі персонажі ідентифіковано. Джерельну базу для майбутніх досліджень підготовлено. Але це тільки початок. За кожним із шістдесятників стоїть якщо не книжка споминів, то «країна листів». Ірина Жиленко пише: «Це країна, в якій я живу все моє життя. Колись вони будуть (я сподіваюсь) опубліковані» [20, с. 326]. Справді, зберігати матеріали в одному примірнику неправильно. Особливо в наші часи, коли панують варвари.

Я перерахував головні видання партикулярних джерел. Паралельно існує друга частина джерельної бази. У відповідних підрозділах СБУ повинні зберігатися матеріали зовнішнього спостереження, перлюстрації, літерна справа Клубу творчої молоді, яку дивився покійний Юрій Данилюк. Історія клубу відображена також у справах агентури, у діловодстві ЦК КП(б)У, нарешті, у розсекречених справах Галузевого державного архіву СБУ, наприклад, серед так званих «возвратів» у розсекреченій справі «Блок». З кожним роком події 1960-х років усе глибше відходять в історію, усе більше становлять суто академічний інтерес. Що має відбутися, аби вони почали відкриватися незалежним дослідникам (independent researchers)?

### Початок клубу

У різних виданнях, навіть енциклопедіях, указують різні дати його заснування. Хочу звернути увагу на запис у щоденнику Леся Танюка від 8 березня 1960 року про святкові збори в Київському театральному інституті: «А потім залишились, почекали до сьомої: перші збори нашого клубу, який ми вже ніби створили. Був Костя Кримець і Женя Ганін

від музикантів, був Ігор Ткачиков від архітекторів, була вся наша “щедрівна група” з консерваторії, Олесь Бердник представляв письменників. Ну, про це окремо – блокнот 8Б [56, с. 555–590]. <...> Начальству – директорів ми пояснили, що це комсомольський актив. Розплився в усмішці».

На першій, дуже велелюдній презентації альманаху «Зона» [41, с. 255], яку 13 березня 1996 року провів покійний Юрій Хорунжий у Будинку літераторів, і на яку зійшлися колишні вояки УПА, колишні політв'язні й багато молоді, стало очевидно, що присутні представляли різні громадсько-політичні течії. Я спеціально обговорив цю тему з Л. Світличною та іншими діячами. Вони підтримали мою думку, що шістдесятники стали продовжувачами своїх попередників, зокрема упівців (коли самого слова *дисидент*<sup>3</sup> ще не було в обігу), і слідом за ними рухалися в напрямку до державної незалежності України. У політичному сенсі це однозначно був Рух опору. Ще один показовий момент: у «словнику дисидентів» немає, і це правильно, Івана Макаровича Гончара з його Музеєм, немає людей його кола, а це не просто гурт людей, а весь український Київ. Можна говорити ширше, зрештою, про всю Україну, себто про тисячі громадян, які між Україною й інтернаціоналом вибирали Батьківщину. Нарешті, ще одне слабе місце в застосуванні поняття: у значенні «незгідний» інакодумання має сенс вторинності. Отже, виникає питання: «Чому магістральну лінію українства мають представляти А. Скаба, Ю. Кондуфор, Ю. Єльченко, їхні прислужники й помічники, а діячі Клубу творчої молоді, які формували нашу культуру і втілювали “сіль землі”, визначаються як похідне від Скаби та інших?» Лишаю відкритим інше питання: «Що це було – опір чи національно-визвольний рух?» Зрештою, опір також має сенс вторинності.

### Хронологія

Щоб витягнути з історії шістдесятництва явище КТМ, у подальшому викладі засновує на випущених друкарським способом запрошеннях та одній афіші (вечір на Першотравневій естраді, що став вечором

СЕРГІЙ БЛОКІНЬ. КЛУБ ТВОРЧОЇ МОЛОДІ «СУЧАСНИК» (1960–1965)

«під штахетами»). Її представила на виставці Музею шістдесятництва, присвяченій родині Цимбалів, Вікторія Михайлівна Цимбал. Якщо за комуністів запрошення не «літувалися», тобто цензури не проходили, найпильнішої уваги зазнавали саме афіші, тому існує лише одна така афіша.

Організаційним стрижнем у доборі матеріалів є точні дати в запрошеннях. Джерелом до датованих біограм чільних діячів Клубу можуть правити їхні трудові книжки та особові справи. Так, я опублікував офіційні біографії Василя Стуса й Івана Світличного. До вказаних дат-орієнтирів масових громадських акцій треба додавати супутні подробиці з коментарями.

### Масштаб і рівень явища

Проблема зводиться до того, що попри особливості, закладені в КТМ під час організації, Клуб існував не в міфологічному вимірі, а цілком реально й дуже ефективно. Міфологічного характеру він не мав зовсім, що було відомо всім сучасникам. До складу Клубу входили найкращі, знакові поети того часу – Василь Симоненко, Василь Стус, Ліна Костенко, Микола Вінграновський, Іван Драч, Ірина Жиленко, Станіслав Тельнюк, Микола Холодний, прозаїки – Євген Гуцало, Євген Концевич, Валерій Шевчук, Володимир Дрозд, літературні критики – Іван Світличний, Іван Дзюба, Євген Сверстюк, Михайлина Коцюбинська, художники – Алла Горська, Опанас Заливаха, Віктор Зарецький, Людмила Семикіна, Галина Севрук, Веніамін Кушнір, Галина Зубченко, а також діячі кіно – Сергій Параджанов, Юрій Ільєнко, філософи – Василь Лісовий, композитори – Леонід Грабовський, Володимир Губа та інші.

Але було б великою помилкою вважати, що до Клубу входили тільки гуманітарії. Ідеться також про математиків (Ніна Вірченко), медиків (Ярослав Геврич, Любомир Пиріг), фізиків (Олексій Ситенко), біологів. Мова йде про велику епоху й ціле покоління.

З наявних джерел випливає, що в історії повоєнної України Клуб творчої молоді «Сучасник» був явищем ключовим і визначним. Він єднав усю талановиту, ба навіть

найталановитішу частину повоєнного студентського покоління Наддніпрянщини.

Їхні долі склалися по-різному. Дехто зробив видатну кар'єру (І. Драч, В. Коротич, В. Дрозд, а разом з ними й одесит В. Яворівський). На декого чекала в'язниця (Василь Стус, Микола Холодний, а разом з ними й львів'янин Ігор Калинець). Спілка письменників далі продукувала «творчий потік», але молоді поети раз і назавжди визначили рівень якості.

Коли велика кількість талантів такого масштабу стає плече до плеча поза офіційними організаціями, неминуче виникають питання. Була, мабуть, якась внутрішня нагальна потреба в їхньому організаційному оформленні. Вони мали спільні інтереси і, перепрошую, ідеали.

### Особовий склад і структура Клубу

Виникають принципові питання передусім щодо персонального складу КТМ. Матеріали до каталогу членів (радіше учасників) Клубу уклав його перший президент – Лесь Танюк – і помістив у 10-му томі свого «Щоденника». Тут подано перелік імен, роки життя, дефініції; що найважливіше для нас – знаходимо в дужках, при відповідних іменах, три сакральні літери: КТМ. Але у виданні як членів Клубу не зазначено ані Людмили Семикіної, ані Галини Севрук, ані В'ячеслава Чорновола. Біда в тому, що для автора уточнення списків не було самоціллю. Десятий том – це коментований іменний покажчик до «Щоденника». Маєм те, що маєм.

Важливу низку імен дає реконструкція керівних органів Клубу. Загальновідомо, що в ньому було два президенти – Л. Танюк і В. Зарецький. Однак не врахований інший напрям, який влада призупинила. Певна група, до якої належав принаймні О. Клушин, висувала на президента І. Світличного. Сенсаційну річ повідомив О. Клушин у листі до Л. Танюка від 20 лютого 1963 року: «Клубівські події були такі. Довго і настирливо торгувалися з Тамарою [Главак. – С. Б.]\*, нарешті, зібравши на-

\* Далі в цитованих текстах у квадратних дужках подано уточнення автора статті. – Ред.

## КОНТЕКСТ

ших хлопців у її кабінеті, вдалося дописати Жозефа [Линьова], його друга Сашка [...?] та [Михайлину] Коцюбинську. Спочатку ми настоювали на кандидатурі Світличного, але не вийшло... А вже на пленумі розгорнулася справжня сутичка. Ми всі настоювали, щоб ти був президентом, але вони затялися тільки на Зарецькому. Той вже й одмовлявся, як міг, але не допомогло... Багато чого тут було страшенно обурливо, особливо різко виступив Світличний, але лобом стінки не проб'єш (треба чимось іншим)» [55, с. 140].

Важко не процитувати «спогад на часовій відстані» І. Жиленко: «Начальство спохмурніло. Замість Танюка настановили керувати клубом Віктора Зарецького. Чомусь його вважали поміркованішим. Можливо, так воно й було. Але за Віктором стояла Алла [Горська], якій “поміркованість” не була притаманна абсолютно» [20, с. 161]. Лист О. Клушина Л. Танюкові від 24–26 березня 1963 року: «До речі, у Зарецького була інтимна розмова (з творчих питань) у ЦК КПУ, – очевидно, він один з тих художників, на яких спиратиметься уряд. Але це тільки моя особиста думка на основі його розмови в ЦК» [55, с. 265].

Бурхливі події, що відбувалися за лаштунками, цікаво документує газетна нотатка Ераста Біняшевського, що з'явилася в «Літературній Україні» від 2 березня 1963 року. Тут історія КТМ явно містифікована (зокрема щодо дати заснування і його генези). Клуб політкоректно представлено як ледве не секцію обкому комсомолу:

«Будні нашого клубу.

Рішуче “ні” всілякому абстракціонізмові, формалізмові! Хай живуть глибоко народні – національні, а тим самим й інтернаціональні література, живопис, музика, театр і наука! За об'єднання творчих думок!

Під таким девізом майже рік тому творча молодь Києва утворила свій клуб.

Цікаве і змістовне життя цього клубу. Своєрідні засідання окремих секцій, обмін творчими думками на художніх виставках, у спільних подорожах по пам'ятних місцях України, на вечорах молоді поезії та урочистих святкуваннях ювілеїв видатних

діячів нашої Вітчизни стали традиціями клубу.

Одним з найцікавіших був проведений недавно в кафе “Мрія” вечір творчої молоді Києва.

Теплими, щирими словами вітала учасників клубу секретар Київського обкому комсомолу Тамара Гловак (sic). З короткою промовою звернувся до присутніх голова КТМ – молодий художник Віктор Зарецький. Літературний критик та мовознавець Михайлина Коцюбинська, композитор Л. Колодуб та художник М. Романішин (sic) представили присутнім молодих поетів, літераторів, художників, композиторів та критиків – членів секцій клубу. Перед присутніми виступили дипломант Всесоюзного конкурсу композиторів у Москві В. (sic) Грабовський, майстер українського слова Тетяна Цимбал, поети М. Вінграновський та В. Коротич, що прочитали свої нові вірші.

Художники і графіки представили для обговорення свої твори. Розмову присутніх викликали картини Алли Горської, Людмили Семикіної, В. Зарецького, Галини Севрук, М. Романішина (sic), малюнки-ілюстрації М. Сеніна та гравюри Ю. Логвіна (sic).

В гостях у молоді були відомі українські композитори В. Кирейко та А. Коломієць, онука І. Франка – З. Франко, мистецтвознавець Г. Логвін (sic), науковці та журналісти.

Е. Біняшевський».

Клуб не мав фіксованого членства, але в нього було своє керівництво – «Рада клубу». Комсомольці ще не здогадалися дати катеємівцям президента від себе. У 1963–1964 роках це було неможливо. КТМ мав своїх комсомольців, членів партії. Складна історія. Минуло чверть століття важкого історичного шляху, коли молоді вчені, аспіранти Академії наук у розпал перебудови почали формувати українознавчий клуб «Спадщина». Після відповідних консультацій директор Будинку вчених поставила перед ними вимогу: «Вашим президентом буде стороння людина, Кудін, але тільки він. Вибирайте».

СЕРГІЙ БЛОКІНЬ. КЛУБ ТВОРЧОЇ МОЛОДІ «СУЧАСНИК» (1960–1965)

27 січня 1964 року Ірина Жиленко написала В. Дроздові: «Раду клубу розігнали в одну мить. Викликали в ЦК Зарецького, Клушина й Коротича, сказали їм пару “невразумительных” слів, з яких зрозуміло було тільки те, що ради як такої не буде, а отже, їхніх послуг більше не потребують. Мовляв, створять (“за прикладом ленінградців”) комісію, яка керуватиме. Михася [Михайлина Коцюбинська] влучно назвала її “комісією по боротьбі з творчою молоддю”. Що ж, поживемо – побачимо. Поки що ніхто не кисне» [20, с. 239]. За два тижні було написано ще один лист: «І випий, Вовцю, ковточок водиці за упокій КТМ, який таки добили. Цікаво, що віщує нам у майбутньому закриття Клубу і розгін Ради?..» [20, с. 249].

Наступного дня Ірина повідомила, що інформація про Клуб дійшла до Тбілісі, куди полетіли у своїх справах Ніла Шевчук і Гриць Халимоненко. Проводжали їх з вулиці Рєпіна, від Зарецьких: «Пили за світлу пам'ять КТМ і за україно-грузинські зв'язки. А потім співали. Це останнє – найяскравіша, найнаочніша агітація» [20, с. 250].

Остаточно встановити членство учасників КТМ неможливо. Можна, хіба що, ідучи за цілком необхідними функціями, пригадати імена людей, що організовували вечори по різних інституціях (як-от: Рита Довгань), у різних техніках виготовляли чи розповсюджували самвидав. Ані без самвидаву не було б Клубу, ані без масових вечорів він нічого б не вартував.

Не можна не назвати членами КТМ високопоставлених діячів науки й культури, які створили клубові парасольку, певну інфраструктуру, забезпечуючи йому умови життєдіяльності. Маючи належні звання, але лишаячись передусім патріотами, вони писали й підписували протести на підтримку Клубу. У часи дисидентства з'явилося поняття «підписанти», але це трохи інше. 31 липня 1963 року в Першотравневому парку КТМ проводив вечір, присвячений Лесі Українці. Начальство його заборонило, але він відбувся «під штахетами», «на лавках». 5 серпня Ірина Жиленко написала в листі: «Увечері у Михайлини дізнались,

що “Протест” підписали Стельмах, Сосюра, Штогаренко, [Платон] Майборода та інші» [20, с. 176]. Улітку 1965 року відбулися арешти. 22 вересня І. Жиленко написала: «У “верхи” пішов протест, підписаний “зубрами” нашої культури і науки. Кажуть, підписалися Стельмах, Малишко, Майборода та інші» [20, с. 565].

Дивно, але й нині не існує археографічного збірника, що містив би відповідні документи, зібрані в київських і московських архівах. Як писав у «Путешествии в Арзрум» О. Пушкін, «мы ленивы и нелюбопытны».

Масовою організацією КТМ став завдяки щедрувальникам і танцюристам з ансамблю Володимира Нероденка «Веснянка». Художниця Галина Зубченко згадувала: «Ми не знали наших українських обрядів. Тоді вже з нами був Володимир Нероденко. Не пам'ятаю, чи він до засідань Клубу з Аллою Горською познайомився, чи в Клубі, але був одним з найактивніших. Звичай, обряди – тут він був неперевершений» [24, с. 153]. До них приєдналися хористи із «Жайворонка» – хору, що виник 1961 року при Київській консерваторії (керували ним Борис Рябокляч, Вадим Смогитель і Володимир Завойський). Його заступив народний фольклорно-етнографічний хор Леопольда Яценка «Гомін», що утворився, як відомо, дещо пізніше – 1969 року, на дніпровських схилах.

#### Назва, емблема, гімн

У різних джерелах трапляються варіанти: Клуб творчої молоді і Клуб творчої молоді «Сучасник». Якщо не помиляюся, слово «Сучасник» уперше з'явилося в афіші вечора Лесі Українки, що був заборонений.

Емблему, що перебувала тоді в обігу, а тепер міститься в запрошеннях Музею шістдесятництва, створила художниця трагічної долі – Олена Кириченко. Поштовхом до мистецького вирішення емблеми стала перша збірка Івана Драча «Соняшник». Тут об'єднано воєдино мотиви сонця й соняшника.

На якихось посиденьках я записав пісеньку:

## КОНТЕКСТ

При каноні стояв  
і фурт-фурт ладував.  
І фурт-фурт (6 разів)  
І фурт-фурт ладував [20, с. 551].

Не пригадаю іншої пісні, яку так охоче співали катеємівці, що краще надавалася на роль гімну, тому пропоную вважати цей текст гімном незареєстрованої організації без виразного членства.

### **Програмні питання, національний характер Клубу**

Лідери КТМ рухалися в кількох пріоритетних напрямках. Вони вказували на розходження між декларованими в СРСР ідеалами та реальністю, прагнули до духовності, правдивості й національно-культурної самобутності. Для творчої молоді це означало на практиці давати справжнє мистецтво замість заробітчанської халтури й брехні. Тодішні художні виставки справляли прикре враження: пикаті джарки, білозубі механізатори [20, с. 98]. Саме такі соцреалістичні твори домінували на виставках, звідки їх і закупували. Мистці домагалися вільної творчості, протестували проти вимог дотримуватися принципів класовості (партійності). Аналізуючи ленінську статтю про партійну літературу, Іван Світличний в одній з мистецьких майстерень прочитав лекцію на цю тему.

Як другий крок, виступали проти канонів соцреалізму. Театральні діячі орієнтувалися на експериментальний театр замість завідомих вигадок щодо реального життя в театрі номенклатурника О. Корнійчука. Ще 1959 року Іван Дзюба піддав різкій критиці засади соцреалізму на прикладах виступів Любомира Дмитерка, а також творів Л. Дмитерка «Розлука», Ф. Сидоренка «Повість про наших знайомих», М. Білкуна «Валерій Коваленко», О. Корнійчука «Чому посміхалися зорі» та інших [17].

Первісно в Клубі переважав загальнодемократично-інтернаціональний напрям, як визначала його Галина Зубченко. Вторгнення художників означало великі зміни: «А у нас була національна ідея – відродження нашої історії, культури» [24, с. 150]. Після загибелі Алли Горської я роз-

бирав її папери й бачив диктанти, які вона писала зі своєю найближчою подругою – Надійкою Світличною, а вони познайомилися, згадувала Надійка, 1963–1964 року. Оскільки російськомовні перше юнаки й дівчата дерусифікувалися і національно усвідомлювалися, Клуб творчої молоді на очах ставав організацією українською.

У Музеї шістдесятиництва експонується запрошення:

«Друже! Приходь на вечір Клубу творчої молоді! Поети читатимуть тобі вірші, художники покажуть свої картини. З великою концертною програмою виступить секція джазової музики. Вечір відбудеться 14 жовтня 1962 року у кінолекційному залі Жовтневого палацу культури (вул. Жовтневої революції, 1). Початок о 18 год. 30 хв. Київський міськком ЛКСМУ. Жовтневий палац культури».

Осередком українізації не могло бути що інше, як приватна колекція, яку називали Музей Івана Гончара (уважають, що утворився 1959 року). У його музеї став українцем І. Дзюба. Саме Іван Макарович надавав молоді автентичні народні строї для їхніх свят.

### **Підготовленість до українізації Клубу з боку його старших членів**

Волинянин Євген Сверстюк (нар. 13 грудня 1928, с. Сільце Горохівського р-ну Волинської губ.) був сином заможного селянина, що мав сімох дітей (вижило п'ятеро), з яких кожен повинен був отримати в спадщину по три гектари землі. Хлопцем Є. Сверстюк учився не в польській, а українській школі [45, с. 33]. Про його родинну «заангажованість і приналежність» писали, коли «викривали» Український культурологічний клуб. Ярослав Дзира (2 травня 1931, с. Трушевичі Старосамбірського р-ну Львівської обл. – 21 серпня 2009, Київ) походив із селянського роду, був сином офіцера УГА, репатріанта із Чехії. Сформувався в традиційному національно-християнському середовищі на ґрунті історичної пам'яті, національної церкви, національної обрядовості й національної пісні, а також товариства «Просвіта». Він учився за підручниками Дмитра Дорошенка, Івана

Крип'якевича, Володимира Кубійовича і за ними відповідав на уроках, навіть на совецьких.

#### Нижній віковий прошарок членства

Михайлина Коцюбинська слушно писала із цього приводу: «Клуб вабив до себе передусім, звісно, молодь, але різних вікових категорій: тут об'єдналися як люди дещо стар[ш?], з окресленими інтересами, певним фаховим досвідом, переважно уже сімейні, з дітьми, так і значно молодші, що робили перші кроки на самостійній творчій ниві» [26, с. 38]. Відтак Клуб нав'язував спадковість поколінь, про яку писав В. Шекспір у «Гамлеті» (1, 5):

Порвалась дней связующая нить.

Как мне обрывки их соединить?

(Пер. Б. Пастернака).

Важко переоцінити безпосередній вплив активного укапіста, секретаря київського обкому УКП, відтак і політика, прозаїка Б. Антоненка-Давидовича, широко ерудованого перекладача Г. Кочура, мистецтвознавця І. Врони, що ознайомив молодих мистців із творчістю монументаліста М. Бойчука. Усі троє були в'язнями комуністичних таборів, тож їхнє соціальне становище принципово відрізнялося від офіційних провідників соцреалізму як творчого методу. Охоче підтримував лідерів клубу учень Леся Курбаса – режисер Мар'ян Крушельницький.

Богдан Горинь наполягає на тому, що Б. Антоненко-Давидович стояв вище за інших. У присутності кількох молодих друзів Борис Дмитрович поставив питання, чому застрелився Скрипник. Кожен пропонував свої варіанти, виходячи з власних міркувань, нарешті, прозвучав авторитетний голос сучасника й свідка епохи Б. Антоненка-Давидовича: «Ні, він зрозумів, що в умовах совєтчини Українська держава неможлива». Цікаво, що в його кабінеті в Роліті, над робочим столом, окрім письменників Розстріляного Відродження (здається, М. Зерова, Є. Плужника), серед інших висіло й фото І. Світличного. Івана Олексійовича й Б. Антоненка-

Давидовича дуже часто можна було бачити разом.

Нарешті, про контакти з іще одним ученим часів Розстріляного Відродження, про які мало хто знав, бо самого цього вченого тодішній лад, замість максимально використовувати, відсунув на задвірки життя. У 1960 році Лесь Танюк познайомився з колишнім вихованцем імператорського Харківського університету, учнем академіка Ф. Шміта, директором харківського (республіканського) Музею українського мистецтва Стефаном Таранушенком. 10 грудня, у суботу, Л. Танюк записав у щоденнику: «Василь Вечерський водив до Стефана Андрійовича Таранушенка. Бібліотека – унікальна! Його посадили в один рік з Курбасом. Розмова про [Василя] Кричевського. Настійно радить молодим зацікавитись роботами Катерини Білокур, яка живе в Богданівці, Яготинський район, Київщина. Показував її роботи. Квіти. Але які!» [53, с. 35]. Було, на жаль, запізно, адже за півроку, у червні 1961 року, Катерина Білокур померла.

Мені особисто дуже несподівано було натрапити на відомості про ту симпатію, якою був перейнятий Іван Світличний до С. Таранушенка, в'язня 1930-х років. Виявилось, вони були знайомі. У листі Івана Світличного від 16 травня 1976 року до дружини знаходимо таке: «Дуже добре зробила Ти, що придбала книгу Таранушенка, я з автором був знайомий, він гідний найвищих похвал; якщо книга навіть дуже урізана, вона, принаймні, не буде фальшива. Тут її ще немає, але таку літературу тут хтось обов'язково випише, і я збираюся ближчим часом побачити її» [48, с. 325]. Неначе спеціально для того, щоб ні в кого не виникло сумнівів, славна Леоніда Світлична, – а це ж вона впорядкувала й прокоментувала це дорогоцінне листування, – зробила примітку: «Книжка “Монументальна дерев'яна архітектура Лівобережної України” С. А. Таранушенка» [47, с. 326].

#### Прагнення зв'язати часи. Доступ до спадщини Розстріляного Відродження.

##### Початки меморіальської діяльності

Контакти Івана Світличного були широченні. Наприклад, – здається, трохи

## КОНТЕКСТ

пізніше, – Іван Олексійович близько приятелював з учнем М. Зерова Григорієм Порфіровичем Кочуром. Дуже шкода, що Григорій Порфірович не залишив про нього таких докладних текстів, як про О. Дейча. Буваючи в Умані (а там побували всі катемівці), молодь знайомилася з націонал-комуністкою, нині найвідомішою з політкаторжан Надією Віталіївною Суворцовою. Мене особисто Микола Стороженко познайомив із членом Центральної Ради й бойчукістом, що працював у текстилі, Сергієм Григоровичем Колосом, якого знала Алла Горська, і який написав післямову до присвяченого українським писанкам альбому Е. Біняшевського. У розкритті перед молодшими правди про ГУЛАГ, себто про державну політику влади, велику роль відіграв магаданець, товариш Варлама Шаламова Аркадій Добровольський (1911–1969).

За хрущовської «відлиги» в Клубі виникла група людей (Лесь Танюк та ін.), що збирала відомості про большевицькі репресії. Із цієї групи згодом виріс «Меморіал». У запису, датованому 26 серпня 1962 року (неділя), Л. Танюк надзвичайно докладно розповів про поїздку до Биківні. «На вечорі Курбаса підійшла до мене жінка, схвильована, очі заплакані. Почала – про сталінізм, про жертви – я подумав, вона з репресованих, може, знає щось про Курбаса; ні. Слово за слово, і раптом: “От ви все про Соловки, хто і як там розстріляний... а в нас під Києвом свої Соловки. Людей полягло там не менше, ніж на Соловках; ніхто ні слова. А їх же поховать треба по-людськи, по-християнському...”» [54, с. 539].

Разом з А. Горською та В. Симоненком вони вийшли на очевидця тих подій – Петра Захаровича Куковенка, який із численними подробицями розповів те, що бачив і чув. За його власними уявленнями, людей закопували на території чотирьох чи п'яти гектарів. За добу приїжджало 5–6 машин, і в кожній було по 40–60 трупів. Із цих чисел Л. Танюк нарахував 420 тис. душ, відданих землі до війни [54, с. 538–544].

Василь Симоненко, Алла Горська й Лесь Танюк поїхали у вказані їм місця і в лісі ви-

явили те, чого воліло не бачити тодішнє та й пізніше начальство. Уже тепер, у щорічні травневі зустрічі в Биківні, єдиний із цієї групи, хто лишився живий, Лесь Танюк розповідає: хлопчачи гуляли у футбол, а за ворота їм правили людські черепи. «Алла відійшла, розплакалась, довго не могла говорити. Місцевий дідусь під чаркою оповідав нам про те, що творилося після літа 1936 року “за зеленим парканом”, яким було огорожене це страшне місце. Василь ніби не слухав його. Дід пішов, і Василь прочитав мені такі рядки:

Ми топчемо і ворогів і друзів,  
О бідні йорики, всі на один копил.  
На цвинтарі розстріляних ілюзій  
Уже немає місця для могил  
[52, с. 162–163].

Це відбувалося 1962 року. За чверть століття (1987), коли в Москві вже вирувала перебудова, третя урядова биківнянська комісія в Києві підтвердила висновки двох попередніх: у Биківні лежать жертви німецько-фашистських загарбників. 6 травня 1988 року тут було відкрито Меморіал, призначений проілюструвати відповідну концепцію [60, с. 4; 30, с. 2; 15, с. 4–5]. Його спроектував архітектор Вадим Михайлович Шарапов (нар. 10 квітня 1924, Ялта) [34, с. 640]. На кам'яній плиті викарбували безсовісний текст: «Тут поховано 6329 радянських воїнів, партизанів, підпільників, мирних громадян, закатованих фашистськими окупантами у 1941–1943 рр.» [20, с. 463–464]. За незалежності цей напис було збито.

Хвилювання суспільної свідомості в 1960-ті роки було широке, масове й глибоке. Пошук земних слідів Леся Курбаса заводив київську молодь дуже далеко. Ірина Жиленко пише: «Не мистецтвом єдиним жили члени КТМ. Я пам'ятаю, як сиділи ми, приголомшені почутим, коли Танюк, Горська і Симоненко розповідали про відвідини Биківні. Про черепи з круглими дірочками, якими діти грають у футбол. Було вирішено створити комісію для перевірки місць масових поховань розстріляних у 30-х роках» [19, с. 160–161].

### **Пізнання культурної спадщини, лекторій**

Професійна робота культурних діячів провадилася за, можливо, формальнішими, за сам Клуб, секціями – театральною, мистецькою та іншими.

Важливий запис у щоденнику Леся Танюка від 17 травня 1963 року: «Воно зовсім непогано влаштувати з осені в КТМ системні лекції, як оце Богдан Горинь [...]». У хлопців величезні провали – не лише із старої історії, але й з двадцятих. [...] Мають бути системні лекції – Світличного, Дзюби, Кочура, мої по театру й драмі, Кузякіної, [Льоні] Грабовського – нова музика, я б хотів втягнути в це коло аполітичного поки що [Дмитра] Горбачова з музею. Жива ще когорта старших – від Антоненка-Давидовича до Рильського, до Таранушенка, до того ж таки Михайла Рудницького; його можна “завести” й розворушити...» [55, с. 425–426]. 8 січня 1964 року І. Жиленко занотувала: «Скоро почнуть регулярні лекції з досягнень фізики, хімії, біології, медицини, техніки тощо» [20, с. 229]. З лекціями виступали І. Світличний, Г. Логвин, що керував поїздками по історичних місцях України з вивчення архітектурних пам'яток.

### **Ламання залізної заслони**

Уже 1964 року в нью-йоркському видавництві «Пролог» вийшла монографія Івана Кошелівця «Сучасна література в УРСР», де розгорнуто концепцію чотирьох поколінь радянської літератури. Книжка відразу ж опинилася в помешканні І. Світличного. Після смерті В. Симоненка на руках у І. Світличного певний час перебувала вся В. Симоненкова поетична спадщина й щоденники. У 1965 році він передав його твори нелегальним шляхом для публікації в «Пролозі». Уже тепер у телефонній розмові Емма Андіївська сказала мені, що І. Кошелівець отримав ці рукописи з «Прологу», інакше кажучи, від двійкаря Миколи Лебеда. Паралельно Іван Максимович видав їх окремою книжкою під назвою «Берег чекань» ([Нью-Йорк]: Пролог, 1965). Богдан Горинь стверджує, що саме І. Світличний передав на Захід

також ті матеріали, які становили видання «Українські юристи під судом КГБ» (Сучасність, 1968)<sup>4</sup>, а В. Чорновіл – «Лихо з розуму: Портрети двадцяти “злочинців”» (Париж, 1967; вид. 3. – Париж, 1968).

За кілька років свою справу розпочало видавництво «Смолоскип». У 1970 році воно вислало в Україну свого першого зв'язкового Надію Воляник із Клівленда [44, с. 249].

### **Формування політичної ідеології**

Десятьма роками раніше Я. Славутич упорядкував антологію «Розстріляна муза: Сильвети» [49, с. 8], а Богдан Кравців – іншу – «Обірвані струни...» [40]. Зусилля ще іншого еміграційного вченого – Юрія Лавріненка – були спрямовані в ці роки на підготовку антології творів, яку він назвав «Розстріляне відродження...» [29]. Долю української науки було відтворено у 173-му томі еміграційних «Записок» НТШ (1962). Тут було надруковано розвідки «Історична наука в Україні за советської доби та доля істориків» Наталі Полонської-Василенко, «Доля українських археологів під Советами» Михайла Міллера, «Сергій Єфремов як літературознавець» Марії Овчаренко (Пшеп'юрьської), «Українське наукове літературознавство в перше пореволюційне п'ятнадцятиліття» Григорія Костюка, «Розгром українського літературознавства, 1917–1937 рр.» Богдана Кравціва, «Покоління двадцятих років в українському мовознавстві» майбутнього дійсного члена НАНУ Юрія Шевельова, «Український учений-географ, професор д-р Степан Рудницький» Мирона Дольницького, «Знищення сільськогосподарських науковців у Кам'янці-Подільському» Миколи Величківського [23]. Великими тиражами виходила просвітницька література з історії масового терору [27]. У кожному випадку всі названі українські вчені послідовно відтворювали певну традицію органічної творчості українства, коли воно діяло, почувавши себе вільним. Те, що перший у ХХ ст. період вільної української творчості большевики брутально обірвали [8], відкривалося навч і виразно вперше артикулювалося.

## КОНТЕКСТ

Ідеологічною вершиною шістдесятництва стала праця Івана Дзюби «Інтернаціоналізм чи русифікація?» (супровідний лист І. М. до П. Шелеста й В. Щербицького, датований груднем 1965 року). Найголовнішим для начальства тут було розвести ідеального Леніна й сучасну партноменклатуру, піддавши різкій критиці діяльність як сучасного йому московського Політбюро, так і його київської експозитури.

Пізніша праця Максима Сагайдака (Степана Хмари) «Етноцид українців в СРСР» [58, с. 29–101] (після арешту В. Чорновола виходила лише в закордонному «Українському віснику» (1975, ч. 7/8)) була генетично пов'язана як із працею І. Дзюби, так і з ближчою йому роботою Івана Геля [11, с. 41–47].

### Співвідношення культурного й політичного складників шістдесятництва

Коли Михайло Горинь готував для варшавських «Зустрічей» уривки своїх спогадів, він, мабуть, і не думав, як сприймуть їх коментатори, протиставляючи «культурництво» киян І. Світличного й І. Дзюби ідеї використовувати досвід оунівського підпілля з боку галичан братів Горинів [25, с. 23; 37, с. 12]. Характерно, що в монументальному виданні архіву Богдана Гориня про цей, здавалося б, ключовий момент нічого не сказано. Звісно, як і сам він свідчить, протиставляти ці два шляхи, два методи боротьби не слід.

З історичного боку цікава не стільки літературознавча, скільки політична діяльність Івана Світличного, Алли Горської та їхніх товаришів, адже брали людей не так за організацію несанкціонованих поетичних вечорів, як за політику. У слідчих справах членів Клубу творчої молоді знаходимо як «вещдоки» не лише самвидавні вірші, а й «тамвидав» (у різному вигляді) – і «Вивід прав України / впорядкування, вступна стаття і довідки Богдана Кравцева» (Пролог, 1964), і «Україну і українську політику Москви» Мирослава Прокопа (Мюнхен, 1956. – Ч. I), які шістдесятники поширювали.

У своїх політичних поезіях поети-шістдесятники мислили найпрозорішими евфемізмами, як Станіслав Тельнюк у «Пісеньці

останнього гурона». Революційний чин кожного тодішнього діяча за умов тоталітарної епохи на початках не міг виявитися інакше. Можна сказати, напередодні вечора Івана Франка (на якому С. Тельнюк читав свого вірша уперше) з'явився – у червні 1962 року – вірш Ліни Костенко «Іма Сумак»:

Було на світі плем'я – інки.  
Було на світі – і нема.  
Одних приставили до стінки,  
а других вбили крадькома.

Кого задобрили дарами,  
кого втопили у крові.  
Лишилися тільки древні храми,  
прийшли господарі нові [32].

13 грудня 1963 року помер Василь Симоненко, отже, у ці самі дні й місяці поширювався в списках його вірш «Курдському братові»:

Волають гори, кровію політі,  
Підбиті зорі падають униз,  
В пахкі долини, зранені і зриті,  
Вдирається голодний шовінізм.

О, курде, бережи свої набої,  
Але життя убивців не щади!  
На байстрюків свавілля і розбою  
Кривавим смерчем, бурєю впади! [48].

Було б нечесно не назвати тодішнього поета, що писав про ті самі проблеми відкритим текстом:

Трупи клав на вози  
33-й рочок.  
Хоч бери та й гризи  
свій черговий значок.

Жінка кинула чоловіка  
і торби – на горба.  
Подаруй їй, владико,  
колосочка з герба.

У самвидаві масово поширювався і цей, і інші твори Миколи Холодного. Різні сучасні рейтинги в названих поетів, адже долі їхні склалися дуже по-різному. Зрозуміло, що

СЕРГІЙ БЛОКІНЬ. КЛУБ ТВОРЧОЇ МОЛОДІ «СУЧАСНИК» (1960–1965)

це не стільки поетичне явище, скільки суто політичне. Думаю, на тому світі всі вони будуть заодно.

Найвидатніші поети тієї доби писали про далекі країни, географічно віддалені від нас події. Але всі сучасники, усі читачі «Літературної України», усі присутні на вечорах молодішої поезії, усі щасливці, хто чув ці твори в авторському виконанні в господі Світличних, уперше знайомлячись із цими творами, розуміли, що йдеться про них самих.

Утім, глибші студії виявлять й інші тексти, не лише в М. Холодного, а наприклад, у Л. Тельнюка:

Пролий з півлітра кислих сліз,  
хай світ усім померкне...  
Тож хай живе соцреалізм  
І Любомир Дмитерко! [20, с. 161]

#### Клуб як масова організація

2 липня 1961 року Лесь Танюк записав докладну розповідь про свою поїздку з Борисом Головатюком і Василем Вечерським на Соловки [53, с. 295–309]. Там побували також літературознавці Леонід Коваленко й Наталя Кузякіна. Багато знав В. Авдюшко – людина, яка опинилася на відповідальній посаді директора київського Жовтневого палацу. За словами Л. Танюка, «...його мучить те, що в цих стінах і в цих підвалах – до війни – розстрілювали!.. Тут була служба Мехліса: Авдюшко вимовив це прізвище майже так, як сказав би про Гітлера...» [53, с. 459]. Близький до В. Авдюшка був його завгосп, колишній майор А. К. Р.: «Він мене й привів, – розповідає Л. Танюк у щоденнику, – у “святу святих”, переобладнану під бомбосховище кімнату під оркестровою ямою».

14 травня 1962 року (понеділок) у Жовтневому палаці культури, колишньому НКВД з в'язницею для політичних, відбулася найперша масова акція КТМ – вечір до 75-річчя Леся Курбаса [51, с. 584–640].

До цього вечора готувалася і влада. Її наміри були «традиційними»: усунути з міста відомих «бешкетників» – І. Дзюбу, І. Драча й М. Вінграновського. Їх відпра-

вили до Львова читати вірші. Ростислав Братунь і Дмитро Павличко подбали, щоб перетворити цю поїздку на українську масову акцію. Зі свого боку, ЦК КП(б)У відправив у відрядження до Львова поета, що був тоді заступником одного із завсекторів відділу культури, Петра Федоровича Іванова з дорученням перешкодити можливій «вакханалії». Ректор Львівського університету Євген Лазаренко на прохання Д. Павличка надав для зустрічі шевченківську аудиторію. У палкій атмосфері травневого Львова надісланий зі специфічним дорученням «представник» провалився, а київські хлопці триумфували [18, с. 180–183]. І. Дзюба, І. Драч і М. Вінграновський устигли познайомитися з гарними дівчатами, вони закохалися і згодом одружилися. У першому томі своєї трилогії Богдан Горинь присвятив темі «Львів будять кияни» кілька чулих і надзвичайно важливих сторінок. Справді, якщо зачистка Західної України під час боротьби радянської влади проти УПА дещо загальмувала волю місцевого населення, то на початку 1960-х років кияни випередили його у своїх політичних ініціативах.

Отже, нехай на київському вечорі Л. Курбаса «бешкетників» не було, не буває злого, що б не пішло на добре. Пройшовши совецьку школу, київські туристи нічого не знали про національно-визвольний рух ні у формах селянської війни, що розгорнулася в 1920-х роках на сході, і яку перепинив та переламав Голодомор 1933 року, ані про УПА. Для них, а згодом і для багатьох інших, це був інформаційний прорив. Від своїх дружин і через них вони довідалися про зачистку території, про її громадсько-політичні й навіть побутові особливості. Влада не могла ні попереджувати, ані запобігати «небажаним» інформаціям. У житті кожного зацікавленого «східняка» виникали немінучі знайомства й канали, якими вони довідувалися про те, що намагалися від них приховати.

*Вечір Курбаса.* Організував його переповнений енергією Лесь Танюк. Це була його зоряна година, ось запис у його щоденнику: «День учорашній описати неможливо.

## КОНТЕКСТ

Історичний день. Все закінчилося глибокої ночі, десь о другій – вечір тривав біля восьми годин! Власне, закінчилося опівночі, люди почали виходити – і раптом гроза! Гроза страхотна, з блискавками й громом, з несусвітною зливою! Біля виходу росло старе дерево, яке бачило, мабуть, не тільки Мехліса, а й усі жахи: його зламало! Блискавка влучила у стовбур, і величезна гілка вагою кілька тонн перекинула вихід. Василь Степанович Василько, який хотів уже йти, ступив назад:

– Символічно! Такі дерева падають!» [54, с. 354].

Лесь Танюк забезпечив десятки вітальних телеграм від колишніх березильців і акторів по всьому Союзу і пішов на вокзал зустрічати дружину Л. Курбаса – Валентину Чистякову. Попросив її виступити:

«– Нет, нет и нет! Понимаете, я все забыла!..

– Как?

– Очень просто!.. Мне сделали в те годы укол, и я теперь ничего не помню!..» [54, с. 356].

На курбасівський вечір Клубу творчої молоді з'їхалися і зішлись, хто подужав, «недобитки» української культури. За розшифрованою фонограмою читаємо виступ живописця Анатолія Петрицького: «Тут сидящие мои товарищи старые, все мы несчастные люди. Вот Курбас, трагическое лицо, и мы трагические. Один 12, другой 15 лет сидел на каторге, другой такой, как я, не сидел на каторге, а обвешан, имею все ордена, какие для гражданского человека есть. Но в то же время 26 лет последних, лучших своих, когда я мастер, мне не дают работать (Оплески)» [54, с. 628].

Ще займали високі посади театрознавці, що будували свою кар'єру на погромницькій критиці Л. Курбаса. Той самий А. Петрицький згадав про ХХ з'їзд: «Не будь этого, не чествовали бы Курбаса, не чествовали бы, а осталось бы то, что написано в этой, хуже чем порнографической литературе, хотя... (бурхливі оплески, вигуки “браво”, “браво”...) Хотя и штамп Академии наук стоит» [55].

На реабілітаційному вечорі КТМ виступили народний артист СРСР Василь

Василько, ректор Харківського театрального інституту Дмитро Власюк, народний артист СРСР Лесь Сердюк, народна артистка СРСР Наталя Ужвій, народний художник СРСР Анатолій Петрицький, дружина Остапа Вишні Варвара Губенко-Маслюченко, заслужений артист УРСР Олександр Романенко, народний артист СРСР Мар'ян Крушельницький. Усі вони знаходили щонайкращі слова, аби згадати про свого розстріляного вчителя й товариша. Що б не чинили партноменклатурники, вони жодним чином не могли перепинити цим, увінчаними лаврами, діячам культури дорогу на трибуну. З погляду офіціозу глорифікація творчо не реабілітованого мистця для начальства – це провал.

*Другий вечір КТМ – Миколи Куліша. У неділю, 23 грудня 1962 року.* Його було проведено теж у Жовтневому палаці. На верхах вести цей вечір було доручено одному зі «стовпів» радянської влади в Україні – Миколі Бажану. У 1943–1948 роках він працював заступником Голови Ради Міністрів УРСР. На першій сесії Генеральної асамблеї ООН представляв УРСР. 1 лютого 1946 року домагався видачі українських емігрантів [3, с. 4]. Написав кілька контрпропагандистських праць проти української культури, проти історичної науки [4, с. 169–178; 5–6, с. 3–4].

Вступне слово Миколи Бажана я слухав із залу. У своєму щоденнику Л. Танюк писав: «Вечір – унікальний! Вів Бажан. Рукопис його виступу – у мене. Студенти мало не зірвали йому промови. Скаже кілька слів – а жорстока зала скандує: “Людина стоїть в зореноснім Кремлі, Людина у сірій військовій шинелі...” Жаж! І лише коли він дійшов до “підвалів цього будинку, де катували Миколу Куліша...”, йому вдалося взяти їх у руки. Сильний виступ, задав тон» [54, с. 843].

Але М. Бажан передав Л. Танюкові не що інше, як контрольно-виправдальний документ, призначений, правдоподібно, для ЦК, а останньому вручений для вивчення й орієнтації. Про М. Куліша він розповів як про непорушного комуніста: «Які випробування не падали на його долю, яких ударів він не зазнавав, яких помилок і невдач не припускався, але комуністом

СЕРГІЙ БЛОКІНЬ. КЛУБ ТВОРЧОЇ МОЛОДІ «СУЧАСНИК» (1960–1965)

він пройшов крізь усе своє життя. Від окопів Першої світової війни, від дніпровських плавнів у дні своїх подвигів як командир більшовицького Дніпровського полку, від голодних сіл і холодних шкіл України, від набитих глядачами театральних залів аж до підвалів цього ж будинку, де ми нині зібралися, до холодних соловецьких берегів, де він загинув жертвою злочинних порушень ленінської справедливості в часи культу Сталіна, – скрізь для нього життєвказуючим гаслом були його ж натхненні слова: “Я люблю революцію, я люблю партію, бо тільки в її шляхах початки нового життя”» [54, с. 843–844].

Разом з тим М. Бажан вів свою гру, прокладаючи дорогу до своєї пізньої філософської поезії. На трибуні він відверто відступав від наведеного тексту, а слів, що подані в Л. Танюка в лапках, – «де катували Миколу Куліша», – у машинопису попросту бракує. Щобільше, М. Бажан спокійно вимовив в іншому місці свого виступу фразу, якої я раніше ні від кого не чув, а тому запам’ятав: «Россия – родина слонів». У призначеному для начальства рукопису цієї яскраво дисидентської фрази, природно, немає, як чомусь немає статті про М. Бажана в харківському словнику дисидентів [35; 36]. До речі, немає статті про М. Бажана як дисидента і в смолоскипівській енциклопедії «Рух опору в Україні...», хоч є Олесь Гончар і навіть Петро Шелест [44]. Випробуваний діяч організував і керував виданням першої (насправді, – другої) «Української радянської енциклопедії» (1959–1965), що мала виразну ідеологію.

Вступне слово Леся Танюка [54, 845–851] на кулішівському вечорі було чуже компартійному духу М. Бажана і перегукувалося з пізнішою працею Івана Дзюби – «Інтернаціоналізм чи русифікація?» Якщо І. Дзюба протиставляв ідеального Леніна сучасній партноменклатурі, то Л. Танюк протиставляв Л. Курбаса сучасним офіційним режисерам і театрознавцям, також ставши їхнім особистим ворогом.

1 червня 1963 року відбувся вечір В. Маяковського, сценарій якого написав І. Дзюба, де було публічно прочитано вірш «Долг Украине».

Широкий відгомін мав вечір Івана Франка 8 червня 1963 року в Інституті харчової промисловості ім. Мікояна, що на Володимирській вулиці. Пройшов він бліденько, було дуже погано чути, але на історичних скрижальях відзначився тим, що закінчився під пам’ятником Каменяреві на тлі десятків смолоскипів. Вечорів зі смолоскипами в історії Києва ще не було, і він приголомшив усіх присутніх. Роздавали їх, зроблених з баночок з-під згущеного молока, ще під Інститутом, а запалювали вже на вул. Карла Маркса. Відчувалося, що переступили якусь межу.

Виголошували найяскравіші, які мали, вірші. Зокрема, Станіслав Тельнюк прочитав «Пісеньку останнього гурона» (присвята Ліні Костенко):

Зорі згасали в південному небі...  
Гинули інки – так було треба.  
Гинули інки в ім’я прогресу.  
Гинув народ під мечем Кортеса.  
Ай-ай-ай! Весело! Задля прогресу  
Гинув народ під мечами Кортеса [57].

Улітку 1963 року було надруковано афішу, присвячену вечору Лесі Українки. Під грифом Клубу творчої молоді «Сучасник», Київської державної філармонії, де працювала Тетяна Цимбал, й Українського театрального товариства оголошувалося, що в середу, 31 липня 1963 року, вечір відбудеться на Першотравневій естраді. Мали виступити Державний симфонічний оркестр УРСР (диригент Є. Шабалтіна), артисти театру опери та балету, Київської державної філармонії та Укрконцерту. Згідно з оголошеними в афіші відомостями передбачалися виступи поетів Ліни Костенко, Ірини Жиленко й Івана Драча. Прикінцева фраза афіші – «Вечір веде Іван Дзюба».

В останній момент вечір було заборонено. І. Дзюба провів його «під штахетами», «на лавках». Що фактично відбулося, можна й треба нині відтворити за всіма джерелами, збереженими досі. Існує зошит Тетяни Цимбал, де записано, що вона прочитала тоді яскраво політичні твори Лесі Українки «Товаришці на спомин», «Мрії», «І ти колись боролась». Також занотова-

## КОНТЕКСТ

но, що нові вірші прочитали І. Жиленко, М. Вінграновський, І. Драч, С. Тельнюк, Л. Костенко, виступив і Є. Сверстюк. У книжці І. Жиленко [20, с. 173–174] надруковано чудову розповідь про цей історичний вечір. В інтересах історичної науки варто було б зіставити її текст зі свідченнями інших мемуаристів. На жаль, М. Вінграновський і С. Тельнюк більше нічого не напишуть. «...Мы ленивы и нелюбопытны?».

12 березня 1964 року в Жовтневому палаці відбувся останній шевченківський вечір. Запрошення взяла на себе Алла Горська. На зовнішньому боці подала цитати: «Караюсь, мучусь, але не каюсь», «В сім'ї вольній, новій». Можна тільки уявити, як казалося начальство.

Петро Тодосьович Бойко, згодом священик, читав вірші, написані понад сто років тому, а в залі раз у раз зривалася хвиля овацій. Присутня при тому (вона не могла там не бути) Т. Г. розповідала мені, що, власне, її тоді вразило в читанні знаменитого диктора:

Кохайтеся, чорнобриві,  
та не з москалями!

і далі – тривала пауза. І оплески.

Але пам'ять – ненадійне сховище, і 23 жовтня 2010 року, коли я перепитав, про всяк випадок, Петра Тодосьовича, він цей спогад заперечив. Насправді, на вечорі він повністю прочитав «І мертвим, і живим». І поет Петро Засенко, переказуючи акторові свої тодішні враження від вечора, нагадав йому самому, як увесь зал йому ж плескав, а Петро Бойко, мовляв, мовчки потакував: «Бачите, отака історія нашого народу».

### Проблеми реабілітації

На кожному кроці молодим мистцям ішлося про правду й демократизацію мистецтва, але за тодішніх обставин вирішення цих проблем на культурницьких шляхах було неможливе. Щоразу наштовхуючись на проблему масового терору в недалекому минулому, Клуб творчої молоді в найяскравіший спосіб визначив напрямок реабілітацій. Цей напрямок різко відрізнявся від офіційного.

Треба підкреслити, що, розвінчавши культ Сталіна, М. Хрущов і підлеглі йому керівники КП(б)У найменше думали про реабілітацію діячів української культури, яких знищили большевики. Виявляється, їхньою першою турботою була реабілітація і пропаганда діяльності фракціонерів, передусім звинувачуваних у троцькізмі й належності до внутрішньопартійних угруповань – правих і лівих. У хрущовській доповіді немає ані про репресованих письменників, ані про мистців. Тему репресій він розкрив через загибель С. Кірова й долю кандидатів у члени Політбюро ВКП(б) Р. Ейхе та Я. Рудзутака. Зрозуміло, що головний фальсифікатор нашої країни й не думав розкривати їхню діяльність як практиків большевизму. Лише за півстоліття було опубліковано постанову Політбюро ЦК ВКП(б) від 23 квітня 1933 року: «Вопрос Ленинградской области. Предоставить право рассмотрения дел по повстанчеству и контрреволюции по Ленинградской области с применением высшей меры социальной защиты тройке в составе т. т. Кирова, Медведь и Кодацкого» [33, с. 428].

Так М. Хрущова й зрозуміли його колеги. Виголосив він свою доповідь 25 лютого 1956 року, а сестра Юрія Коцюбинського, яка мешкала тоді в Києві, відгукнулася на неї так швидко, що на її прохання (уже 19 березня) Григорій Іванович Петровський (а він жив у Москві) написав до Головної Військової прокуратури СРСР у справі його реабілітації: «Был он [Коцюбинский] короткое время связан с [троцкистской] оппозицией против Сталина. Но при свете доклада тов. Хрущева это теперь плюс, а не минус для него (sic)». І добре навчений життям, про всяк випадок, акуратно додав: «От оппозиции он скоро отошел» [59, с. 133]. Про завзяту боротьбу, що розгорілася довкола реабілітацій, свідчить виступ активного сталініста О. Шелепіна на вузькому зібранні ленинградського партактиву: «Мы восстановим славное имя товарища Сталина в рабочем порядке. Не сомневайтесь! Это Хрущев – он ведь сам был настоящим троцкистом! – повел антипартийную политику и реабилитировал

## СЕРГІЙ БЛОКІНЬ. КЛУБ ТВОРЧОЇ МОЛОДІ «СУЧАСНИК» (1960–1965)

всех подряд, без разбора... Мы уже составили список на 25 тысяч лиц неправильно реабилитированных. И будем продолжать эту работу» [2, с. 357].

Антон Антонов-Овсієнко Молодший, людина з доволі плутаною філософією, однозначно ствердив: «Куцяя амнистия 17 сентября 1955 года коснулась лишь сталинской гвардии уголовников [...]» [2, с. 364]. У наукових категоріях можна було б сказати, що провадили її в рамках чинного Карного кодексу, точніше – того самого, що й у 1930-х роках. На практиці це мало начебто вигляд несподіваний, але дуже логічний. Допитаний 6 січня 1956 року як свідок для реабілітації розстріляного наркома освіти В. Затонського, його колишній заступник Ян Петрович Ряппо заявив: «Затонский, по моему общему впечатлению о нем, остался в моей памяти как человек партийный и преданный делу партии – делу Ленина и Сталина» [10, с. 248]. З тим його й реабілітували. Формула, яку заклав до архівів Ян Ряппо, якнайкраще формулює суть хрущовсько-брежневських реабілітацій. Тоді й пізніше реабілітовували людей, про яких можна було сказати так: він «человек партийный и преданный делу партии – делу Ленина и Сталина».

Боротьба тривала на всіх щаблях влади. У березні 1957 року в Москві відбувся Перший усесоюзний з'їзд діячів образотворчого мистецтва, а в березні–квітні – Другий усесоюзний з'їзд композиторів [28, с. 29–54]. Сподіваючись на зміни в культурній політиці, навіть такий реакціонер як О. Пашенко, дозволив собі заявити: «Що знають широкі кола [...] про мистецьку спадщину українського народу, про його багатовікову мистецьку культуру? Де монографії й альбоми про таку величну пам'ятку світового мистецтва, як Київська Софія? Де видання про старовинний український іконопис, про портрети XVI–XVII сторіч, що в такому багатстві представлені у збірках київського та львівського музеїв? [...] Де монографії про великого Тараса Шевченка, про видатних малярів-реалістів Миколу Пимоненка, Сергія Васильківського, Петра Левченка, Миколу Мурашка і багатьох, багатьох інших? Таких

видань немає ні російською, ні українською мовами. Те, що було видано за останні роки [процитувавши це місце, советолог уточнив: «за нового колективного керівництва»! – С. Б.], нас ніяк не може задовольнити ні обсягом, ні якістю поліграфічного виконання» [50]. Про ліваків О. Архипенка або К. Малевича мова навіть не йшла. У культурній спадщині винищили все і вся. Це була не русифікація, а геноцид.

Костянтину Данькевичу, якого піддали критиці за оперу «Богдан Хмельницький», доручили вибачитися за виступ А. Кос-Анатольського: «В запалі ораторського красномовства допустився деяких перебільшень і фактичних неточностей і наш товариш з делегації – композитор Кос-Анатольський. Нам дуже не хотілося б, щоб у делегатів з'їзду склалось враження, що у нас молодь нібито не виховується в душі любові до народної мови, національної культури» [50]. Розчаровані, роз'їзжались делегати по своїх республіках. Розповідали, що, маючи виступити на одному з наступних з'їздів, В. Касіян підготував доповідь у двох протилежних варіантах. На місці він мав вибрати той, що відповідав би ситуації.

Молодь спостерігала за перебігом подій у чотиріочі. У березні 1963 року в кінолекційній залі Василь Касіян розповів про зустріч із М. Хрущовим. Ірина Жиленко записала: «Важко зрозуміти Касіяна. Чи він наївний, чи дуже хитрий. Він страшенно об'єктивно й точно все розповів, навіть зачитував нотатки з блокнота і голосно, роздільно прочитав від початку і до кінця геть усі. А записки ж були! Зала реготала і лускалась від оплесків. А потім Василь Симоненко прочитав такі вірші, що я за нього аж злякалась» [20, с. 353–354].

### Нова творчість

У Москві ударною силою нового покоління були поети, які збирали на свої виступи повні стадіони людей. Твори Є. Євтушенка, А. Вознесенського, Р. Рождественського, Б. Ахмадуліної та інших відповідали на насувні запити російської суспільності.

Сила українського Клубу творчої молоді полягала в тому, що він об'єднував діячів

## КОНТЕКСТ

найрізноманітніших сфер. Заходи, присвячені українським класикам, безпосередньо стосувалися всіх людей, що діяли в різних напрямках. Усі вони були причетні до багатовимірної творчості Л. Курбаса, М. Куліша, І. Франка, Лесі Українки, Т. Шевченка. Синтетична діяльність діячів театру й монументального мистецтва була апогеєм творчої дії молодих киян.

Чи не першою акцією митців стала масштабна персональна виставка Сергія Отроценка (1910–1988), яку наприкінці 1963 року я бачив у «катеємівській» 13-й кімнаті Жовтневого палацу. Усі стіни були завішані виразними за пластичним і колористичним вирішенням живописними творами, які доносили образи давньої вітчизняної архітектури (собори, церкви, замки) і декоративно-ужиткового мистецтва (наприклад, галицькі куманці), що демонстрували зовсім інакший світ, аніж пикаті доярки на тодішніх виставках. Мистець представляв старше покоління – рідкісний випадок у тодішньому житті.

Маємо розповідь його колеги – Василя Забашти: «Тетяна Яблонська та її чоловік Сергій Отроченко були головними художниками студентських вечорів, художниками-постановниками новорічних свят. [...] Отроченко був не тільки гарним живописцем, він мав і громадянську позицію. У 60-х брав участь в організації Молодіжного клубу. Без дозволу Спілки художників, вищих партійних органів була відкрита виставка в Жовтневому палаці, яка відрізнялася від офіційних насамперед своєю тематикою, а також формою художнього вислову. Вона мала неабиякий розголос серед творчої молоді і вчинила переполох у «вищестоящих». Її швидко закрили, а організаторів покарали. Сергій, переслідуваний КДБ, був змушений виїхати до Москви [1969]» [21, с. 135–136]. Шістдесятники вплинули і на Т. Яблонську. На виставці її чоловіка виникли нові для неї знайомства, що спонукало невдовзі розпочати новий період, пов'язаний із творчістю народних майстрів. Виразну роль у цьому процесі відіграв Іван Світличний, до якого вона приїздила на розмови [7, с. 125].

Алла Горська, Людмила Семикіна, Галина Севрук та їхні товаришки під керів-

ництвом Н. Світличної поглиблено вивчали українську мову. Щоб мати змогу працювати, студіювали високе мистецтво минулого. Національна совість, як каже Л. Семикіна, вимагала від них осягнути національну культурну спадщину, щоб творити в її річищі. Їм сприяло державне відзначення ювілеїв – Т. Шевченка (1961, 1964) та Лесі Українки (1963). Громадська й професійна совість визначали характер їхньої творчості.

У 1963 році ювілей Лесі Українки мав також відбутися й у Київському художньому інституті. Як декан творчих факультетів, Василь Забашта вирішив влаштувати зустріч із Іваном Драчем, запросив Тетяну Цимбал прочитати поезії Лесі. Він розповів у спогадах: «Проведення вечора запланували за кілька днів. В інституті, Спілці художників розвісили оголошення.

Але на другий день по репетиції мене викликав [проректор] О. Будников до ректорату. Застав його в кріслі ректора, а поруч – представника ЦК партії з ідеології, Василя Бородея та все правління Спілки художників: Галину Кальченко, Михайла Дерегуса, Михайла Бельського, інших.

– Вася! – звернувся до мене Олександр Гаврилович. – Что это еще за вечер Леси Украинки ты организуешь в институте?

– Лесі Українці сто років від дня народження минає, – відповідаю. – Дата велика, й студенти виявили інтерес послухати її твори, виступ Івана Драча.

– Вася. Никакого вечера не будет. Разве ты не знаешь, что наш актовый зал аварийный?

– Та ми ж нещодавно проводили загальноінститутські партійно-профспілкові збори, і ніхто про це нічого не казав.

– Вася, зал аварийный. Ты должен вечер отменить.

– Але це неможливо. Уже запрошені гості, знають студенти.

– Вечера не будет! – відрізав Олександр Гаврилович» [21, с. 115].

Коли В. Забашта зателефонував І. Драчеві, той сказав йому: «Василью, не переживай. Актова зала в аварійному стані не тільки у вашому інституті» [21, с. 116].

Одним з вершинних мистецьких творів шістдесятих років став вітраж Опанаса

СЕРГІЙ БЛОКІНЬ. КЛУБ ТВОРЧОЇ МОЛОДІ «СУЧАСНИК» (1960–1965)

Заливахи, Алли Горської, Людмили Семикіної, Галини Севрук та Галини Зубченко «Возвеличу малих отих рабів німих», виконаний до 150-річчя від дня народження Тараса Шевченка (1964). Передбачаючи суспільний резонанс від цього твору, за наказом партійних функціонерів 18 березня 1964 року вітраж брутално знищили. У травні з офіційним формулюванням «за ідейно порочний твір, який дає викривлений образ Т. Г. Шевченка», А. Горську й Л. Семикіну було виключено зі Спілки художників, а Г. Севрук – із кандидатів. 27 серпня О. Заливаха заарештували.

Кажуть, що Клуб творчої молоді – це період поезії, де не було політики. Насправді, Шевченкові слова з вітража стали мотто творчості київських мистців; відбувалися глибинні перетворення самої Людини. Творячи одяг, майстер декоративного мистецтва Людмила Семикіна допомагала своїм сучасникам ставати вертикально.

У 1967–1968 роках Алла Горська, Віктор Зарецький і Борис Плаксій створили експериментальний твір із флоромозаїки «Земля», що, динамізуючись, усе-таки, мав прямий зв'язок із творами бойчукістів [1, с. 20]. Віка Нова й Богдан Катоша міркують: «Пошуки на терені епічності, фольклорної міфологічності обумовили використання матеріалів природних, з особливою структурою (кора, лико, солома, коріння), що їх застосовували у декоративно-вжитковому мистецтві. Натуральний теплий колір матеріалів створює своєрідний колорит – бурштиновий, з переливами коричневого. Спроба відродження атмосфери прадавнього трудового ритуалу? Тоді цілком органічно сприймаються руки жінок, постійно пов'язаних з землею, як корені рослин і дерев» [39, с. 227].

Велике значення мали стосунки Галини Севрук з істориком М. Брайчевським. Як кераміст, вона працювала за мотивами стародавньої української державності та героїки часів козацтва, де історизм її мистецтва перегукувався з творами С. Караффи-Корбут. Її тематичні композиції переповнені декоративними мотивами. Твори, присвячені ре-

аліям Київської Русі, Г. Севрук згодом узагальнила в монументальному горельєфному панно «Місто на семи горбах» (Київ, готель «Турист», 1985–1987).

#### Кінець шістдесятництва, зокрема КТМ

Діяльність шістдесятників викликала шалену протидію і всілякі перешкоди з боку влади. Брутальним побиттям укоротили життя М. Симоненкові. Активну діяльність членів Клубу в їхніх попередніх формах припинили арешти 1965 року.

Перелік репресованої тоді молоді я узяв із книжки В'ячеслава Чорновола [31], зіставляючи її відомості зі смолоскипівською енциклопедією «Рух опору в Україні...» [44]. 24 серпня 1965 року були арештовані Іван Гель і Мирослава Зваричевська (Львів), 25 серпня – Ярослава Менкуш (Львів), 26 серпня – музейник і мистецтвознавець Богдан Горинь і його брат Михайло Горинь (Львів), хімік-лаборант Євгенія Кузнєцова (Київ), 27 серпня – музейник Ігор Герета (арештований в Одесі, переведений до Тернопільської тюрми) та живописець і графік Панас Заливаха (Івано-Франківськ), 28 серпня – студент-стоматолог Ярослав Геврич та інженер геолого-розвідувального НДІ Олександр Мартиненко (Київ), Михайло Осадчий (Львів). Того самого дня здійснили обшук в інженера-геодезиста інституту «Київоблпроект» Івана Русина (дати арешту немає). 31 серпня відбувся обшук в І. Світличного, 1 вересня його вперше заарештували, але за кілька місяців випустили. Постійні переслідування тривали протягом наступних десятиліть і закінчилися його загибеллю. У серпні (дати немає) були заарештовані також співробітник Інституту геофізики Микола Гринь (Київ), Дмитро Іващенко (Луцьк), учитель музики Методій Чубатий (Тернопіль). Наприкінці серпня забрали Михайла Озерного (Івано-Франківська область), 1 вересня – історика Валентина Мороза (викладав у Івано-Франківську, засуджений у Луцьку). Невдовзі до них долучилися й старші: 4 вересня 1965 року взяли письменника й педагога Михайла Масютка (арештований у Феодосії й доправлений до Львова, уперше арештований 1937), 13 листопада –

## КОНТЕКСТ

лексикографа Святослава Караванського (Одеса, уперше арештований 1945). За випадкових обставин 23 травня 1966 року посадили письменника Анатолія Шевчука, Валерієвого брата (Житомир).

28 листопада 1970 року хтось, досі невідомий на ім'я, убив Аллу Горську. У членів Клубу творчої молоді розпочався новий пе-

ріод життя. Яскрава діяльність КТМ, сповнена надій і радісної творчості, скінчилася. Доходило краю саме їхнє молодече життя. Почався період так званого «застою». У 1972 році прокотилася нова хвиля арештів. Набувши нових форм, що дістали назву «дисидентство», діяльність шістдесятників перейшла на інші рівні [22, с. 91].

## ДОДАТОК

### Музей шістдесятництва

Коли від тих подій минуло 40 років, з ініціативи Надійки Світличної зібралася група шістдесятників, аби обговорити ідею майбутнього Музею. Головою обрали Галину Возну, дружину Веніаміна Кушніра. За свідченням Миколи Плахотнюка, Надійка Світлична сформулювала концепцію, надіславши невдовзі зі США її текст:

### «КОНЦЕПЦІЯ

### створення музею шістдесятництва

### у м. Києві

Музей має відображати історичне місце і значення шістдесятників у духовному розвитку українського суспільства другої половини ХХ століття.

Музей повинен показати феномен шістдесятників як переломний момент в історії Української культури радянського періоду. Після руїни і занепаду 30–40–50-х років, це були перші кроки нонконформізму, неприступності і впертої опозиції в літературі, образотворчому мистецтві, театрі, кіно.

В експозиції музею будуть представлені такі матеріали (розділи)

#### I. Історичні передумови:

1) Суспільно-історична атмосфера в Україні на початку 60-х рр. (преса, документи, фото, спогади).

2) Періодизація і диференційна характеристика різних груп шістдесятників (м. Київ, Львів, Одеса, Житомир та інші).

3) Література про шістдесятників (тогочасна в Україні та діаспорі). Сучасний погляд на шістдесятників (документи, статті, видання).

II. Діяльність Клубу творчої молоді (1962–1965 рр.). Фото, спогади, документи.

III. Самвидав. Художні твори, політико-публіцистичні матеріали, передруки на Заході.

IV. Літературний доробок шістдесятників. Широка панорама статей, видань від початку 60-х років через самвидав і до сьогоднішнього дня в Україні та діаспорі.

V. Значення діаспори. Особи, що поширювали доробок шістдесятників: організації, окремі люди (видання, фото, спогади).

VI. Матеріали судових справ шістдесятників.

1) Перебування в тюрмах, психіатричних лікарнях, таборах, на засланні. Листи, фото, спогади, особисті речі.

2) Зв'язок із загальносоюзним дисидентським рухом. Дисиденти росіяни, євреї, литовці, латиші та інші. Дружини політ'язнів (фото, листи, спогади).

3) «Велика зона». Репресії серед тих, хто підтримував і поділяв ідеї шістдесятників (речі, спогади, листи).

VII. Художники-шістдесятники, діячі театру, кіно.

IX. Значення шістдесятників у суспільному оновленні 80–90-х років і побудові Української Держави.

На сьогодні в приватних збірках є близько 1000 експонатів: літературних творів, фотографій, самвидаву, листів, особистих речей, до 100 картин, графічних робіт, скульптур художників і скульпторів-шістдесятників.

За 2–3 роки передбачається поповнення фондів музею на 40–50 %.

Для розміщення експозиції музею потрібно 5–6 кімнат загальною площею 320–350 квадратних метрів у центральних районах м. Києва.

СЕРГІЙ БЛОКІНЬ. КЛУБ ТВОРЧОЇ МОЛОДІ «СУЧАСНИК» (1960–1965)



Члени Клубу під час подорожі по історичних місцях України. 1 травня 1963 року.  
Стоять зліва направо: Микола Міщук, Олена Кириченко, Алла Горська, Юрко Милко, Вікторія Цимбал, Микола Плахотнюк, Леоніда Світлична, Ігор Макогон, племінник Клушина, Любов Хараторська, Іван Світличний, (?), Галина Кушнір (Возна), Володимир Прядка, Ґандзя (Ганна) Ігнатенко, Надія Григорівська, Людмила Семикіна, Євген Сверстюк, [подруга Г. Зубченко], Галина Зубченко  
Сидять / лежать: (?), (?), Олександр Клушин, Ераст Біняшевський, Олександр Невечеря, Іван Драч, Григорій Логвин, Веніамін Кушнір, Галина Севрук



Г. Севрук. Запорожці. 1967, папір, туш, перо

КОНТЕКСТ



О. Заливаха, Алла Горська, Галина Зубченко, Людмила Семикіна, Галина Севрук.  
«Возвеличу малих отих рабів німих». Ескіз вітража. 1964, папір, гуаш



А. Горська.  
Портрет Василя Симоненка.  
Початок 1960-х рр.,  
папір, ліногравюра

СЕРГІЙ БЛОКІНЬ. КЛУБ ТВОРЧОЇ МОЛОДІ «СУЧАСНИК» (1960–1965)



А. Горська. Композиція.  
1964, папір, темпера



Г. Севрук. Поламані крила.  
1967, полотно, темпера



А. Горська, В. Зарецький, Б. Плаксі́й.  
Земля. 1967–1968, флоромозаїка

КОНТЕКСТ



*В. Зарецький.*  
Портрет письменника Бориса  
Антоненка-Давидовича. 1968,  
картон, темпера



*В. Кушнір.* Аркан. 1970-і рр., полотно, темпера

СЕРГІЙ БЛОКІНЬ. КЛУБ ТВОРЧОЇ МОЛОДІ «СУЧАСНИК» (1960–1965)



В. Кушнір. «Кобза» 1964, полотно, олія



В. Зарецький. Подушки. 1965, полотно, олія

КОНТЕКСТ



*Л. Семикіна.*  
Кий, Щек, Хорив і сестра  
Либідь (триптих). 1965,  
полотно, темпера

*Л. Семикіна.*  
Кий (ліва частина триптиха).  
1965, полотно, темпера

СЕРГІЙ БЛОКІНЬ. КЛУБ ТВОРЧОЇ МОЛОДІ «СУЧАСНИК» (1960–1965)



Л. Семикіна. Легенда про Київ. 1964, картон, темпера



Л. Семикіна. Гроловиця. 1970, сукно, аплікація

*КОНТЕКСТ*

*Г. Севрук.*  
Плач Ярославни. 1964, кераміка

*Г. Севрук.*  
Іван Світличний. 1968, кераміка

*Г. Севрук.*  
Петро Конашевич-Сагайдачний. 1972,  
кераміка



СЕРГІЙ БЛОКІНЬ. КЛУБ ТВОРЧОЇ МОЛОДІ «СУЧАСНИК» (1960–1965)

Сподіваємось, що держадміністрація м. Києва знайде можливість і буде сприяти створенню цього унікального музею.

*Ініціативна група*<sup>5</sup>.

Після Г. Возної правління громадської організації «Музей шістдесятництва», що мала досліджувати феномен шістдесятництва як суспільно-культурного й суспільно-політичного явища, очолив Микола Плахотнюк. Нині організацією керує Лесь Зарецький. 20 березня 2000 року організацію зареєстровано в Київському міському управлінні юстиції. 29 січня 2008 року «Музей шістдесятництва» перевели на статус відділу Музею історії м. Києва (завідувач М. Плахотнюк). У 1920-ті роки громадська організація одержала б назву «Друзі музею». Укази Президента України В. Ющенко № 908/2006 від 31 жовтня 2006 року, № 801/2007 від 31 серпня 2007 року та № 702/2009 від 2 вересня 2009 року ідею Музею остаточно «легалізували», але належного функціонування йому не забезпечили.

Не маючи приміщення, музейники-ентузіасты провели вечір молоді української поезії 60-х років ХХ ст. (5 березня 2009, Будинок художника), виставку «По цей і по той бік ґрат» (травень–грудень 2009), вечір до 80-річчя А. Горської та І. Світличного (вересень 2009; обидва – в Музеї М. Грушевського), а також багато інших заходів. Відповідно до розробленої «Концепції створення музею шістдесятництва у м. Києві» за ці роки було зібрано профільну бібліотеку (понад 6 тис. книжок), до 100 картин, скульптур і графічних творів, кількасот музейних експонатів. Музей переміг у конкурсі, організованому Благодійним фондом «Україна-3000» серед музеїв України. («Культурне майно» накопичується у кожної людини.) Тривалий час музейні фонди було розпорощено по різних приміщеннях, у тому числі й приватних.

Скромна експозиція «Музею шістдесятництва» відкрилася для огляду 22 серпня 2012 року і викликала вибух ентузіазму серед громадськості. Зали були переповнені. Глядачів зустріла композиція «Широке море України» – світлини шістдесятників на тлі великої мапи. Поряд – відтворення

вітража Опанаса Заливахи, Алли Горської, Людмили Семикіної та Галини Севрук. За історією Музею та його експонатами можна простежити долю всієї неприкаяної нині української культурної спадщини.

Експозицію «Музею шістдесятників» становить те, що пережило час: мистецькі твори й багато інших артефактів. Це – картини Сергія Отроценка, Опанаса Заливахи, Веніаміна Кушніра, Люби Панченко, Любові Міненко, гравюри Алли Горської, Георгія Якутовича, Василя Перевальського, Софії Караффи-Корбут, Миколи Стороженка, цикл «Табірних мотивів» Григорія Герчака, скульптури Бориса Довганя, Володимира Луцака, Аліси Забой, книжки з бібліотеки Надії Світличної. До давнішого часу належить магнітофон та касети Івана Світличного із записами голосів українських поетів, мольберт і пензлі Веніаміна Кушніра, свита Павла Стокотельного, яку пошила Людмила Семикіна, нарешті, епітрахиль, яку виготовив Опанас Заливаха для священика Василя Романюка (він похрестив сина Надії Світличної – Ярему). Потужне враження справляють і «вещдоки» з печатками гебістської експертизи, повернуті реабілітованим в'язням, їхнє табірне листування тощо.

\* \* \*

На початку 1960-х років Клуб творчої молоді «Сучасник» відіграв ключову роль у громадсько-політичному й культурному житті української столиці. Студентська молодь збиралась тоді в столиці з усієї України. Велику роль відігравали міжособистісні контакти з молодими діячами Львова та інших міст, що поширило їхні впливи на всю територію. Катеемівці підтримували контакти з представниками попередніх поколінь. Клуб став центральною структурою шістдесятництва.

#### Примітки

<sup>1</sup> Насправді, його було створено голодного 1932 року на підставі постанови ЦК ВКП(б) від 23 квітня 1932 року «Про перебудову літературно-мистецьких організацій».

<sup>2</sup> Архів Е. Біняшевського зберігається приватно.

<sup>3</sup> Взаємозв'язки шістдесятництва й дисидентства досліджував Л. Зарецький.

## КОНТЕКСТ

<sup>4</sup> Запис розповіді від 15 листопада 2010 року.

<sup>5</sup> Висловлюю сердечну подяку Миколі Плахотнюку та Вікторії Цимбал за допомогу в роботі.

## Література

- [Алла Горська:] Життєпис мовою листів / упор. Людмила Огнева. – Донецьк, 2009. – 456, [4] с.
- Антонов-Овсеєнко А. Портрет тирана / А. Антонов-Овсеєнко. – New York : Khronika Press, 1980. – [6], 390, [4] с.
- Бажан М. Виступ на засіданні Комітету № 3 [з соціально-гуманітарних питань і питань культури] / Микола Бажан // Радянська Україна. – 1946. – № 27 (7461). – С. 4.
- Бажан М. До кінця розгромити і викоринити рештки буржуазно-націоналістичної ідеології / Микола Бажан // Вітчизна. – 1946. – № 9. – С. 169–178.
- Бажан Н. [Бажан Н.] Против националистических извращений в современной науке об истории Украины / Николай Бажан // Правда Украины. – 1947. – № 272 (2724). – С. 3–4.
- Білокінь С. На зламах епохи: спогади історика / Сергій Білокінь. – Біла Церква : О. Пшонківський, 2005. – 336 с.
- Білокінь С. Масовий терор як засіб державного управління в СРСР, 1917–1941 рр.: джерелознавче дослідження / С. Білокінь. – К., 1999. – 447 с.
- Вакуленко Я. До питання освоєння цілинних і перелогових земель в СРСР / Я. Вакуленко // Український збірник. – Мюнхен, 1955. – Кн. 3. – С. 183–205.
- Галузевий державний архів СБУ. – Ф. 6, № 49834 ФП. Т. 4.
- Говерля С. [Гель Іван]. Грані культури / Степан Говерля. – Лондон : Укр. вид. спілки, 1984. – 184 с.
- Горинь Б. Не тільки про себе / Богдан Горинь. – К. : Пульсари, 2006. – Т. 1 (1955–1965). – 352 с. : іл.
- Горинь Б. Не тільки про себе / Богдан Горинь. – К. : Пульсари, 2006. – Т. 2 (1965–1985). – 648 с. : іл.
- Горинь Б. Не тільки про себе / Богдан Горинь. – К. : Пульсари, 2010. – Т. 3 (1985–1990). – 920 с. : іл.
- Гриб О. Мовчить ліс під Биківнею / Олесь Гриб // Українське слово. – 1995. – Чис. 20 (2768).
- Двічі убиті (КГБ замітає сліди): листок прес-служби УГС // Київська весна / упор. і ред. Олесь Шевченко. – К. : Вид-во ім. Олени Теліги, 2005. – 576, [1] с.
- Дзюба І. Звичайна людина чи міщанин. – К. : Рад. письменник, 1959. – 279 с.
- Дзюба І. Ця книжка змінила усе моє життя... / Іван Дзюба // Бунт покоління: розмови з українськими інтелектуалами. – К. : Дух і літера, 2004. – С. 91–152.
- Дукина Н. На добрий спомин...: повість про батька / Наталя Дукина. – Х. : Березіль, 2002. – 592 с.
- Жиленко І. Ното feriens / Ірина Жиленко. – К. : Смолоскип, 2011. – 816 с.
- Забашта В. Світ очима художника / Василь Забашта. – К. : Майстерня книги, 2009. – 192 с. : іл.
- Зарецький О. Офіційний та альтернативний дискурси в 1950–80-ті роки в УРСР. – Вид. 2-ге / Олексій Зарецький. – 2-ге вид. – К., 2008.
- Збірник на пошану українських учених, знищених большевицькою Москвою. – Париж ; Чикаго, 1962. – 356 с. (= ЗНТШ. – 1962. – Т. 173).
- Зубченко Г. А було це так / Галина Зубченко // Алла Горська. Червона тинь калини: листи, спогади, статті. – К. : Спалах, 1996. – С. 148–157.
- Касьянов Г. Незгодні: українська інтелігенція в русі опору 1960-80-х років / Георгій Касьянов. – К. : Либідь, 1995. – 223, [1] с.
- Коцюбинська М. Книга споминів / Михайлина Коцюбинська. – [К.] : Акта, [2006]. – 287, [1] с.
- Кравців Б. На багрянотому коні революції: до реабілітаційного процесу в УРСР / Богдан Кравців. – New York : Пролог, 1960. – 63 с.
- Куликович Н. Новий етап партійно-советського наступу на національне мистецтво України / Н. Куликович // Український збірник. – Мюнхен, 1957. – Кн. 11. – С. 29–54.
- Лавріненко Ю. Розстріляне відродження: антологія 1917–1933 / Юрій Лавріненко. – [Paris] : Instytut literacki, 1959. – 980 с.
- Лисенко М. Прилітайте, зозулі, до Биківні... / Микола Лисенко // Вечірній Київ. – 1994. – № 182 (15 044). – С. 2.
- Лихо з розуму: портрети двадцяти «злочинців» : зб. матеріалів / уклад В'ячеслав Чорновіл. – Париж : Перша укр. друкарня у Франції, 1967. – 336, [2] с.
- Літературна Україна. – 1962. – 4 черв.
- Лубянка: Сталин и ВЧК–ГПУ–ОГПУ–НКВД, январь 1922 – декабрь 1936 / составители: В. Н. Хаустов, В. П. Наумов, Н. С. Плотникова. – М. : Материк, 2003. – 910, [2] с. (Россия. XX век. Документы).
- Мистецтво України : біогр. довідник / за ред. А. В. Кудрицького. – К., 1997. – 697, [7] с.
- Міжнародний біографічний словник дисидентів країн Центральної та Східної Європи й колишнього СРСР. – Х. : Харківська правозахисна група ; «Права людини», 2006. – Т. 1: Україна. – Ч. 1. – С. 1–516.
- Міжнародний біографічний словник дисидентів країн Центральної та Східної Європи й колишнього СРСР. – Х. : Харківська правозахисна група ; «Права людини», 2006. – Т. 1: Україна. – Ч. 2. – С. 517–1020.
- Насправді було так: інтерв'ю Юрія Зайцева з Іваном Дзюбою. – Л., 2001. – 75, [1] с.
- Негода М. Еверест підлості / Микола Негода // Радянська Україна. – 1965. – № 87 (13258). – С. 3.
- Нова В., Катоша Б. «На шаблях сидіти жорстко...» / Віка Нова, Богдан Катоша // Алла Горська. Червона тинь калини: листи, спогади, статті. – К. : Спалах, 1996. – С. 217–229.
- Обірвані струни: антологія поезії поляглих, розстріляних, замучених і засланих 1920–1945 / вибір, передмова й довідки Богдана Кравцева. – Нью-Йорк : НТШ, 1955. – 430 с.
- Презентація «Зони» // Зона. – К., 1996. – Кн. 11. – С. 255.

СЕРГІЙ БЛОКІНЬ. КЛУБ ТВОРЧОЇ МОЛОДІ «СУЧАСНИК» (1960–1965)

42. П'янов В. Ламані-переламані і... щасливі: спогади, есеї, нариси / Володимир П'янов. – К. : Укр. письменник, 2005. – 269 с.
43. Русалка Дністрова. – 1995. – Ч. 20 (66).
44. Рух опору в Україні, 1960–1990 : енциклопедичний довідник / гол. ред. Осип Зінкевич. – 2-ге вид. доп. – К. : Смолоскип, 2012. – 896 с. ; 64 іл.
45. Сверстюк Є. Ми вибирали життя / Євген Сверстюк // Бунт покоління: розмови з українськими інтелектуалами. – К. : Дух і літера, 2004. – С. 33–90.
46. Світ української писанки / упор. С. П. Сітько, Т. Є. Русанова. – К. : Кондор, 2005. – 96 с.
47. Світличний І. Голос доби / Іван Світличний. – К. : Сфера, 2001. – Кн. 1 : Листи з «Парнасу». – 222 с. ; К. : Сфера, 2008. – Кн. 2. – 423 с.
48. Симоненко В. Берег чекань / Василь Симоненко. – [Мюнхен], 1965. – 222 с.
49. Славутич Яр. Розстріляна муза: Сильвети / Яр. Славутич. – [Detroit] : Прометей, 1955. – 96 с.
50. Советская культура. – 1957. – 8 мар. – С. 3.
51. Стенограма вечора, присвяченого 75-й річниці з дня народження Леся Курбаса // Танюк Л. Твори : у 60 т. – К. : Альтерпрес, 2006. – Т. VI : Щоденники 1962 р. – С. 584–640.
52. Танюк Л. Вбитий талант / Лесь Танюк // Алла Горська. Червона тілька калини: листи, спогади, статті. – К. : Спалах, 1996. – С. 157–163.
53. Танюк Л. Твори: у 60 т. / Лесь Танюк. – К. : Альтерпрес, 2005. – Т. V : Щоденники 1960–1961 рр. – 807, [1] с.
54. Танюк Л. Твори : у 60 т. / Лесь Танюк. – К. : Альтерпрес, 2006. – Т. VI : Щоденники 1962 р. – 807, [1] с.
55. Танюк Л. Твори : у 60 т. / Лесь Танюк. – К. : Альтерпрес, 2006. – Т. VII : Щоденники 1963 р.: січень – червень. – 764, [4] с.
56. Танюк Л. Твори : у 60 т. / Лесь Танюк. – К., 2011. – Т. XXI : 1968 р.: квітень – червень. – С. 555–590.
57. Тельнюк С. Залізники / Станіслав Тельнюк. – К., 1966. – 71 с.
58. Хмара С. Етноцид українців в СРСР / Степан Хмара // Хмара С. Дорогою до мрії. Вибрані праці: у 2 т. – К. : Фенікс, 2005. – Т. I. – С. 29–93.
59. Центральний державний архів громадських організацій України. – Ф. 263, оп. 1, № 38485 ФП / кор. 414. Надзорное производство, арк. 133.
60. Цимбалюк М. Мітинг в биківнянському лісі / Микола Цимбалюк // Вечірній Київ. – 1989. – № 107 (13622). – С. 4.
61. Чорновіл В. Твори: у 10 т. / Вячеслав Чорновіл. – К., 2006. – Т. 3. – 976 с.
62. Чуев Ф. Так говорив Каганович / Феликс Чуев. – М. : Отечество, 1992. – 207 с.
63. Шевчук В. Юнаки з вогняної печі / Валерій Шевчук. – К. : Укр. письменник, 1999. – 303 с.
64. Шістдесят поетів шістдесятих років: антологія нової української поезії / упорядкування, вступна стаття і довідки Богдана Кравцева. – Нью-Йорк : Пролог, 1967. – XXI, [1], [II], 299, [1] с.
65. Шістдесятництво: профілі на тлі покоління. – К., 2011. – Вип. 13 : Плеяда нескорених: Алла Горська, Опанас Заливаха, Віктор Зарецький, Галина Севрук, Людмила Семикіна : біобібліогр. нарис / бібліограф-упорядник М. А. Лук'яненко ; Нац. парламент. б-ка України. – 200 с.
66. Ще одна грань таланту // Культура і життя. – 2004. – № 25 (4090). – С. 4.

## РЕЗЮМЕ / SUMMARY

Після війни і смерті Сталіна в Україні піднялася протестна хвиля молодого покоління. Лідери Клубу творчої молоді вказували на розходження між декларованими в СРСР ідеалами та реальністю, прагнули до духовності, правдивості й національно-культурної самобутності. Для творчої молоді це означало давати на практиці справжнє мистецтво замість заробітчанської халтури й брехні. Вона сподівалася мати певний осередок і щось робити, натомість влада шукала способу нею оволодіти й контролювати ситуацію. Начальство розраховувало, що КТМ буде схожий на молодіжні організації комсомольського характеру. Клуб ніде не було зареєстровано, як і їхніх планів роботи й звітів. Членських квитків або посвідчень також не існувало. Характерною прикметою нової структури був цілковитий брак діловодства. До складу Клубу входили найкращі, знакові поети того часу, прозаїки, літературні критики, діячі кіно, філософи, композитори. Було б помилкою вважати, що до Клубу входили тільки гуманітарії. Ідеться також про математиків, медиків, фізиків, біологів. Мова йде про велику епоху й ціле покоління. В історії повоєнної України КТМ був явищем ключовим і визначальним. Він єднав усю талановиту, ба навіть найталановитішу частину повоєнного студентського покоління Наддніпрянщини.

**Ключові слова:** Клуб творчої молоді «Сучасник», Л. Танюк, В. Зарецький, традиції, «Березиль», А. Горська, Л. Семикіна, Г. Севрук, Г. Зубченко, вітраж.

## КОНТЕКСТ

After the Second World War and the death of Stalin a protest wave of young generation has raised in Ukraine. Leaders of the Creative Youth Club (CYC) were pointing on discrepancy between declared in the USSR ideals and the reality. They were longing for spirituality, truth and national cultural identity. In practice, for creative youth it meant producing real art instead of stiff's trash. They were hoping to have a centre and to act, but on the other hand the regime was trying to find a way to dominate them and keep under control. The authorities supposed that the Creative Youth Club will be something like youth Komsomol organisations. The Club hasn't been registered anywhere. There were no action plans or reports. Neither members' tickets nor credentials existed. Very typical for the new organisation was total lack of accounting. There were no membership fees. Members of the Club where the best, remarkable poets, writers, literature critics, cinema activists, philosophers, composers, etc. Though it would have been a mistake to consider that there were only humanists among the Club's members. In fact, there were also mathematicians, doctors, physicists, biologists. This is a large epoque and a whole generation. In the history of postwar Ukraine the Creative Youth Club was a key and crucial phenomenon. It had united all talanted, dare to say the most talanted part of postwar student generation from Naddniprianshchyna.

*Keywords:* Creative Youth Club, L. Tanyuk, V. Zaretskyy, «Berezil», A. Horska, L. Semykina, H. Sevruk, H. Zubchenko, stained-glass arwork.

После войны и смерти Сталина на Украине поднялась волна протестов со стороны молодого поколения. Лидеры Клуба творческой молодежи указывали на расхождения между декларированными в СССР идеалами и общественно-политической реальностью, они стремились к возрождению духовности, требовали правдивости и национально-культурной самобытности. Для творческой молодежи это означало на практике давать подлинное искусство вместо халтуры и лжи. Клуб был нужен всем. Молодежь надеялась создать некий организационный центр, чтобы трудиться, с другой стороны, власти выискивали средства, чтобы овладеть молодежью и контролировать ситуацию. Начальство рассчитывало, что КТМ будет схож на молодежные организации комсомольского характера. Клуб нигде не регистрировался. Планов работы и отчетов не было. Членские билеты и удостоверения также не существовали. Характерной чертой новой структуры было полнейшее отсутствие делопроизводства. Членских взносов также не собирали. В состав Клуба входили лучшие, знаковые поэты того времени, прозаики, литературные критики, деятели кино, философы, композиторы. Было б ошибкой полагать, что Клуб состоял только из гуманитариев. Входили туда также математики, медики, физики, биологи. Речь идет о масштабе целой эпохи и о целом поколении. В истории послевоенной Украины КТМ был явлением ключевым и определяющим. Он объединял всю талантливейшую часть послевоенного студенческого поколения Надднепрянской Украины.

*Ключевые слова:* Клуб творческой молодежи, Л. Танюк, В. Зарецкий, традиции, «Березиль», А. Горская, Л. Семькина, Г. Севрук, Г. Зубченко, витраж.

УДК 903.08+7.048

## КОМПОЗИЦІЙНІ ОСОБЛИВОСТІ ТРИПІЛЬСЬКО-КУКУТЕНСЬКОЇ АБСТРАКТНО-ГЕОМЕТРИЧНОЇ ОРНАМЕНТИКИ (ТИПОЛОГІЯ ТА СТИЛІСТИКА ОСНОВНИХ КОМПОЗИЦІЙНИХ СХЕМ)

Олена Годенко-Наконечна

*У статті розглянуто питання типології композиційних схем абстрактно-геометричної орнаментики Трипільсько-Кукутенської культурної спільноти як певного виду енеолітичного мистецтва; окреслено проблему мистецтвознавчого аналізу трипільських орнаментів як оригінальної графіки, що має неповторні композиційні та стилістичні особливості. Нині більшість фактів культури Трипілля є предметом дослідження передусім археологічної науки, тож актуальним постає питання вивчення засобів художньої виразності трипільських орнаментів.*

*Ключові слова:* культура Трипілля-Кукутень, лінійний абстрактно-геометричний орнамент, композиційна схема, типологія орнаментів, стилістика.

*This article is devoted to the art and typological problems of Neolithic Thrypillya-Cucuteni culture's abstract ornaments. The research and analysis of Thrypillian graphic art and ornaments expressiveness are not enough. It is actually now to make up a deficiency in this question, it is worth to add to historical – art critic analysis, within the bounds of this way can look through art and stylistic peculiarities of ornaments, such as compositional devices, graphic expressiveness, figurativeness etc.*

*Keywords:* Thrypillya-Cucuteni culture, linear abstract-geometric ornaments, composition scheme, ornaments' typology, stylistics.

Серед перших дослідників Трипільської культури, які порушували питання типології та стилістики орнаментів, нанесених на керамічні вироби, слід назвати Л. Чикаленка, теорії якого в пізніший час нерідко сприймалися неоднозначно [25], та О. Кандибу-Ольжича, якому належать ґрунтовні наукові виклади про характерні орнаментальні мотиви в мистецтві мальованої кераміки на матеріалах Галичини й Буковини [12; 15]. Останній дослідник визначив ряди форм посуду й ряди орнаментів, пов'язаних із цими формами, виявив основні мотиви розпису та їх видозміни в хронологічному порядку, зокрема такі: «S-подібна спіраль» [15, с. 311–334], розвинена з неї «обігова стрічкова спіраль» (або «обіговий меандр»; у сучасних інтерпретаціях нерідко – «біжуча спіраль») [15, с. 282–305], «тангентний мотив з еліпсами та колами» (у термінології вченого – «дотичні з колами та лінками»), пізніший його розпад й утворення метопного поділу орнаментальної стрічки

[12, с. 44]. Запропонована ним типологічна характеристика стосувалася переважно «паскових», тобто фризових, композицій (з бокової проекції, без урахування верхньої – вертикальної – проекції на плечі посудини та без огляду на характер симетрії) трипільської орнаменталії. Єдиний виняток становив круглий так званий вихровий візерунок на мисках [12, с. 85].

У пізніших археологічних розшуках аналіз орнаменталії використовувався для вирішення широкого кола питань – типології посуду та, на його основі, періодизації Трипільської культури загалом [17], осмислення сакрального світу і значенності символічної системи трипільців [1; 2; 19; 23]. В існуючих історичних розвідках про Трипілля при характеристиці мотивів та форм орнаменталії увагу зацентровано переважно на описових окремих фігурах чи мотивах певного етапу розвитку культури. Наприклад, Є. Черниш у відомому виданні «Энеолит СССР» (1982) називає такі

## ІСТОРИЯ

основні елементи трипільського візерунка: «коло, овал, ромб, меандр, пряма чи зигзагоподібна вигнута стрічка, змісподібна горизонтальна, трохи вигнута спіраль...» [24, с. 195]. С. Рижов у праці, присвяченій трипільському посуду, усебічно аналізує гончарство й дає описову характеристику орнаментів. З ним можна посперечатися лише в тому, що схеми («метопні, тангентні, меандрові, спіральні, лицьові, фестонні») є «елементами орнаменту» [18, с. 16]. На наше переконання, кожен традиційний трипільський орнамент – це насамперед загальна схема (конструкція як кістяк зображення, як його основа). А елементами схеми (у С. Рижова – «деталлями візерунка»), як її «будівельний матеріал», є «стрічки, лінії, пунктири, зигзаг, фестони, ... трикутники, хрести, хвилясті лінії, петлі» тощо [18, с. 15–16].

Усі ці «лінії, пунктири, зигзаги» є, зрозуміло, не просто розрізненими елементами оздоблення, а частинами певної системи. Давні орнаментальні композиції за своєю суттю цілісні та структуровані, чітко побудовані, незважаючи на «вільний» характер ліній, тобто зроблений не «під лінійку» (як, наприклад, у енеолітичній кераміці Середньої Азії, де геометричні фігури орнаменту скуті чіткими прямолінійними геометричними обрисами). Їхня архітекtonіка прочитується в тому, як конструктивні лінії «кістяка» композиції «тримають» остов глиняної посудини – особливо у випадку, коли вони «обгортають» об'ємну форму (у верхній проекції це виглядає як «схоплення» тулуба чотирма кінцівками свастичного хреста).

Саме як цілісні конструкції, де всі частини взаємопов'язані між собою, де немає місця випадковим деталям, аналізує трипільські орнаменти, на відміну від інших, дослідник трипільської знакової символіки Т. Ткачук. Учений характеризує розписи як семіотичну (знаково-символічну) систему, у якій «графічні маркери» – прості базові знаки, які «неможливо більше поділити на менші складові частини» [22, с. 45], – вибудовуються в парадигматичні й синтагматичні ряди і, таким чином, репрезентують певні семантичні блоки, що мають визначені

зв'язки з полем схеми орнаменту й певні закономірності монтажу із «сусідніми» елементами в межах композиційної схеми [9, с. 450–451; 22, с. 39–40]. Опрацювавши значний обсяг археологічного матеріалу трипільсько-кукутенської спільноти (етапів ВІІ – СІІ, уІІ), Т. Ткачук систематизував його в численних таблицях «схем орнаменталізації посуду» із зазначенням «їхніх кількісних показників та показників дрібних знаків, намальованих на них», використовуючи «статистично-позиційні та структурно-семіотичні методи вивчення орнаменту» [21, с. 6]. (З огляду на попередню дискусію авторки цієї статті з приводу методів дослідження, назовемо їх не «методами», а «прийомами дослідження» [6, с. 11]). Тим самим Т. Ткачук відкрив перспективу подальшого опрацювання орнаментального масиву іншими науковцями – семіологами, культурологами, мистецтвознавцями, яким і адресував свою працю [21, с. 6]. Дослідник чи не єдиний, хто запропонував класифікацію композицій при верхній проекції на посуд, розподіливши їх на «три основні фігури» – «це хрести (статичні композиції), свастики (динамічні композиції) та об'єднання хрестів і свастик (статично-динамічні композиції)» [22, с. 122].

Звернімося до типології самих орнаментів. Основні типи орнаментів, з огляду на їхню структурну будову, мають сталі композиційні схеми-матриці, які семантично пов'язані з характером поля їх розташування. Погоджуємося з тими дослідниками, які відзначають, що більшість цих схем склалися в ранній період і в подальшому залишалися незмінними протягом тисячоліть [3, с. 104]. Зазвичай візерунки наносили або на столовий (ритуальний) посуд, або, часом, на тарний (так звані зерновики – великі посудини для збереження збіжжя). Третій тип трипільського посуду (кухонний, з простішим та біднішим оздобленням) лишаємо наразі поза увагою. Зосереджуємося саме на типових абстрактно-геометричних орнаментальних композиційних схемах (поза антропоморфними й зооморфними мотивами) та на характері самих орнаментів як оригінальної лінійної графіки. Характерні риси цієї графіки вияв-

ОЛЕНА ГОДЕНКО-НАКОНЕЧНА. КОМПОЗИЦІЙНІ ОСОБЛИВОСТІ ТРИПІЛЬСЬКО-КУКУТЕНСЬКОЇ АБСТРАКТНО-ГЕОМЕТРИЧНОЇ ОРНАМЕНТИКИ...

ляються передусім у їхніх формально-композиційних особливостях.

На думку деяких дослідників, між поняттями «типологія» та «класифікація» є істотна різниця. Якщо класифікація – це первинне впорядкування масового матеріалу, то типологія, як її наступний етап, – це розподіл матеріалу за групами, які «мали місце в реальності», у нашому випадку – у практичній діяльності творців цих артефактів. Типологія мусить мати низку лише її властивих процедур: виявлення найінформативніших ознак, створення «схеми зміни об'єктів на підставі змін архетипів (моделей об'єктів)». Тобто «типологія – більш, ніж класифікація» [4, с. 60].

При первинному впорядкуванні матеріалу варіантом класифікації трипільсько-кукутенських орнаментів є розподіл композицій за принципом розташування візерунків на керамічній поверхні посудини. На цій підставі виокремлюємо три групи: у першій – орнамент суцільно покриває все поле посудини (іл. 1: а–г), у другій – орнамент має форму горизонтального фриза (іл. 2: а, б), третю групу становлять орнаменти, замкнені в певній ділянці (у колі, утвореному краєм тарелі, у метопі тощо) (іл. 3: а, б).

При наступному аналізі кожної названої групи орнаментів розподіляємо їх на підгрупи на основі особливостей композиційної схеми. У першій групі виокремлюємо три підгрупи орнаментальних композицій:

1.1. Суцільне покриття всього поля посудини (або більшої її частини), тобто «килимова композиція» (вона може бути спіральна, сітчаста, зигзагова, крапчаста тощо) (іл. 1: а, б; 4: а);

1.2. Так званий лицьовий мотив, тобто зображення, що прочитується як умовний «лик сови» або іншої «вищої істоти», сам тулуб посудини при цьому грає роль голови цієї істоти (іл. 1: в; 4: б);

1.3. Вільна композиція з безсистемним розташуванням елементів зображення (тип композиції-картини, де або зображена рослина, а над нею – зірка чи сонце, або серед рослин розміщуються хвилясті змії-зигзаги тощо) (іл. 1: г; 4: в).

У другій групі – назвемо її «фризовою» – так само прочитуються декілька підгруп залежно від характеру наявної симетрії:

2.1. Класична фризова (паскова) композиція з ритмічним чергуванням елементів (варіанти: «синусоїдні» або «меандрові» стрічки, так звані тангентні (тобто дотичні) стрічки, які з'єднують кола або еліпси (іл. 2: а, б; 5: а, б; 7: а–в, е);

2.2. «Бордюрна» композиція із симетрією по горизонталі: горизонтальні лінії, стрічки, зигзаги – ламані лінії, горизонтальні ряди трикутників, сегментів, фестонів тощо (іл. 5: в);

2.3. Фризова композиція із дзеркальною симетрією по вертикалі (дводільна, чотирдільна) (іл. 5: г, д);

2.4. Фризова «метопна» композиція (із елементами зображення в середині кожної метопи-прямокутника) (іл. 3: а; 5: е).

Подеколи загальний орнамент складається з декількох горизонтальних фризових пасків, які покривають усю поверхню виробу, проте і в такому випадку композицію будемо вважати не килимовою, а фризовою (іл. 5: ж; 7: д; 10: ж).

Третю групу складають орнаменти в колі, утвореному внутрішньою поверхнею миски, або в умовному круговому полі, що прочитується, якщо дивитися на посудину зверху чи знизу, – це так званий тип розети (у випадках, коли зображення вписане в коло, проте досить вільне, залишаємо за ним назву «розета» (іл. 7: ж)). (Зрідка орнаменти вписані в іншу геометричну фігуру, часом неправильної форми, – у випадку нанесення їх на глиняні скульптурні фігурки або моделі жител). Формальна будова орнаментів-розет складається на основі різних типів симетрії:

3.1. Композиція в колі із дзеркальною симетрією на площині (ромбоподібні, «баранячі роги», групи із чотирьох кіл або овалів тощо) (іл. 6: а, б);

3.2. Композиція з осьовою (поворотною) симетрією, коли вісь обертання розташована перпендикулярно до площини зображення (спіралі, зірки, «квіти» з пелюстками, свастичні форми тощо), при цьому композиція може бути статичною (іл. 6: в,

## ІСТОРИЯ

г) або динамічною (іл. 6: д, е; 7: ж), згідно з термінологією Т. Ткачука;

3.3. Якщо в статичній «зірці» або «квітці» є парна кількість променів-пелюсток (парність і кратність переважає в трипільських орнаментах), то така композиція стає центрально-симетричною, тобто такою, що об'єднує симетрію на площині та симетрію осьову (іл. 6: ж; 8: а). Сюди ж долучаємо хрестові (статичні) композиції (іл. 8: б);

3.4. Варіантами використання поворотної симетрії є «котраверсійні» композиції (з перевернутим зображенням) – так звані вихрові (за О. Кандибою), у пізніших інтерпретаціях – «двійко змії», «двійко драконів», «дві комети», «дві небесні оленихи», Г-подібні, S-подібні тощо (іл. 3: б; 6: з; 9: а–в). Іноді композиція в крузі виглядає як дзеркальна симетрія, а насправді являє собою осьову, поворотну симетрію (іл. 6: і). Буває, що симетрія не є аж надто чіткою і правильною – деякі вольності й відхилення в ній та наявність нюансів надають орнаментам пластичності, порушують статику.

До вищеописаної класифікації – розподілу абстрактно-геометричних орнаментів на групи за місцем розташування орнаменту та на підгрупи за типом побудови композиції з урахуванням характеру симетрії – додаємо ще один (менш формалізований) варіант структурування орнаментів, а саме типологію, засновану на визначенні домінантного зображального символу-схеми, де об'єднуються мотив і структура. Цей критерій є більш виправданим. У всіх перерахованих групах та підгрупах повторюються певні сталі композиційні побудови – так звані графеми. Однакові графеми трапляються і в колі, і у фризі, бувають розплатані по всьому тулубу посудин. Тому для митця того віддаленого від нас часу при нанесенні геометричних фігур на посуд, найвірогідніше, істотною була не форма ділянки (кругова, прямокутна, паскова), у яку вписувався «сюжет», а форма і зміст самого зображального мотиву. У трипільському мистецтві існує декілька стійких орнаментальних мотивів – це ті, яким надавали особливої цінності та сакральної значимості, ті, що були найбільш стійкими та розповсюдженими.

Тут слід зробити відступ для уточнення терміна «графема». Ним, як відомо, у широкому сенсі прийнято позначати будь-який графічний знак (і символ, і орнамент загалом). Ураховуючи різні тлумачення поняття «знак» [6, с. 9–10], маємо й різні трактування терміна «графема». Зокрема, Т. Ткачук і у власних публікаціях, і в «Енциклопедії Трипільської цивілізації» подає «графеми» як «дрібні рухливі елементи» орнаменту, тобто найпростіші окремі знаки-елементи, такі як ромби, овали, кола, хрести тощо, які можуть формувати складні знаки-поліграми (певні інформаційні тексти) [10, с. 189; 22, с. 40, 45]. На противагу цьому графемою вважаємо композиційну схему – за аналогією з міфологією як структурою, сценарієм, моделлю міфу (що Т. Ткачук називає «метазнаком» або «загальною схемою розпису» [22, с. 40]). Отже, розрізняємо графеми, або орнаментальні схеми, композиції, метазнаки, та окремі фрагменти композицій – знаки-елементи (як елементи орнаменту), графічні маркери, або дрібні графічні знаки.

Підкреслюємо ще один важливий момент: знаково-символічне мистецтво давнини мало насамперед змістовний, ідеологічний, релігійно-магічний вимір, а вже згодом виконувало функцію окраси. Показовим є те, що давні майстри іноді розписували поверхні, які не були доступними для огляду, або характер нанесених зображень мав, увіч, недекоративний сенс, що свідчить про увагу до самого знака, а не до оздоблення як такого. Це свого часу довів Є. Кричевський [14, с. 64]. Ідеологічний характер відбивав основні архетипові легенди, скоріше – первинний міф, міфічну подію, за словами М. Еліаде, «священну історію», як правило, пов'язану з космогонією [26, с. 68–69]. Тому доречно за формами й лініями зображення шукати не реальні об'єкти, а «ключовий сюжет» первісної релігії трипільців. Розшифрувати трипільські орнаменти як конкретні тексти неможливо (принаймні на сьогодні). Маємо сприймати їх як культурні тексти, які вміщують певні міфологеми – міфологічні сценарії. Усе мистецтво Трипільля пронизує основний композиційний орнаментальний

ОЛЕНА ГОДЕНКО-НАКОНЕЧНА. КОМПОЗИЦІЙНІ ОСОБЛИВОСТІ ТРИПІЛЬСЬКО-КУКУТЕНСЬКОЇ АБСТРАКТНО-ГЕОМЕТРИЧНОЇ ОРНАМЕНТИКИ...

«сюжет» – свастично-змійний (він же – спіраль-но-меандровий). У варіантах цього композиційного мотиву прочитуємо наріжний ідеологічний символ, зміст якого ми не можемо до кінця осягнути, проте розуміємо його важливість, сакральність, значущість. Є ще декілька домінантних моделей-мотивів (усього близько десяти), частина з яких споріднена зі зміною тематикою.

Саме домінантні схеми-мотиви (композиційні графеми-міфологеми) закладаємо в основу типології трипільських орнаментів. (Для номінування мотивів використовуємо терміни, що вже фігурують у літературі про Трипілля: деякі засновані на подібності зображення до реального об'єкта, наприклад, «дощові потоки», «совиний лик» тощо, але здебільшого назви мотивів породжені асоціаціями з тими чи іншими геометричними фігурами, при цьому остаточна термінологія тут ще не склалася, і в різних авторів знаходимо певні варіанти номінації). Отже, найтипівшим, що проходить крізь усі періоди розвитку Трипілля, є заокруглений (на відміну від прямокутного грецького) **спіраль-но-меандровий мотив** (іл. 7: а, б). Насправді цей мотив має декілька синусоїдних модифікацій: **меандрово-змійний** (іл. 5: а), **тангентний** (від нім. *Tangentenkreisband* – коло та дотична до нього лінія) як зображення з навскісних стрічок-тангентів, з'єднаних колом (варіанти – еліпсом, лінзою), в основі яких, так само, як і в меандровому ланцюзі, – направленість руху, переважно зліва направо знизу наверх (іл. 5: б; 7: в). Зародження **меандру** пов'язуємо з темою двох зміїв-драконів, які в зустрічному русі чіпляються головами один за одного, утворюючи пари (іл. 7: г, д). (У питанні означення спіраль-но-волютового, меандрового орнаменту саме як зображення «символу фантастичного крилатого та зазвичай рогатого змія-дракона» авторка цієї статті солідарна з думкою В. Даниленка [8, с. 13], що й обґрунтувала у власному дослідженні [5]). Меандр фігурує і у фризі, і в колі, і в «килимовій» композиції (тобто прочитується і в боковій проекції, і у вертикальній), він може розпадатися на елементи, «**синусоїдні композиції**», або «**S-подібні ланцюги**» (S-подібні спіралі) (іл. 7: е, ж).

Спорідненим з попереднім мотивом є **спіраль-но-волютовий** (іноді теж змійний), або просто **спіраль**, як варіант – «**лабіринт**» (іл. 1: б; 7: з). У фризовому полі цей мотив перетворюється в «**біжучу спіраль**» («**обігову спіраль**»). Усі названі типи спіральних орнаментів є за своєю суттю динамічними.

Існують ще декілька «тематичних» моделей-схем орнаменту: **ромбічна** (іл. 10: а) – статична або рухлива, у формі окремого елемента чи в прочитанні зверху як загальної структури; **геральдична** – статична, симетрична, існує в декількох варіантах: «совиний лик», «лицьовий мотив» (іл. 1: в; 4: б; 10: б, в), рослина чи зернина (овал) на пагорбі (найчастіше – у метопі) (іл. 1: г; 3: а; 4: в; 5: е); діагональна композиція «**дощових потоків**» (іл. 5: е; 10: г–е); «**гірляндовий мотив**» (як елементи гірлянд – фестони, сегменти, дуги) (іл. 10: д).

Проте наступною за значенням після меандрових є група композицій, яка об'єднує такі досить розповсюджені схеми, як **хрестова** (при цьому сторонами хреста слугують різні елементи – промені-рамена, кола, пелюстки) (іл. 8: а–в) та **зіркова** (три-, п'яти-, шести-, восьмипроменева) – статична (іл. 6: в, г, ж) і динамічна: коли «рухливий» хрест або зірка перетворюються в **хрестово-свастичну** (чотирипроменеву) або **зірково-свастичну** (три- та багатопроменеву) схему типу «вітряка» або «вертушки» (іл. 6: д, е; 8: г–ж). Ці орнаментальні структури застосовуються при оздобленні круглих мисок (на внутрішній та зовнішній поверхні) або прочитуються у вертикальній проекції, коли, наприклад, чотири кінцівки свастики-сварги обертаються навколо вінця чи дна посудини [1]. Зазвичай складні рухливі негативно-позитивні композиції, що в плані мають форму свастики, утворюють чотири пари стрічок-змій (у формі волютово-спіральних завитків) (іл. 8: д).

Треба мати на увазі, що схеми орнаментів на сферичній або циліндричній поверхні виробу не можна осягнути лише під одним кутом зору. Для цілісного осягнення маємо його «розгорнути» або в горизонтальній проекції (фризовій), або у вертикальній (погляд зверху або знизу). Таким чином, одне

## ІСТОРИЯ

й те саме зображення можна вважати одночасно і фризовим – замкненим у прямокутник, і круговим – замкненим у коло, наприклад: і спірально-меандровий, і тангентний фриз (вид збоку) сприймаються як хрестово-свастичні композиції при погляді зверху (іл. 2: а, б). Отже, запропонована первісна класифікація зображень за характером поля, у яке вписаний орнамент, видається досить умовною, на відміну від типології на основі характеру самої композиційної схеми. Трипільці сприймали свої орнаменти не площинно, а в тривимірному просторі, тобто цілісно, на відміну від попередніх архайчніших зразків європейської енеолітичної орнаменталії, яку Є. Кричевський назвав атектонічною [14, с. 86].

Окрім хрестових і зіркових схем, у коло вписували й інші орнаментальні мотиви – з **овалів та напівовалів** (які виглядають, як дві перехресні «вісімки») (іл. 6: б, і) або знову-таки з **двох драконів** у зустрічному русі («**мотив вихору**»)(іл. 3: б; 6: з; 9: а–в).

Підсумуємо: за основу типологічного розподілу орнаментів ми обрали стабільні композиційні моделі-мотиви самого зображення. Іноді вони вільно розташовуються в неподільному на окремі ділянки зображальному полі, проте найчастіше – це чітко структуровані побудови всієї або певної частини поверхні посудини.

При цьому в трипільських орнаментах вражає відчуття цілісності композиції: давні автори сприймали образ у єдності всіх його елементів, наче одночасно з різних кутів зору. Таке бачення доречно назвати структурним: кожна ланка сприймається як частина складного цілого. Це ціле зазвичай несло смислове навантаження, пов'язане з поняттям космосу як світового порядку (на відміну від хаосу). У цьому космосі діють певні сили, що виявляють чітку спрямованість своїх рухів. Композиційно трипільські орнаменти мають дво-, три- або чотирипроменеву направленість руху (дві змії, триквестри, хрести, свастики в коловороті) чи чотириразовий (рідко – дворазовий) ритмічний повтор базового елемента у фризовій композиції.

На відміну від більшості інших орнаментальних систем (в інших давніх культурах),

де переважно панує чітка геометрія та прямолінійність, трипільська орнаментика значно пластичніша: по суті, не враховуючи бордюрних обрамлень, ми не знайдемо тут чітко прямих ліній, окрім фігури хреста або ромба. Здебільшого – це криволінійні, вигнуті, закручені. Коловорот хреста або зірки утворює свастичні форми й неначе відбиває коливання простору, а ритми обігової спіралі (прообразу грецького меандру) і тангентних ланцюгів сприймаються символами циклічності часу.

Лінії орнаментів виглядають еластичними, «живими», у кожній відчувається своя сила пружності; вони можуть бути товстими чи тоншими, повільнішими або швидкішими. (Ці риси притаманні всій трипільській графіці, незважаючи на техніку нанесення – прокреслення чи малювання). Є лінії, що творять «фігури» широкими, грубими обрисами, є тонкі вишукані звивини, є крупні риси, є довгі витіюваті стрічки.

Трипільсько-кукутенські орнаменти – це фрагменти безмежного цілого, уривки того, чому немає кінця і краю, вони відображають «космічний світогляд землеробських племен європейського неоліту» [14, с. 78]. Ці орнаменти не замкнені, незважаючи на всю їхню завершеність та структурованість, вони спрямовані в простір.

Візерунок на кераміці легко переходить з позитивного на негативний (коли світлий і темний тони міняються місцями). Це породжує певну складність для візуального сприйняття: що є тлом, а що фігурою, що є наближеним, а що віддаленим? Глядачеві доводиться наче змінити фокусування. («Реверсивність» притаманна й композиційним будовам, але там вона стосується зворотності руху та перекидання верху й низу (іл. 10: ж)). На цю особливість трипільського орнаменту давно було звернено увагу, вона відома під назвою «оборотність орнаменту» як «взаємозамінність структурних підрозділів поля у процесі виконання композиції та її прочитання» [16, с. 66]; деколи це заводило в оману сприйняття (див. про це в праці Т. Пассек [27, р. 18]). Зазначена особливість породжує феномен невловимості візерунка, гру темного і світ-

ОЛЕНА ГОДЕНКО-НАКОНЕЧНА. КОМПОЗИЦІЙНІ ОСОБЛИВОСТІ ТРИПІЛЬСЬКО-КУКУТЕНСЬКОЇ АБСТРАКТНО-ГЕОМЕТРИЧНОЇ ОРНАМЕНТИКИ...

лого: світло й тінь стають значимими категоріями світового порядку, де день проти стоїть ночі, сонце – місяцю, Небо – Землі. Принагідно зауважимо, що в цьому питанні ще не все з'ясовано, адже те, що в паскових композиціях традиційно вважається тлом, насправді може виявитися головними «фігурами» орнаменту. Маємо на увазі, що те, що традиційно сприймається як S-подібна фігура, у дійсності є тлом для зображення двох драконів у супротивно-вихровому русі. Тому факт «оборотності» орнаменту може в підсумку призвести до зміни в системі номінацій.

Перераховані особливості композиційного мислення давнього художника, а саме: цілісність, архітектонічність, структурованість зображення, обертальність зміїно-меандрових орнаментів у поворотній симетрії, оборотність позитивно-негативного малюнка, динаміка форм і ліній, ритмічність у поєднанні з вільним стилем, особливості «забарвлення» самої графіки (виразність «живої» пластичної лінії, пружність натиску, криволінійність візерунків) – виокремлюють орнаментальне мистецтво Трипілья серед інших орнаментальних систем.

## Література

1. Бурдо Н. Б. Змія в ранньотрипільських орнаментах та міфах / Н. Б. Бурдо // Краткие сообщения Одесского археологического общества. – О., 1999. – С. 94–104.
2. Бурдо Н. Б. Сакральний світ трипільської цивілізації / Наталія Бурдо. – К. : Наш час, 2008. – 296 с. : іл.
3. Бурдо Н. Б., Видейко М. Ю. Типы ранне-трипольской керамики и ее орнаментации (междуречье Днестра и Южного Буга) / Н. Б. Бурдо, М. Ю. Видейко // Северное Причерноморье: материалы по археологии. – К. : Наукова думка, 1984. – С. 94–104.
4. Гераськова Л. С. О классификации и типологии в археологии / Л. С. Гераськова // Духовная культура населения Украины : тезисы докладов НПК. – К., 1989. – С. 59–60.
5. Годенко-Наконечна О. П. Китайський символ Тай-ци та синусоїдні графеми трипільських орнаментів (символіко-космогонічні та графічні зіставлення) / О. П. Годенко-Наконечна // Сладщина Омеляна Прицака і сучасні гуманітарні проблеми : матеріали Міжнародної наукової конференції; Національний університет «Києво-Могилянська академія». – К. : ТОВ «Видавництво Аратта», 2009. – С. 63–72.
6. Годенко-Наконечна О. П. Компаративні методи дослідження графічної знакової символіки Трипільської культури / Олена Годенко-Наконечна // Студії мистецтвознавчі. – 2008. – № 1. – С. 7–17.
7. Гуменна Д. Минуле пливе в прийдешнє / Докія Гуменна. – Нью-Йорк : Видання Української Вільної Академії Наук у США, 1978. – 372 с. : іл.
8. Даниленко В. Н. Космогонія первобитного общества / В. Н. Даниленко // Начала цивилизации. – Екатеринбург : Деловая книга ; М. : Раритет, 1969.
9. Енциклопедія Трипільської цивілізації [редкол. : Л. М. Новохатько (голова), М. І. Сенченко, Т. І. Іжевська, С. О. Тарута та ін.]. – К. : Укрполіграфмедіа, 2004. – Т. 1. – 704 с. : іл.
10. Енциклопедія Трипільської цивілізації [редкол. : Л. М. Новохатько (голова), М. І. Сенченко, Т. І. Іжевська, С. О. Тарута та ін.]. – К. : Укрполіграфмедіа, 2004. – Т. 2. – 654 с. : іл.
11. Ілля В. Хто сказав, що безконечник конечний? / Валерій Ілля // Основа. – 1995. – № 28. – С. 107–117.
12. Кандиба О. О. Шипинці. Мистецтво та збраряддя неолітичного селища / О. Кандиба. – Чернівці : ВД «Букрек», 2004. – 208 с. : іл.
13. Корнієнко П. Трипільські хліборобські поселення – феномен світової цивілізації / П. Корнієнко // Український світ. – 1994. – № 3–4. – С. 24–27.
14. Кричевский Е. Ю. Орнаментация глиняных сосудов у земледельческих племен неолитической Европы / Е. Ю. Кричевский // Ученые записки ЛГУ. – Ленинград, 1949. – Вып. 13. – С. 54–110. – (Серия исторических наук).
15. Ольжич О. О. Археология / О. Ольжич. – К. : Видавництво ім. О. Теліги, 2007. – 496 с. : іл.
16. Палагута И. В. Обратимость орнаментов в развитии локальной керамической традиции / И. В. Палагута // Памятники археологии и художественное творчество : материалы осеннего колоквиума. – Омск : Омский государственный педагогический университет, 2005. – Вып. 3. – С. 66–70.
17. Пассек Т. С. Периодизация трипольских поселений (III–II тыс. до н. э.) / Т. С. Пассек // Материалы и исследования по археологии СССР. – М. ; Ленинград : Издательство Академии наук СССР. – 1949. – № 10.
18. Рижов С. М. Гончарство племен трипільської культури / С. М. Рижов // Давня кераміка України: археологічні джерела та реконструкції. – К. : Академперіодика, 2001. – Ч. I. – С. 5–60.
19. Рыбаков Б. А. Космогонія і міфологія земледельців неоліта / Б. А. Рыбаков // Советская археология. – М., 1965. – № 1. – С. 24–46.
20. Рыбаков Б. А. Космогонія і міфологія земледельців неоліта / Б. А. Рыбаков // Советская археология. – М., 1965. – № 2. – С. 13–33.
21. Ткачук Т. М. Знакові системи трипільсько-кукутенської культурно-історичної спільності (мальований посуд) / Тарас Ткачук. – Вінниця : Нова книга, 2005. – Ч. 1. – 418 с.
22. Ткачук Т. М., Мельник Я. Г. Семіотичний аналіз трипільсько-кукутенських знакових систем (мальований посуд) / Т. М. Ткачук, Я. Г. Мельник // Знакові

## ІСТОРИЯ

системи трипільсько-кукутенської культурно-історичної спільності (мальований посуд). – Вінниця : Нова книга, 2005. – Ч. 2.

23. Цвек О. В. Релігійні уявлення населення Трипілья / О. В. Цвек // Археологія. – 1993. – № 3. – С. 74–90.

24. Черныш Е. К. Энеолит Правобережной Украины и Молдавии / Е. К. Черныш // Энеолит СССР. – М. : Наука, 1982. – С. 165–320.

25. Чикаленко Л. Є. Нарис розвитку неолітичної мальованої кераміки. Більче Золоте / Л. Є. Чикаленко // Трипільська культура на Україні. – К. : УАН, 1926. – Т. I. – С. 123–134.

26. Элиаде М. Священное и мирское / Мирче Элиаде. – М. : Издательство МГУ, 1994. – 144 с.

27. Passek T. La Ceramique Tripolienne / T. Passek. – Moskva ; Leningrad, 1935. – 165 p. – (Bul. de L'Acad. de la culture marer / ГАИМК; вып. 122).

## РЕЗЮМЕ / SUMMARY

Головна мета дослідження – виділити найпоширеніші графеми (композиційні схеми) трипільських абстрактно-геометричних орнаментів як приклади домінуючих зображальних мотивів в оздобленні керамічних виробів трипільсько-кукутенського енеолітичного мистецтва.

Кераміці часів культури Трипілья-Кукутень археологічна наука в Україні завжди приділяла неабияку увагу, починаючи з першовідкривача Трипілья В. Хвойки і закінчуючи ґрунтовними виданнями останніх десятиліть. Проте мистецтвознавчих досліджень трипільсько-кукутенських орнаментованих творів саме як оригінального мистецтва недостатньо.

Стаття присвячена аналізу трипільських орнаментів на столовому (ритуальному) посуді, зокрема типових орнаментальних композицій, які виникли в ранній період і в подальшому залишалися незмінними протягом тисячоліть. Перший крок у вирішенні цього завдання – класифікація композицій за принципом розташування на тулубі посудини. Виділено три групи композицій та по декілька підгруп у кожній з них залежно від типу симетрії.

Проте такий розподіл композиційних схем – доволі умоглядний і навряд чи відображає те структурування орнаментів за їх архетипами, яке могло існувати в реальній практичній творчій діяльності прадавніх майстрів. Відштовхуючись від того, що орнаменти мали не так декоративне значення, як релігійно-ідеологічне, авторкою статті запропоновано також типологію основних композицій на основі виділення домінуючого орнаментального мотиву-схеми, незалежно від поля, у яке він уписаний (це поле може бути прочитане і як фриз, і як коло, залежно від кута зору). Серед основних орнаментальних метазнаків (графем) – близько десяти найхарактерніших, зокрема: спіраль-меандровий та його різновиди (S-подібний, тангентний, обігова спіраль тощо); взаємопов'язані між собою хрестовий, зірковий, свастичний – статичні та динамічні; та деякі інші – геральдичний, «пара драконів», «дощові потоки» тощо.

Найхарактернішими стильовими особливостями трипільсько-кукутенських орнаментальних композицій є цілісність, структурованість, архітектонічність зображення, «оборотність» позитивно-негативного малюнка (перехід акцентів з фігури на тло), пластичність ліній, динаміка форм.

*Ключові слова:* культура Трипілья-Кукутень, лінійний абстрактно-геометричний орнамент, композиційна схема, типологія орнаментів, стилістика.

The main research task of investigation is to highlight the most prevalent graphemes (compositional schemes) of Thrypillya's abstract-geometric ornaments as the examples of the dominant pictorial motifs in the decoration of ceramic items of Thrypillya-Cucuteni Neolithic art.

The archaeological science in Ukraine has always paid much attention to Thrypillya-Cucuteni culture's Ceramics, starting from the discoverer of Thrypillya V. Chvojka and ending with the major publications of the last decades. However, art historical researches of Thrypillya-Cucuteni ornamented works exactly like the original art is not enough.

ОЛЕНА ГОДЕНКО-НАКОНЕЧНА. КОМПОЗИЦІЙНІ ОСОБЛИВОСТІ ТРИПІЛЬСЬКО-КУКУТЕНСЬКОЇ АБСТРАКТНО-ГЕОМЕТРИЧНОЇ ОРНАМЕНТИКИ...



а



б



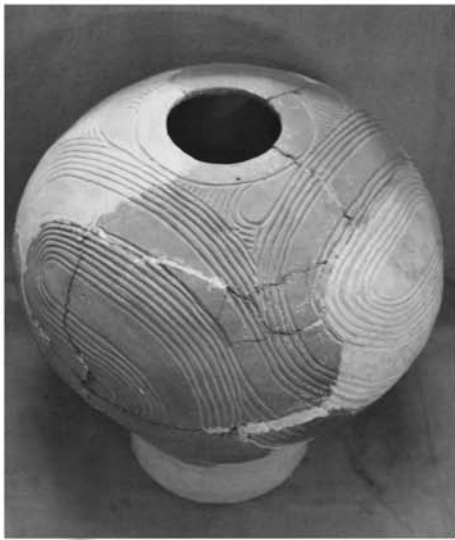
в



г

Іл. 1: а – куляста посудина з поселення Цвіклівці Хмельницької обл. (колекція Національного музею історії України);  
б – посудина з поселення Жури, Республіка Молдова (з Наукових фондів Інституту археології НАНУ);  
в – посудина з колекції «ПЛАТАР» (за: *Енциклопедія Трипільської цивілізації*, т. II);  
г – посудина з поселення Верем'я Київської обл. (колекція Національного музею історії України)

ІСТОРИЯ



а



б

Іл. 2: а – грушоподібна посудина з розкопок В. Хвойки на Київщині (колекція Дніпропетровського національного історичного музею ім. Д. Яворницького); б – антропоморфна посудина з колекції «ПЛАТАР» (за: *Енциклопедія Трипільської цивілізації*, т. I)



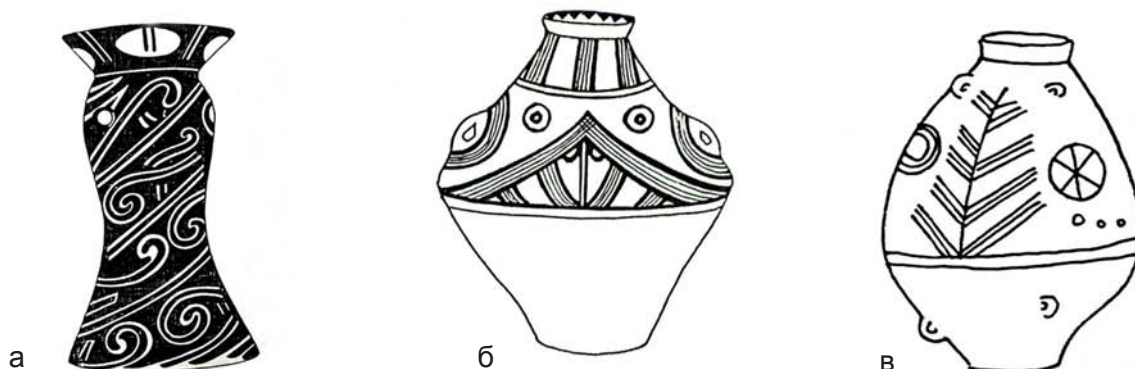
а



б

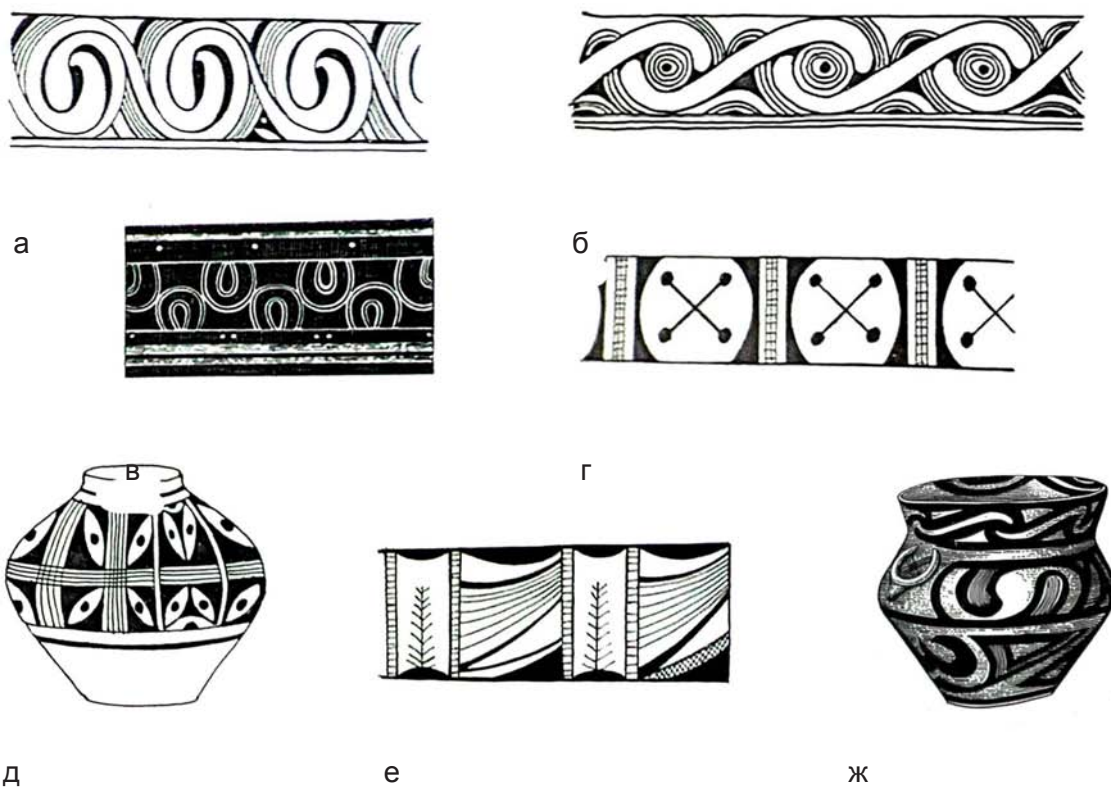
Іл. 3: а – кубок з поселення Тальянки Черкаської обл. (колекція Черкаського обласного краєзнавчого музею); б – миска з поселення Небелівка Кіровоградської обл. (за: *Енциклопедія Трипільської цивілізації*, т. II)

ОЛЕНА ГОДЕНКО-НАКОНЕЧНА. КОМПОЗИЦІЙНІ ОСОБЛИВОСТІ ТРИПІЛЬСЬКО-КУКУТЕНСЬКОЇ АБСТРАКТНО-ГЕОМЕТРИЧНОЇ ОРНАМЕНТИКИ...



Іл. 4. Суцільне покриття орнаментом поля посудини:

- а – «килимний орнамент», Кукутені-Чецетуя I, Румунія (за: Черниш К.);  
 б – «лицьовий мотив», Крутобородинці Хмельницької обл. (за: Гуменна Д.);  
 в – «вільна композиція», Верем'я Київської обл. (за: Черниш К.)



Іл. 5. Фризіві композиції на посудинах:

- а – Крутобородинці Хмельницької обл. (за: Гуменна Д.);  
 б – Шипинці Чернівецької обл. (за: Кандиба О.);  
 в – Фрумушика, Румунія (за: . Dumitrescu VI);  
 г – Шипинці Чернівецької обл. (за: Кандиба О.);  
 д – Верем'я Київської обл. (за: Хвойка В.);  
 е – Томашівка Черкаської обл. (за: Passek Т.);  
 ж – Тиргу Окна-Подей, Румунія (за: Черниш К.)

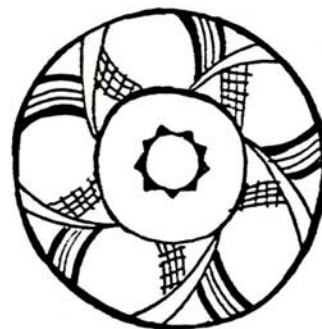
ІСТОРИЯ



а



б



в



г



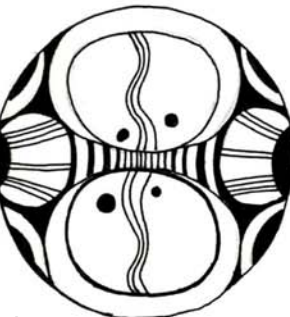
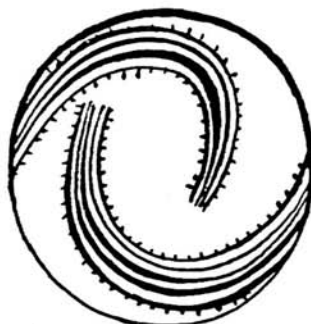
д



е



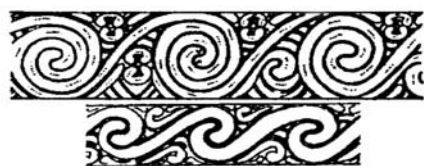
ж



і

Іл. 6. Композиції в колі (верхні проекції на посуд):  
а – Коновка Чернівецької обл. (за: Рижов С.);  
б – Бернашівка Вінницької обл. (за: Ткачук Т.);  
в – Шипинці Чернівецької обл. (за: Гуменна Д.);  
г – Усатове Одеської обл. (за: Гуменна Д.);  
д – Майданецьке Черкаської обл.  
(за: *Енциклопедія Трипільської цивілізації*);  
е – Кошилівці-Обоз Тернопільської обл. (за: Черниш К.);  
ж – Траян-Дялул Фінтиніпор III, Румунія (за: Dumitrescu VI.);  
з – Шипинці Чернівецької обл. (за: Гуменна Д.);  
і – Петрени, Республіка Молдова (за: Passek T.)

ОЛЕНА ГОДЕНКО-НАКОНЕЧНА. КОМПОЗИЦІЙНІ ОСОБЛИВОСТІ ТРИПІЛЬСЬКО-КУКУТЕНСЬКОЇ АБСТРАКТНО-ГЕОМЕТРИЧНОЇ ОРНАМЕНТИКИ...



а



б



в



г



д



е



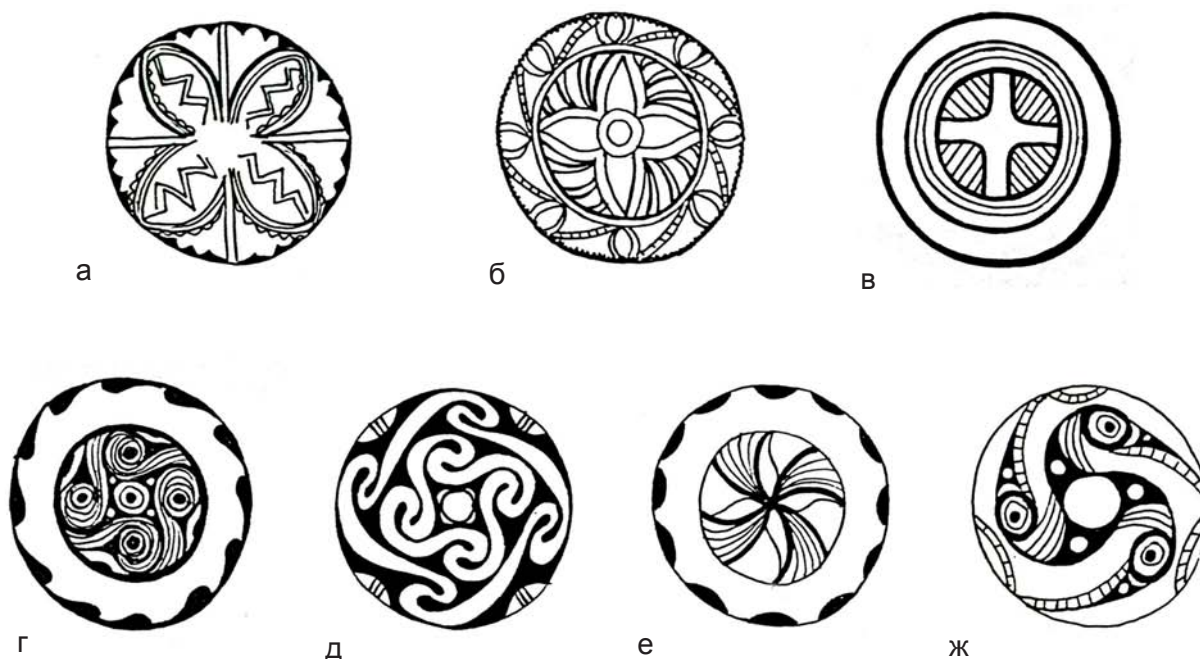
ж



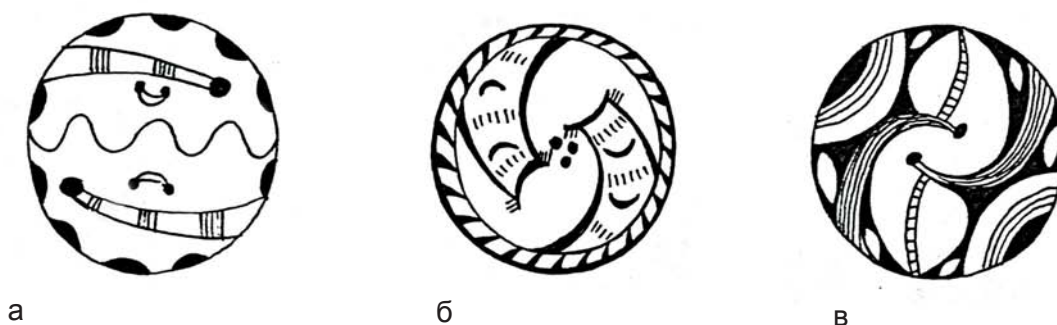
з

Іл. 7. Меандрово-спіральний мотив орнаменту та його різновиди:  
а – «обігова спіраль», Трушешти I, Румунія (за: Палагуца І.);  
б – Петрени, Республіка Молдова (за: Гуменна Д.);  
в – «тангентний орнамент», Стара Буда Черкаської обл. (за: Passek Т.);  
г – Сабатинівка II Кіровоградської обл. (за: Черниш К.);  
д – «змійний орнамент» (за: Корнієнко П.);  
е – «S-подібний орнамент», Городниця II, скарб, Івано-Франківська обл. (за: Черниш К.);  
ж – Траян-Дялул Фінтинілор, Румунія (за: Dumitrescu VI.);  
з – «спіральньо-волютовий орнамент», Ленківці Чернівецької обл. (за: Черниш К.)

ІСТОРИЯ



Іл. 8. Зіркові та хрестово-свастичні композиції:  
а – Вихватинський могильник, Республіка Молдова (за: *Гуменна Д.*);  
б – Коновка Чернівецької обл. (за: *Ткачук Т.*);  
в – Шипинці Чернівецької обл. (за: *Гуменна Д.*);  
г – Коновка Чернівецької обл. (за: *Рижов С.*);  
д – орнаментальний знак «сварга» (за: *Чикаленко, у викладі В. Іллі*);  
е – Бернашівка Вінницької обл. (за: *Т. Ткачук*);  
ж – Коновка Чернівецької обл. (за: *Т. Ткачук*)



Іл. 9. Орнаментальний мотив «пара драконів»:  
а – Більче Золоте-Сад Тернопільської обл. (за: *Черниш К.*);  
б – Томашівка Черкаської обл. (за: *Черниш К.*);  
в – Шипинці Чернівецької обл. (за: *Кандиба О.*)

ОЛЕНА ГОДЕНКО-НАКОНЕЧНА. КОМПОЗИЦІЙНІ ОСОБЛИВОСТІ ТРИПІЛЬСЬКО-КУКУТЕНСЬКОЇ АБСТРАКТНО-ГЕОМЕТРИЧНОЇ ОРНАМЕНТИКИ...



Іл. 10. Інші орнаментальні мотиви:

а – «ромбічний орнамент», Фрумушика, Румунія (за: Черниш К.);

б – «геральдичний орнамент», Кліщів Вінницької обл. (за: Черниш К.);

в – Стара Буда Черкаської обл. (за: Passek Т.);

г, д – мотив «дощових потоків», Вихватинський могильник, Республіка Молдова (за: Черниш К.);

е – мотив «дощових потоків», Попудня Черкаської обл. (за: Гуменна Д.);

ж – «зворотність» меандрового орнаменту, Хебешести І, Румунія

(за: Черниш К.)

## ІСТОРИЯ

The article is devoted to the analysis of Trypillian ornaments on the tableware (ritual ware), namely to the typical ornamental compositions, which were formed in the early period and later remained invariable for thousands years. The first step in solving this task was the classification of compositions according to the principle of its placing on the vessel's body. Three groups of compositions were assigned and for several subgroups in each of them, depending on the type of symmetry.

Such kind of the composition schemes' division is rather speculative and unlikely reflecting such structuring of the ornaments according to their archetypes, which could be existed in the real practical activity of the ancient creators. Proceeding from the fact that the ornaments were not so much of a decorative, but more of religious-ideological significance, the author of the article also offered the typology of the main compositions on the basis of assigning of the dominant ornamental leitmotiv scheme, regardless the area in which it was placed (this area can be perceived as like frieze, and as a circle, depending on the visual angle). Among the main ornamental metasigns (graphemes) is about a dozen of the most characteristic, in particular: spiral meander and its varieties (of S-shaped, tangentum, running spiral, etc.); inter-linked among each other – the crossed, stellate, swastika are static and dynamic; and some other – the heraldic, «two dragons», «rain flows».

The typical stylistic features of Thrypillya-Cucuteni ornaments' compositional motifs are integrity, structuring, the architectonics of images, «reversibility» of positive and negative figures (the shift of focus from the figures to the background), the plasticity of lines, the dynamics of forms.

*Keywords:* Thrypillya-Cucuteni culture, linear abstract-geometric ornaments, composition scheme, ornaments' typology, stylistics.

Главная цель исследования – выделить самые распространенные графемы (композиционные схемы) трипольских абстрактно-геометрических орнаментов как примеры доминантных изобразительных мотивов в оформлении керамических изделий трипольско-кукутэнского энеолитического искусства.

Керамике времен культуры Триполья-Кукутэн археологическая наука в Украине всегда уделяла большое внимание, начиная с первооткрывателя Триполья В. Хвойки и заканчивая основательными изданиями последних десятилетий. Однако искусствоведческих исследований трипольско-кукутэнских орнаментированных произведений именно как оригинального искусства недостаточно.

Статья посвящена анализу трипольских орнаментов на столовой (ритуальной) посуде, в частности типичных орнаментальных композиций, которые сложились в ранний период и в дальнейшем оставались неизменными на протяжении тысячелетий. Первый шаг в решении этой задачи – классификация композиций по принципу размещения на туловище сосуда. Выделено три группы композиций и по несколько подгрупп в каждой из них в зависимости от типа симметрии.

Такое разделение композиционных схем является довольно умозрительным и вряд ли отражает то структурирование орнаментов по их архетипам, которое могло существовать в реальной практической деятельности древних мастеров. Исходя из того, что орнаменты имели не столько декоративное, сколько религиозно-идеологическое значение, автором статьи предложена также типология основных композиций на основе выделения доминантного орнаментального мотива-схемы, независимо от зоны, в которую он помещен (эта зона может быть воспринята и как фриз, и как круг, в зависимости от угла зрения). Среди основных орнаментальных метазнаков (графем) – около десятка самых характерных, в частности: спирально-меандровый и его разновидности (S-видный, тангентный, бегущая спираль и т. д.); взаимосвязанные между собой крестовый, звездочный, свастический – статические и динамические; и некоторые другие – геральдический, «пара драконов», «дождевые потоки».

*ОЛЕНА ГОДЕНКО-НАКОНЕЧНА. КОМПОЗИЦІЙНІ ОСОБЛИВОСТІ ТРИПЛЬСЬКО-КУКУТЕНСЬКОЇ  
АБСТРАКТНО-ГЕОМЕТРИЧНОЇ ОРНАМЕНТИКИ...*

Характерными стилистическими особенностями трипольско-кукутэнских орнаментальных композиций являются целостность, структурированность, архитектурность изображения, «обратимость» позитивно-негативного рисунка (переход акцентов с фигуры на фон), пластичность линий, динамика форм.

*Ключевые слова:* культура Триполья-Кукутэнь, линейный абстрактно-геометрический орнамент, композиционная схема, типология орнаментов, стилистика.

УДК 739.5:7.042(=16)“9”

## ЗООМОРФНІ МОТИВИ СЛОВ'ЯНСЬКОЇ МЕТАЛОПЛАСТИКИ VII СТОЛІТТЯ

Андрій Скиба

*Статтю присвячено вивченню зооморфних мотивів у слов'янському художньому литві VII ст. та притаманних їм художньо-стилістичних особливостей.*

*Ключові слова:* ранньосередньовічні слов'яни, зооморфні мотиви, поясні набори, фібули.

*This article is devoted to the study of zoomorphic motifs in Slavic art castings the 7th century A. D. and inherent in them stylistic features.*

*Keywords:* early medieval Slavs, zoomorphic motifs, belt sets, fibulae.

Упродовж VII ст. ювелірне мистецтво слов'ян виразно набуває нових ідейно-тематичних та стилістичних рис. Образно-тематичний репертуар декоративної системи виробів з кольорових металів збагачується зображеннями реальних і фантастичних тварин. Вони представлені фігуративними рельєфними накладками, а також присутні серед мотивів оздоблення найяскравіших категорій таких речей, як фібули дніпровських типів і деталі поясних наборів геральдичного стилю. Групи цих виробів належать до кола так званих «старожитностей антів», основним ареалом яких є Середня Наддніпрянина та Дніпровське Лівобережжя – землі племен слов'янського об'єднання антів, відомого за творами авторів VI – початку VII ст. Більшість предметів антського кола, виготовлених з кольорових металів, походить зі скарбів. На сьогодні їх відомо близько двадцяти, найбагатші серед них знайдено поблизу сіл Мартинівка (Черкащина), Козіївка (Харківщина) та в м. Трубчевську (Брянська обл., РФ). Категорії речей, представлені в дніпровських скарбах, ставали предметом багатьох досліджень культурно-типологічного та хронологічного змісту. Водночас притаманні цим речам образотворчі й, зокрема, зооморфні мотиви та їх художньо-стилістичні особливості вивчені значно менше. Саме останнім у статті приділено основну увагу, лишаючи поки що осторонь їх семантику та історичну інтерпретацію.

На теренах України фігуративні накладки у вигляді тварин виявлені (у складі т. зв.

Мартинівського скарбу (5 екз.)) поблизу с. Мартинівка (Черкащина) [1, с. 360–361, табл. 12, 5–7; 13, 1–2], с. Скибинці (Вінниччина) [2, с. 39, рис. 70, 2], на городищах Пліснеськ (Львівська обл.) [3, фото 9, 1] та Зимне на Волині [4, табл. XII, 16]. Комплект речей з двома парними фігурками левів, точне місцезнаходження яких невідоме, зберігається в колекції ПЛАТАР [5, с. 23–24, рис. 3–4]. Вироби тієї самої художньої традиції присутні також у скарбах зі Серпуховського району (6 екз.) [6, с. 154, рис. 4, 3] та Трубчевська (3 екз.) [7, с. 91, рис. 7, 1–3] (іл. 1, 1–8, 11–12), РФ.

Перелічені вироби, крім фігурки хижого птаха із Зимного, відтворюють стилізовані зображення левів. Більшість цих предметів мають подібну іконографію, водночас вони розрізняються за стилістикою та деталями. Зооморфним накладкам притаманне профільне зображення тварин. Винятком є фігурка лева зі Скибинців, тіло якого відображено традиційно в профіль, а голова – анфас (іл. 1, 6).

Фігуративні накладки зазвичай мають по 2–3 отвори для кріплення до поверхні. Відомі як право-, так і лівосторонні фігурки, що в скарбах переважно утворюють пари. Такі набори походять з Мартинівки (2 комплекти), Серпуховського району (3 комплекти) та скарбу з колекції ПЛАТАР. Утім, можна припустити, що всі ці вироби виготовляли як парні.

Художньо найдовершенішими є зооморфні накладки з Мартинівського скарбу.

АНДРІЙ СКИБА. ЗООМОРФНІ МОТИВИ СЛОВ'ЯНСЬКОЇ МЕТАЛОПЛАСТИКИ VII СТОЛІТТЯ

За своїми образно-стилістичними особливостями та іконографією вони представлені двома зразками. Три фігурні зображення (два парні та одне правобічне фрагментоване) мають по чотири лапи з характерним гачкоподібним завершенням лап. У цілих виробів по дві кінцівки (передня і задня) з'єднані трикутними в перетині перемичками, але дещо відмінно (у лівобічної фігурки з'єднані гачкоподібна лапа і нижня частина ноги, у правобічної – лапи) (іл. 1, 1). На зворотному боці ці накладки мають іззаду жолобки, вочевидь, призначені для кріплення накладного хвоста. До другого різновиду належать звірині фігурки, що мають по дві лапи та 8-подібні хвости (іл. 1, 3).

Упадає в око різна стилістика та певна іконографічна відмінність у відтворенні тулуба, передніх і задніх кінцівок у фігурок першого типу. Тулуб і задні ноги мають майстерно пророблену пластику, що виявляється в ритмічно поєднаних вигнутих і ввігнутих лініях та випуклих частинах. Завдяки цьому посилюється ефект динаміки руху й пружності тіла тварини. Водночас передні кінцівки левів схематизовані: вони підкреслено прямолінійні і є трикутними в перетині. Разом з тим однакове гачкоподібне завершення іконографічно поєднує передні та задні лапи. Зображення всіх чотирьох ніг мало підкреслити ефект руху тварини, що біжить чи підкрадається.

У відтворенні образу тварини слід відзначити як достатньо високий рівень художньо узагальненої пластики, так і дотримання в цілому натурних пропорцій тіла. Присутній також і такий характерний для реалістичного мистецтва прийом, як перспективне скорочення, що виявляється в дещо меншому розмірі віддаленої від глядача кінцівки із задньої пари.

Прикметною рисою фігурок левів з Мартинівського скарбу є потрактування гриви у вигляді дуги, оздобленої гравійованим візерунком. Цьому елементу, вирішеному в зовсім іншому стилістичному руслі, приділено особливу увагу, про що свідчать як достатньо великі розміри, так і орнаментальне оздоблення. Показово, що майже півциркулярна дуга шиї із гривою своїми

геометризованими обрисами в чотириногих фігурок перегукується зі схематизованими передніми кінцівками. Отже, у моделюванні останніх майстром було поєднано два основні художньо-стилістичні прийоми: узагальнено-реалістичний (з вираженою пластикою й динамікою руху) та геометризований.

У фігуративних накладок, що відомі в літературі під достатньо умовною назвою «бегемоти», зображено лише пару кінцівок. Передні – сильно вкорочені з означеним колінним вигином, що відразу переходить в гачкоподібне завершення. Останнє подібне до тих, що мають фігурки з чотирма лапами, але значно коротше й ширше. Задні кінцівки мають інакше, кільцеподібне завершення, відмежоване від ноги перетяжкою з трьох дрібних валиків. Обидві кінцівки в перетині злегка випуклі і за пластичними ознаками нічим не відрізняються від тулуба. Ці фігурки наділені іншим характером динаміки. Якщо накладки з чотирма ногами зображують тварину в стані швидкого руху, то «бегемоти» відтворюють динаміку напруги звіра в момент перед стрибком. При вкорочених тулубі і кінцівках в останніх потенційна енергія, пружність підкреслені ще й 8-подібно закрученим хвостом, який композиційно врівноважує ціле зображення, його передню та задню частини. Окрім того, 8-подібна форма хвоста, динамічно поєднана з ритмікою вигнутих ліній тулуба і голови, візуально взаємодіє із S-подібним візерунком, вигравійованим на дузі гриви тварини. Останній у свою чергу підкреслює напрям руху голови та передньої ноги. Форма хвоста мартинівських «бегемотів» має тотожні відповідники серед зображень грифонів на поясных деталях кінця VII – першої половини VIII ст. з території з Велино та Велки Преслава в Північно-Східній Болгарії [8, рис. 7, 1–2] (іл. 3, 3). Це динамічне поєднання ритміки ліній і, зокрема, спірально-, S- чи пальметоподібних завитків та напрямку руху частин тіла зображеної тварини є характерною рисою «звірино-стилю», притаманного мистецтву номадів ранньозалізної доби та наступних епох.

«Бегемоти» мають також інакше оформлення голови. Вона акцентованіша, вира-

## ІСТОРИЯ

жається як в пропорційно збільшених розмірах, так і в ретельнішій проробці пластики. Крім того, іншим є її стилістичне вирішення. Голова має дві рельєфно пророблені частини: випуклі щоки і верхню щелепу. Стилiстичної цiлiсностi надають майже однакові за формою і розмірами мигдалеподібні ніздрі, око і вухо, останні розміщені поряд на одній лінії. Увиразнюють та посилюють візуальний ефект пружності ритмічно поєднані різновеликі та різної кривизни вигнуті лінії, що утворюють контур голови. Таку саму ритміку, що поєднує поступові та стрімкі наростання й спади вигнутих та ввігнутих ліній, мають шия, передня кінцівка, живіт і спина. Винятком є лише нижня частина задньої кінцівки, що має прями обрис, але, позаяк в перетині вона має заокруглену (випуклу) форму, це візуально не порушує ритмічно-пластичної цілісності. Це відрізняє названі вироби від фігурок з чотирма кінцівками, які у своєму контурі мають значно більше прямих ліній. Така особливість робить фігурки «бегемотів» як стилістично, так і за пластикою ціліснішими.

Поза сумнівом, мартинівські фігуративні накладки є витворами видатного майстра-ювеліра, який був добре обізнаний як з різними техніками металообробки, так і різними образотворчими й стилістичними традиціями та способами художнього вираження. Крім того, він добре знався на різних засобах реалістично-узагальненого зображення, зокрема відтворення пропорцій тіла, пластики та динаміки руху й напруги.

До наслідувань виробів «мартинівського» майстра слід віднести дві парні фігурки з колекції ПЛАТАР (іл. 1, 2). Це – найближчі аналоги зооморфних накладок (з відтвореними чотирма кінцівками) з Мартинівського скарбу, які виконані в такій самій манері. Однак вони мають і свої особливості: своєрідною деталлю є довгий хвіст, закручений на кінці в спіраль (накладні хвости, імовірно, мали й мартинівські леви), у них відсутні перемички між кінцівками, а ще передні кінцівки поставлені майже паралельно одна до одної, по-інакшому також розміщені отвори для кріплення: вони зроблені в гачкоподібних лапах.

У Трубчевському скарбі міститься три зооморфні фігурки. Дві з них близькі за розмірами (71 мм × 46,2 мм і 72,5 мм × 43,2 мм) (іл. 1, 4, 12), різносторонні; незважаючи на загальну стилістичну подібність, вони відрізняються деталями. Лівостороння фігурка попереду має невеличкі півкруглі вирізи, що гармонійно поєднуються із завитком, яким завершуються стилізовані щелепи тварини. Можливо, відламана передня кінцівка замінена завершенням орнаментованої дуги, натомість підігнута задня кінцівка пророблена досить реалістично й завершується лапою з наміченими пазурами. Шия й голова лева по контуру акцентовані гравіюванням. У правосторонньої накладки передня кінцівка присутня, але сильно вкорочена, задня, порівняно з попередньою фігуркою, потрактована більш схематизовано, тулуб тварини є довшим, при цьому задня частина не настільки припіднята, як у попередньому випадку. Деяко по-іншому зображено й верхню щелепу – вона не має завитка, поверненого догори. У цієї фігурки відсутні й контурні гравіювані лінії. Спільними рисами для обох фігурок є поза тварини, оформлення гриви у вигляді дуги, певна кутастість обрисів. Різнонаправленість, близькі розміри та перелічені спільні риси обох фігурок дозволяють припустити, що вони були парними. На користь парності цих фігурок свідчить і однакова техніка їх виготовлення – срібне лиття із золоченням. Щодо деякої відмінності в деталях значимо, що вона загалом є характерною для парних виробів у слов'янській традиції. Разом з тим, безперечно, не можна виключати й того, що ці накладки можуть походити з різних комплектів, адже скарб, згідно з атрибуцією О. Щеглової, належав ювелірові [9].

Третя фігурка, виготовлена з бронзи, значно менша за розмірами (39 мм × 28 мм). Позою вона подібна до попередніх, але її вирізняє маловираженість частин тіла та майже цілковита відсутність деталей оформлення (іл. 1, 11).

Фігурка лева, подібна позою та деякими деталями до лівобічної накладки з Трубчевська, виявлена на Пліснеському

АНДРІЙ СКИБА. ЗООМОРФНІ МОТИВИ СЛОВ'ЯНСЬКОЇ МЕТАЛОПЛАСТИКИ VII СТОЛІТТЯ

городищі (іл. 1, 8). Як і в трубчевської, у неї на грудині грива відтворена невеликими напівкруглими вирізами. До того ж у пліснеського лева подібні вирізи присутні не лише спереду, а й у нижній частині тулуба. Зближують обидві знахідки й завершення кінцівок у вигляді лап зі схематизованими пальцями з кігтями. Особливістю фігурки з Пліснеська є те, що в неї грива майже повністю прикриває передню лапу, залишаючи видимими лише пазурі, а сама лапа розміщена на одній лінії з тулубом і, отже, продовжує його рух. Тіло тварини, на відміну від виробів з Мартинівки, Трубчевська та колекції ПЛАТАР, має слабо виражений рельєф: поверхня фігурки лише злегка випукла. Натомість характер руху, його пружність відтворено за допомогою ритміки вигнутих і ввігнутих ліній контуру. Цей прийом, який використовувався у відтворенні окремих частин багатьох інших фігуративних накладок, тут застосовано для моделювання всього зображення, що надає йому більшої художньої цілісності.

Близькими до реальних є пропорції тіла пліснеського лева. Достатньо реалістично також зображено морду тварини, що має великі гострі клики. Таке потрактування (щоправда, без кликів), має аналогію фігурка зі станиці Прекрасної на Кубані [10, с. 133, рис. 52] (іл. 1, 10). З іншого боку, ретельно пророблені (не з'єднані між собою) клики має левина накладка з Ньюдама в Ютландії (Данія) [6, с. 153, рис. 5] (іл. 1, 5).

Нещодавно (у 2008 р.) в Серпуховському районі Московської області (Верхнє Пооччя) Росії виявлено шість ідентичних фігурок тварин, з яких складалося три пари [6, с. 154 рис. 3, 5] (іл. 1, 7). Кожна з них має по дві кінцівки, які завершуються гачкоподібними лапами. Витягнуті вперед передня і задня кінцівки майже паралельні й розташовані, як і у фігурки з Пліснеська, на одній лінії з вигнутим тулубом. Така напружена поза зображує хижака, що готується до стрибка. Нижній обрис тулуба та морди серпуховських левів виконана у вигляді комбінації округлих вирізів різного розміру та кривизни, що посилюють ефект напруги та динамізму форми. Подібні вирізи мають накладки з Трубчевська та Пліснеського го-

родища, а за межами слов'янського ареалу – фігурка зі станиці Преградної (іл. 1, 10) та матриці із Фелнака [11, taf, 5, 1–2] (іл. 1, 9). Останні зразки, як лев з Пліснеська, дуже близькі до виробів із Серпуховського району і за позою тварини.

Верхнє Пооччя, де було знайдено Серпуховський скарб, розташоване поза межами ареалу слов'янських культур, але стилістична подібність до фігуративних накладок, що походять з дніпровських скарбів, як слушно зауважила О. Щеглова, свідчить про їх зв'язок зі слов'янським середовищем і дозволяє вважати їх у тому регіоні привозними речами [6, с. 154]. На зв'язки з Придніпров'ям указують також знахідки в басейні Оки фібул дніпровських типів [1, с. 448]. Механізмом поширення цих виробів, вочевидь, було переселення окремих груп чи представників слов'янської людності, однак не можна виключати й існування торговельно-обмінних контактів між населенням обох регіонів.

Серед знахідок зі слов'янських пам'яток окреме місце займає фігурка лева зі Скибинців (іл. 1, 6). Голова тварини повернута анфас, при цьому перекидає ший. Її трактування є абсолютно оригінальним з яскравою стилізацією та ретельно проробленими деталями. Фігуративні накладки з головою, оберненою до глядача, крім Скибинців, відомі лише серед знахідок Бескупія (Хорватія) [6, рис. 2, 7] (іл. 1, 14), що пов'язується зі слов'янським середовищем. Проте голова велестиніонської фігурки повернута не анфас, а на три чверті, до того ж усе зображення істотно відрізняється як за стилістикою, так і деталями. Оригінальною є також поза лева зі Скибинців, що зображений у високому стрибку.

Перелічені знахідки зооморфних фігурок демонструють яскраво виражений індивідуальний характер, що виявляється як у художньо-стилістичних особливостях, так і в іконографії. На сьогодні ми не маємо жодного випадку ідентичності виробів за межами одного комплексу. Натомість у кожному окремому випадку реалізовано оригінальний творчий задум. Водночас очевидна певна стереотипність поз і принципів формо-

## ІСТОРИЯ

творення, що дозволяє виділити низку основних варіантів. Пози, у яких зображено тварин, у слов'янських виробах представлені в трьох основних варіантах. До першого належать тварини у стані бігу, відтворені в чотириногих фігурках з Мартинівського скарбу та колекції ПЛАТАР (іл. 1, 1–2). Іншим варіантом є поза тварини, що готується до стрибка. Вона характерна для більшості фігуративних накладок з двома кінцівками. За особливістю положення тулуба та передньої лапи відносно останнього можна виділити два підваріанти. У першого з них, до якого належать мартинівські «бегемоти», фігурки з Трубчевського скарбу, а також накладки зі станиці Преградної та Ньюдама (іл. 1, 3–5, 10–12), грудина сильно нахилена донизу, а передня кінцівка дещо зігнута відносно лінії тулуба. Особливістю зооморфних фігурок другого підваріанта, представленого знахідками з Пліснеська, Серпуховського району, а також кількома накладками з Велестініона та матрицями з Фелнака (іл. 1, 7–9), є те, що передня лапа розміщена на одній лінії з тулубом, при цьому обидві кінцівки майже паралельні одна одній. Така постава значно більшою мірою відтворює напругу, внутрішній динамізм тварини, зображеної в момент перед стрибком.

Поза тварини, зображеної в стрибку, представлена фігуркою зі Скибинців (рис. 1, 6). Ще одним різновидом пози, не характерним для виробів з ареалу слов'янських культур, є фігурка копитної тварини, що лежить з підібганими ногами, яка походить з Бескупія [6, рис. 2, 7] (іл. 1, 14).

За формою завершення кінцівок зооморфні фігурки поділяються на ті, що мають з'єднані в гачки стилізовані пазури, та ті, у яких лапи зображено реалістично і з певним спрощенням. Перші суттєво переважають, вони представлені обома варіантами фігурок з Мартинівки, з колекції ПЛАТАР, зі Скибинців і знахідками із Серпуховського району. Стилізоване гачкоподібне завершення кінцівок мають також накладки зі станиці Преградної, Ньюдама (Ютландія, Данія) (іл. 1, 1–3, 5–7, 10). Стилістика гачко- або кільцеподібного

завершення кінцівок є дуже давньою і, вочевидь, генетично пов'язана зі скіфо-сибірським [12, табл. I, 34, VII, 15, 23, II, 7; 13, табл. 38, 18] та дакійським «звіриним стилем», де має близькі аналогії [14, гус, 16] (іл. 2, 1–4, 6). Завершення кінцівок у вигляді лап з більш чи менш вираженими пальцями притаманне фігуркам з Трубчевська і Пліснеська, а також низці виробів з Велестініонського скарбу та Фелнака (іл. 1, 4, 8, 13).

Фактично всім фігуркам, що походять з ареалу слов'янських культур, притаманне стилізоване оформлення гриви тварини у вигляді оздобленої геометризаним орнаментом дуги. Цей елемент можна вважати характерним саме для слов'янської традиції. Виняток становить лише накладка зі Скибинців, де шию не показано взагалі.

Виразна стилізація пластичних форм – ще одна характерна риса зооморфних фігурок тварин. Не відомо жодного випадку, принаймні наразі, де було б намагання створити натуралістичне зображення тварини. При цьому стилістика цих предметів не є однорідною: у відмінній манері виконані не лише різні фігурки тварин, але й окремі частини одних і тих самих виробів. Скажімо, у моделюванні тулуба й голови тварин можна виділити два основні художньо-стилістичні способи. Їм відповідають і різні засоби вираження ритмічності форми та різний характер пластики. У першому випадку ритміка, пружність форми досягаються за допомогою пластичної об'ємності, а відтворення тіла тварини є реалістичним. Найвиразнішу й найдовершенішу серед усіх відомих знахідок зооморфних накладок пластику тіла мають леви з чотирма лапами з Мартинівського скарбу. Досить добре об'ємність форм тулуба й голови пророблена у фігурок з колекції ПЛАТАР, тулуба й задньої кінцівки лівої накладки з Трубчевська, у лева зі Скибинців, мартинівських «бегемотів», а також у лева з Ньюдама (іл. 1, 1–6).

До другого художньо-стилістичного напрямку належать вироби з лише злегка випуклою поверхнею, що має чітку грань та бортики, які розширюються донизу і в такий спосіб утворюють подвійний контур. У та-

## АНДРІЙ СКИБА. ЗООМОРФНІ МОТИВИ СЛОВ'ЯНСЬКОЇ МЕТАЛОПЛАСТИКИ VII СТОЛІТТЯ

ких накладок ефект динамічності форми досягається за рахунок ритмічного поєднання напівкруглих вирізів різних розмірів та з різною кривизною, що гармонійно поєднуються з лініями контуру. Саме на ритмі ліній контуру фігурок давніми майстрами зроблено головний акцент. Умовно цей напрям можна назвати геометризованим. Серед знахідок, пов'язаних зі слов'янською традицією, такі риси мають фігурки з Пліснеська та Серпуховського району, а за межами розселення слов'ян – накладки зі станиці Преградної, матриці з Фелнака (іл. 1, 7–10). Описані риси притаманні поясним деталям геральдичного стилю і мають, вочевидь, спільне походження.

За своїм художньо-стилістичним потрактуванням виокремлюється орнаментована дуга шиї тварини. У всіх випадках, не залежно від моделювання тулуба, вона є пласкою й оздоблена кількома вписаними одна в одну фігурами, що повторюють вигин шиї. Отже, напрям руху шиї тут підкреслюється вигравійованими лініями візерунка. У підкресленій геометризованій манері виконано й передні кінцівки у трьох фігурок з Мартинівки та в левів з колекції ПЛАТАР, тулуби яких вирізняються своєю відносно розвиненою пластичністю (іл. 1, 1–2). Власне, особливістю цих виробів, а також фігурок «бегемотів» з Мартинівського скарбу та лівобічної накладки з Трубчевська є поєднання пластики з реалістичними рисами та геометризованих мотивів в моделюванні шиї, передніх ніг та завершення кінцівок (у фігурці з Трубчевська геометризовані мотиви присутні в оформленні шиї та голови).

Динамічна постава тіла тварини відтворюється вигнутим та нахиленим уперед тулубом, виставленою вперед передньою і підігнутою задньою кінцівками. Витягнута передня кінцівка найчастіше розміщена на одній лінії з передньою частиною тулуба і продовжує його рух. Рух також посилюється втягнутим животом та витягнутою вперед шиєю. Такі риси в поєднанні з проробленою пластикою тіла чи не найкраще зреалізовані у фігурках з Мартинівки, Трубчевська (ліва накладка) та Серпуховського району (іл. 1, 1–4, 7).

Реалістичні художньо узагальнені риси продемонстровані в потрактуванні тулуба фігурок з чотирма кінцівками та голови накладок з двома з Мартинівського скарбу, тулуба та лапи лівої фігурки з Трубчевська (іл. 1, 1, 4). Певні риси реалістичного зображення присутні й у відтворенні тулуба левів з колекції ПЛАТАР, проте вони майже позбавлені динамізму (іл. 1, 2). Геометризоване узагальнення притаманне фігуркам тварин зі Серпуховського району та Пліснеська (іл. 1, 7–8). Остання має достатньо реалістично відтворені голову та пропорції тіла. У схематизованішій манері виконано правобічну фігурку з Трубчевська (іл. 1, 12).

Попри певну іконографічну стереотипність, усі зооморфні фігурки раннього середньовіччя мають яскраво виражений індивідуальний характер. На сьогодні не виявлено ідентичних знахідок, за винятком тих, що належать до одного комплексу. Це відрізняє зооморфні фігурки від інших предметів металопластики, зокрема фібул та поясних геральдичних наборів. Можливо, індивідуальність зразків цієї категорії речей є не випадковою, і вона надавалася при виготовленні зумисно з метою засвідчити належність конкретному власнику. Якщо це так, то зооморфні накладки виступали своєрідними геральдичними знаками.

За відтворенням пластики тіла та пози хижої тварини, що біжить або готується до стрибка, зооморфні фігурки є близькими до зображень тварин чи фантастичних істот – грифонів та драконів на поясних наконечниках, накладках і щитках пряжок з могильника Кудирге на Алтаї [15, с. 39, табл. XVIII, 25, XXIV, 12], кочівницького поховання біля обсерваторії Улуг'бека в Самарканді (друга половина VII ст.) [16, с. 99, рис. 20, 18], а також з території Аварського каганату [17, рис. 10, 13] та Північно-Східної Болгарії [8, с. 230, рис. 1–7], де подібні вироби датуються кінцем VII – першою половиною VIII ст. (іл. 3). З північного сходу Болгарії походять також персні із зображенням зайця в такій самій позі [8, рис. 8]. Ці зображення тварин та «звіриних» сцен, поза сумнівом, продовжують традицію кочівницького «звірино стилю» I тис. до н. е. та рубежу ери. Як у

## ІСТОРИЯ

пластиці «звіриних» стилізацій ранньозалізної доби, так і у виробках раннього середньовіччя очевидне подібне образотвірне формотворення, у якому форма насамперед мислилась через образ та притаманні йому ритм, пружність, динаміку руху, що є виявом художнього узагальнення (іл. 1–3, 4, 1–16). Саме в яскравому художньому узагальненні, динамізмі, що відтворюють пульс енергій світу природи з їх вічними боротьбою та перетворенням, і виявляється особлива культурна цінність «звірино-го стилю» номадів.

Зооморфні мотиви у вигляді стилізованих голів грифонів у слов'янській металопластиці присутні в оформленні складнопрофільних накладок з поясних наборів геральдичного стилю, що походять з Вільховчицького [2, рис. 69], Козіївського [1, табл. 55], Мартинівського скарбів [1, табл. 19, 9–10], а також з городища Зимне [4, табл. XII, 3–5] (іл. 4, 4–5, 8–11). Характерною рисою грифопоподібних мотивів, які використовувалися для оздоблення деталей поясних наборів, є те, що профільні голівки грифонів (грифів) немовби вписані у візерунок контуру предмета, їхні лінії поєднуються з асиметричними вигинами та завитками. У художньому вирішенні останніх ми бачимо багатше поєднання мотивів, які є властивими геральдичному стилю. Це контури, які поєднують різної інтенсивності ввігнуті й вигнуті лінії, що мають плавні або різкі переходи. Присутні в оздобленні поясних накладок грифопоподібні мотиви, органічно «вписані» в контур предмета, яскраво підкреслюють ці риси, адже профільне зображення голови грифона має таку саму ритміку ліній, що й деталі поясів геральдичного стилю. Ця ритмічна суголосність створює ефект «перетікання» форми предмета або його деталей в образ і, навпаки, є виявом художнього узагальнення, притаманного геральдичному стилю.

Речі, найближчі за формою та стилем до грифопоподібних накладок першого типу з Вільховчика та Козіївки, походять з району Дайламан на півночі Ірану [19, taf. 2, 2–5] (іл. 4, 6–7, 10). Географічно різні паралелі мають двочастинні накладки з Козіївки.

Одні з них мають близькі аналогії в аварських комплексах Кішкерьош-Вагохід та Кішкерьош-Варасалат [17, 1979, рс. 37; 11, 2001, taf. 92–94], інші перегукуються з накладкою з дайламанського комплексу, хоча й не ідентичні останній [17, taf. 2, 13]. Мотив стилізованих голів тварин чи птахів має і низка інших типів поясних деталей, що походять з Козіївського скарбу (іл. 4, 1–3).

Профільне зображення голови грифона, що поєднується із завитком-відгалуженням знизу, притаманне поясним накладкам з Вільховчицького, Козіївського скарбів та Дайламанського комплексу і має дуже близькі аналогії в старожитностях тасмолінської та тагарської культур скіфського часу, відомих на території Південного Сибіру та Казахстану. Так само стилістично близький ранньосередньовічним виробам мотив голови грифона, що «перетікає» в ритміку форми чи візерунка, є характерний для мистецтва алтайських племен епохи раннього заліза, представлено матеріалами курганів пазирицького кола (іл. 4, 13–16).

Зооморфні деталі у вигляді голів різних тварин і птахів властиві більшості типів слов'янських фібул VII ст. Це зооморфні, зооантропоморфні, пальчасті застібки та фібули з дугою з пташиних голів.

Фібули зооморфного й зооантропоморфного типів є найсамобутнішими серед «старожитностей античності». Позначаючи ці два типи застібок, автор статті використовує принцип, запропонований О. Приходнюком. За ним, до першого належать фібули зі щитоподібним нижнім щитком та двома голівками тварин, другий тип (за термінологією дослідника – «багатоголові ажурні фібули») об'єднує застібки з двома або трьома парами пташиних чи звіриних голівок та антропоморфним контуром, який має один або обидва щитки. Останні відомі в складі Мартинівського (два ідентичні екземпляри), Козіївського (дві однакові застібки), Блажківського [1, с. 391, 394, 397, табл. 8, 1–2; 43, 4; 48, 5–6] та Трубчевського скарбів [7, с. 81, рис. 2, 5] (іл. 5, 1–4). Щодо еволюції зооантропоморфних застібок найпереконливішою видається думка А. Амброза. Вихідний варіант у розвитку

АНДРІЙ СКИБА. ЗООМОРФНІ МОТИВИ СЛОВ'ЯНСЬКОЇ МЕТАЛОПЛАСТИКИ VII СТОЛІТТЯ

фібул цього типу дослідник убачав у виробах з Мартинівського скарбу, звертаючи увагу на те, що в їх оздобленні мотив голівки павичів є найбільш виразним й реалістичним [20, с. 179–181] (іл. 5, 1). Слід зауважити, що зооантропоморфні фібули з Мартинівки є найдовершенішими мистецьки загалом. Отже, риси, притаманні мартинівським виробам, можуть бути взяті за критерій для визначення ранніх варіантів фібул цього типу.

Присутність зооантропоморфних фібул з павичиними голівками та стилізованими пальмовими вітами в скарбах з Мартинівки на правому березі Середнього Дніпра, Козіївки в басейні Сіверського Дінця та Трубчевська у Верхньому Придніпров'ї, що належать до ранніх зразків, свідчить про достатньо швидке розповсюдження цього мотиву. Водночас виразна іконографія видової специфіки притаманна всім зооантропоморфним фібулам, що походять з дніпровських лісостепових скарбів. Це відрізняє їх від зразків з Пастирського городища, у більшості з яких пташині голівки вже не нагадують павичиних або виконані дуже схематично. У багатьох пастирських фібул зооморфні прототипи втрачають чіткі видові ознаки або часто уможливають подвійне тлумачення образів – то як пташиних, то як звіриних.

Близькими до зооантропоморфних є зооморфні фібули. Вони містились у скарбах з Трубчевська [7, с. 81, рис. 2, 6], Козіївки [1, с. 397, табл. 48, 7] та Курилівки (два однакові парні екземпляри) [21, с. 85, рис. 2, 1; 3] (іл. 5, 5–8). За оформленням верхньої частини зооморфних фібул можна розрізнити дві основні лінії їх розвитку. Для однієї з них характерні сильно схематизовані голівки павичів, обернені дзьобами догори, або ж пташині зображення, що переходять у звірині (іл. 5, 8). Ці мотиви аналогічні тим, що ми бачимо серед зооантропоморфних фібул. Іншу лінію становлять застібки з нахиленими донизу голівками грифонів та орлів (іл. 5, 5–7). Деякі з них, як-от вироби з Лебехівки, Трощина та Трубчевського скарбу, вирізняються особливою ретельністю проробки та витонченістю, створюючи яскраві

і водночас зовсім інші, ніж притаманні зооантропоморфним фібулам, художні образи.

Прикметною ознакою цієї групи зооморфних фібул є те, що голівки грифонів чи орлів, гармонійно вписані в контур верхнього щитка, поєднуються з його іншими частинами. Прикладом можуть бути зразки застібок з Трощина та Трубчевська, у яких голівки тварин дзьобами поєднуються з плавно вигнутими відгалуженнями нижньої частини щитка, утворюючи круглі вирізи. Застібки з грифоновими та орлиними мотивами є найбільш художньо виразними та цілісними стилістично. Видається, що саме вони були вихідним варіантом зооморфних фібул і не були генетично пов'язані із зооантропоморфними.

На певному етапі розвитку оформлення зооморфних застібок зазнає впливу іконографічних мотивів, притаманних зооантропоморфним фібулам, завдяки чому з'явилися вироби зі схематизованими павичиними мотивами, як-от фібули з Козіївки й Пастирського, та пташино-звіриними голівками, що їх мають застібки Курилівського скарбу, Поставмук, Молочарні (іл. 5, 8).

Оформлення верхніх щитків фібул з голівками грифонів перегукуються зі складнопрофільними грифоноподібними ремінними накладками, що походять з Вільховчика та Козіївки. В обох випадках присутня симетрична композиція з двома нахиленими донизу голівками, що, поєднуючись з відгалуженнями або вигинами нижньої частини щитка, утворюють круглі вирізи, як це вже було описано вище (іл. 4, 8–9, 11). Можна припустити, що геральдичні складнопрофільні гарнітури послуговували певним імпульсом для появи фібул зооморфного типу. Принаймні слід відмітити їхню художньо-стилістичну спорідненість. Мотиви, що визначають обличчя складнопрофільних ремінних накладок, притаманні й деяким зооантропоморфним фібулам. Характерні завитки-відгалуження присутні в оформленні верхньої частини застібок з Козіївки та Пастирського городища (іл. 5, 2). Цікаво, що в Козіївському скарбі згадані фібули поєднувались зі складнопрофільними накладками.

## ІСТОРИЯ

Самобутнім типом фібул, представлених в дніпровських скарбах, є застібки, верхній півкруглий щиток яких оздоблено дугою з орлиних голів. Вони відомі в скарбах з Козіївки (4 екз.) [1, табл. 47, 2–3; 48, 1–4], Трубчевська [7, 2, 4; 4] й Курилівки [21, рис. 1, 4–5] (іл. 5, 9–11).

Окрім ступеня вираженості зооморфного мотиву, фібули названого типу різняться між собою не лише ступенем стилізації, а й іконографією, зокрема, кількістю відгалужень-виступів на верхньому щитку. Зазвичай їх кількість є непарною і становить п'ять або сім, причому центральне відгалуження майже завжди морфологічно виділяється і є вищим. У фібул, що мають виражений орлиний мотив, власне орлині голівки розташовані обабіч центрального відгалуження, по дві або три з кожного боку й обернені до нього. Ці фібули (група А за В. Родінковою) в скарбах представлені лише зразками з п'ятьма відгалуженнями. Вони містились у комплексах з Козіївки та Курилівки (іл. 5, 9).

Пальчасті фібули становлять найчисленнішу групу застібок й присутні майже в усіх скарбах ранньосередньовічних слов'ян. Винятком є Блажківський комплекс, з якого збереглася лише незначна кількість речей [1, с. 394]. За стилістичними особливостями пальчасті фібули поділяються на два основні типи. Перший з них об'єднує застібки, визначені І. Гавритухінін як постсхідногерманські дніпровської підгрупи [22, с. 36–38] (іл. 5, 12). Другому типові відповідають фібули, що, за класифікацією В. Родінкової, як пальчасті застібки з гравійованими овалами включено до окремої підгрупи пальчастих фібул дніпровської групи [23, с. 265]. Для них характерною є орнаментация у вигляді двох з'єднаних мигдалин на верхньому щитку та видовженого ромба на нижньому, облямованих смугою з коротких прямих рисок. Такий орнаментальний мотив є нетиповий для пальчастих фібул дніпровської підгрупи. Крім орнаментации, ці застібки вирізняються видовженою формою пальцеподібних відгалужень, що мають зазвичай два потовщення, утворені поясками, що їх перехоплюють. При цьому відгалуження-«пальці» найширши-

ми є посередині або в нижній частині, що з'єднується зі щитком. Інколи відгалуження півкруглого щитка зроблені у вигляді голів змії чи драконів, як-от у фібули із Чапаївки [2, рис. 66, 11].

Отже, упродовж VII ст. різноманітні зооморфні стилізації стають характерними для всіх найяскравіших категорій предметів слов'янського металообробного мистецтва. Особливо вони набувають поширення на теренах Середнього Придніпров'я та Дніпровського Лівобережжя. Поміж зооморфних образів розрізняються зображення левів (фігуративні накладки), голів грифонів (поясні деталі, зооморфні фібули), хижих птахів (зооморфні фібули, з вінцем з орлиних голів, фігуративні накладки), павичів (зооантропоморфні, зооморфні фібули) та змії або драконів (пальчасті фібули з вінцем з орлиних голів). Видається ймовірним різне походження цих мотивів. Серед них виразно виокремлюються пов'язані з кочівницьким мистецтвом зображення голів грифонів, присутні в оздобленні поясних деталей і фібул, а також моделювання пластики тіла та руху тварин, відтворених у фігуративних накладках. Водночас в орнаментальному оздобленні дуги гриви та в геометризованому потрактуванні передніх лап, притаманному фігуркам левів з Мартинівського скарбу та колекції ПЛАТАР, відчувуються германські впливи. А. Амброз уважав, що відтворені в накладках зображення тварин мають візантійське походження, а їхнім прототипом послуговували леви, зображені на щитках пряжок, відомих на кримському могильнику Суук-Су [24, с. 80]. Зіставляючи ці «звірині» образи, можна помітити деяку подібність, що виявляється в профільності зображення та інколи в позі тварин. Однак не важко переконатися, що їх стилістика є зовсім іншою. Левів на візантійських пряжках відтворено в переважно натуралістичній манері, проте грубо, пластика тіла не пророблена. Крім того, вони майже позбавлені динаміки руху, властивій фігуративним накладкам та зображенням тварин на поясних наконечниках з Алтаю, Північної Болгарії та Середньо-Дунайської рівнини. Разом з тим можна припустити, що ті чи інші категорії речей та зооморфні мо-

АНДРІЙ СКИБА. ЗООМОРФНІ МОТИВИ СЛОВ'ЯНСЬКОЇ МЕТАЛОПЛАСТИКИ VII СТОЛІТТЯ

тиви, присутні в їх оздобленні, а так само і стиль останніх могли мати різне походження. Окрім того, різні стилі та художні прийоми нерідко поєднувались в одних і тих самих предметах.

Слов'янські «звірині» стилізації є частиною масштабнішого феномену відродження й поширення зооморфних мотивів у мистецтві різних кочових і осілих народів раннього середньовіччя. Цей феномен і його культурно-історичний контекст ще потребують свого дослідження, але причетність до нього слов'ян засвідчує нам їх активну участь у процесах широкої культурної взаємодії тієї доби.

### Література

1. Корзухина Г. Ф. Клады и случайные находки вещей круга «древностей антов» в Среднем Поднепровье. Каталог памятников // МАИЭТ. – 1996. – V. – С. 352–435.
2. Приходнюк О. М. Пеньковская культура. – Воронеж : Воронежский университет, 1998. – 170 с.
3. Филипчук М. А. Попередні результати дослідження культового місця слов'янського часу на території Пліснеського археологічного комплексу в 2009 р. // Вісник Інституту археології. – Вип. 5. – 2010. – С. 235–269.
4. Ауліх В. В. Зимнівське городище – слов'янська пам'ятка VI–VII ст. в Західній Волині. – К. : Наукова думка, 1972. – 123 с.
5. Скиба А. В. Платівчасті фігурки тварин у світлі взаємозв'язків кочовиків і слов'ян // Пам'ятки України. Історія та культура. Спецвипуск. – 2006. – С. 24–27.
6. Щеглова О. А. Тайна «пляшущих человечков» и «следы невиданных зверей». Антропо- и зооморфные изображения в раннеславянской металлопластике // Ювелирное искусство и материальная культура. – С.Пб., 2010. – С. 146–171.
7. Приходнюк О. М., Падин В. А., Тихонов Н. Г. Трубчевский клад антского времени // Материалы I тыс. н. э. По археологии и истории Украины и Венгрии. – К., 1996. – С. 79–102.
8. Культуры Евразийских степей второй половины I тысячелетия н. э. // Тотев Б., Пелевина О.

«Звериный стиль» в языческом искусстве дунайских болгар. – Самара, 2010. – С. 226–243.

9. Щеглова О. А., Егорьков А. М. Серебряные украшения в Трубчевском кладе VII в. // Ювелирное искусство и материальная культура. Тезисы докладов VI коллоквиума. – С.Пб., 1998.
10. Минаева Т. М. Находки близ станицы Преградной на р. Урупе // КСИИМК. – 1957. – Вып. 67. – С. 133–137.
11. Garam E. Funde byzantinischer Herkunft in der Awarenzeit vom Ende des 6. bis zum Ende des 7. Jahrhunderts. – Budapest, 2001. – Band I. – 299 p.
12. Грач А. Д. Древние кочевники в центре Азии. – М. : Наука, 1980. – 255 с.
13. Степи европейской части СССР в скифо-сарматское время. – М., 1989. – 309 с.
14. Diacoviciu H. Dakowie. – Warszawa, 1970. – 193 s.
15. Гаврилова А. А. Могильник Кудыргэ как источник по истории алтайских племён. – Л. : Наука, 1965. – 141 с.
16. Степи Евразии в эпоху средневековья. – М. : Наука, 1981. – 302 с.
17. Szymański W., Dąbrowska E. Awarzy. Węgrzy. – Wrocław – Warszawa – Krakow. – Gdańsk : Wydawnictwo Polskiej akademii nauk, 1979. – 259 s.
18. Приходнюк О. М. Археологічні пам'ятки Середнього Придніпров'я VI–IX ст. н. е. – К. : Наукова думка, 1980. – 152 с.
19. Balint C. Kontakte zwischen Iran, Bizanz und der Steppe // Awarenforschungen. – Wien, 1992. – P. 309–496.
20. Амброз А. К. К происхождению днепровских антропо-зооморфных фибул // Российская археология. – 1993. – № 3. – С. 79–84.
21. Родинкова В. Е. Куриловский клад раннеславянского времени // Российская археология. – № 4. – 2010. – С. 78–87.
22. Гавритухин И. О., Обломский А. М. Гапоновский клад и его историко-культурный контекст. – М., 1996. – 296 с.
23. Родинкова В. Е. Пальчатые фибулы из Южного Побужья // Археология Восточной Европы. Проблемы и материалы. – М., 2010. – С. 262–268.
24. Амброз А. К. Хронология древностей Северного Кавказа V–VII вв. – М. : Наука, 1989. – 134 с.

### РЕЗЮМЕ / SUMMARY

Протягом VII ст. художня металлопластика слов'ян збагачується різноманітними образотворчими мотивами. Особливо широкого поширення набувають стилізовані зображення тварин. Їх використовують в оформленні більшості найяскравіших категорій речей, серед яких зооморфні фігуративні накладки, фібули різних типів, деталі поясних наборів.

## ІСТОРИЯ

Накладки у вигляді профільних зображень тварин становлять одну з художньо найвиразніших категорій слов'янських речей VII ст. На території України вони виявлені (у складі Мартинівського скарбу (5 екз.)) поблизу с. Мартинівка, с. Скибинці, городищ Пліснеськ і Зимне. Комплект речей з двома парними фігурками левів, точне місцезнаходження яких невідоме, зберігається в приватній колекції ПЛАТАР (Київ). Вироби тієї самої художньої традиції також присутні в скарбах з Трубчевська (3 екз.) та Серпуховського району Московської області Росії.

Перелічені знахідки зооморфних фігурок демонструють чітко виражений індивідуальний характер, що виявляється як в художньо-стилістичних особливостях, так і в іконографії. У кожному окремому випадку було реалізовано оригінальний творчий задум. Разом з тим очевидна певна стереотипність в зображенні поз тварин, а також щодо принципів формоутворення, що дозволяє виділити низку основних варіантів.

Пози, у яких зображено тварин у слов'янських виробах, представлені чотирма основними варіантами. Щодо способу передачі, динаміки, яка є характерною рисою зооморфних накладок, а також характеру пластики можна виділити два основні художньо-стилістичні напрями. У першому випадку ритміка, пружність форми досягається за допомогою пластичної об'ємності, а відтворення тіла тварини є узагальнено-реалістичним. До другого художньо-стилістичному напрями належать фігурки зі сплющеною, лише злегка опуклою поверхнею, що має чітку грань, і розширені донизу бортики, що створюють таким чином подвійний контур. У таких виробів ефект динамічності форми досягається за рахунок ритмічного поєднання округлих вирізів різних розмірів і з різною кривизною, що гармонійно поєднуються з лініями контуру. Саме на ритміці ліній контуру в цьому випадку зроблено основний акцент. У схематизованій манері виконана правобічна фігурка з Трубчевська.

За характером пластики тіла і поз тварин, динамічності образів зооморфні фігурки дуже близькі звіриним зображенням на поясних наконечниках, накладках і щитках пряжок з Кудирге на Алтаї, кочівницького поховання біля обсерваторії Улуг-бека в Самарканді (друга половина VII ст.), а також території Аварського каганату і Північно-Східної Болгарії (кінець VII–VIII ст.). Ці зображення у свою чергу, безсумнівно, є продовженням традиції кочівницького звіриного стилю I тис. до н. е.

Отже, зооморфним фігуративним накладкам, що походять з ареалу слов'янських культур V–VII ст., притаманні два основні художньо-стилістичні напрями. Крім того, часто одні й ті самі вироби поєднують у собі різні стилістичні особливості, що мають, імовірно, різне походження.

Пластинчасті фігурки тварин, що походять з ареалу слов'янських культур V–VII ст., на тлі подібних знахідок виділяються не тільки своїм художньо-стилістичним розмаїттям, але й найвищою майстерністю виконання.

Водночас сьогодні можна констатувати і наявність спільних рис для виробів слов'янського кола: таких, як трактування шиї з гривною у вигляді орнаментованої дуги, а також виготовлення здебільшого в техніці лиття.

Зооморфні мотиви стають характерними для більшості слов'янських фібул VII ст. Це зооморфні, зооантропоморфні фібули, застібки з вінцем з пташиних голівок, а також пальчастих фібул. Зооантропоморфним фібулам властиві зображення головок павичів. Вони також присутні в оформленні деяких зооморфних фібул. Разом з тим для останніх найвиразнішим мотивом є голови грифонів. Цей мотив притаманний складнопрофільним поясним деталям. В оформленні ніжок пальчастих фібул і фібул з каймою з орлиних голів присутнє зображення голови змії або дракона. Останні, таким чином, з'єднують обидва зооморфні мотиви: пташиний та зміїний.

Походження зооморфних мотивів, наявних у слов'янській металопластиці, і їх стилістики є різним. Серед них чітко виділяються художні вияви, пов'язані з кочівницькими традиціями. До них належать фігуративні зооморфні накладки з притаманними їм позами,

*АНДРІЙ СКИБА. ЗООМОРФНІ МОТИВИ СЛОВ'ЯНСЬКОЇ МЕТАЛОПЛАСТИКИ VII СТОЛІТТЯ*

пластикою тіла, динамічним характером зображення, а також мотив голів грифонів, використовуваний в оформленні поясних деталей і фібул.

*Ключові слова:* ранньосередньовічні слов'яни, зооморфні мотиви, поясні набори, фібули.

For the VII century art of metal plastic of Slavs it is enriched with various graphic motives. Especially wide circulation is gained by the stylized images of animals. They are used in registration of the majority of the most expressive categories of things, among which zoomorphic figurative slips, фибулы various types, a detail of zone sets.

Slips in the form of profile images of animals represent one of the brightest categories of Slavic things of the VII century. In the territory of Ukraine they are known as a part of the Martynovka hoard (5 copies), and also come from Skybintsy, Plisnesko ancient settlements and Zymne. The set of things with two pair figures of the lions which exact locations it isn't known, is stored in the PLATAR private collection (Kiev). Products of the same art tradition also are present at hoards from Trubchevsk (3 copies) and the Serpukhov area of the Moscow Region of Russia.

The listed finds of zoomorphic figures show accurately expressed individual character which is showing both in art and stylistic features, and in an iconography. In each separate case the original creative plan was realized. In a place with that a certain stereotype in the image of poses of animals, and also concerning the principles of the morphogenesis, allowing to allocate a number of the main options is obvious.

So poses in which animals in Slavic products are represented, are presented by four main options. Concerning a way of transfer, dynamics being characteristic feature of zoomorphic slips, and also nature of plasticity it is possible to allocate two main art and stylistic directions. In the first case rhythmic, elasticity of a form is reached by means of plastic dimensions, and the reconstruction of a body of an animal is generally - realistic. To the direction second art stylistically figures with flattened, only slightly convex surface having an accurate side and sides extending to a bottom and creating thus double contour belong. At such products the effect of dynamism of a form is reached at the expense of a rhythmical combination of roundish cuts of the various sizes and to the various curvature, harmoniously being combined with contour lines. The main emphasis also is placed on rhythmic of lines of a contour in this case. In the schematized manner the right-hand figure is executed from Trubchevsk.

On nature of plasticity of a body and poses of animals, dynamism of images zoomorphic figures are very close to animal images on zone tips, slips and guards of buckles from Kudyrga in Altai, nomadic burial near Ulug-bek's observatory in Samarkand (the second half of the VII century), and also the territory of the Avarian Khanate and North East Bulgaria (the end of the VII–VIII centuries). These images, in turn, undoubtedly, are continuation of tradition of nomadic animal style I one thousand BC.

Thus, to the zoomorphic figurative slips occurring from an area of Slavic cultures of the V–VII centuries, two main art and stylistic directions are inherent. Besides, often same products combine the various stylistic features having probably a various origin.

Undoubtedly, characteristic poses of animals, plastic are connected with nomadic tradition the bodies reflecting pronounced art generalization of the loudspeaker of images.

The lamellar figures of animals occurring from an area of Slavic cultures of the V–VII centuries, against similar finds are allocated not only the art and stylistic variety, but also the greatest skills of execution.

At the same time, today it is possible to state and existence of common features for products of a Slavic circle such as treatment of a neck with mane in the form of ornamented arch, and also production in most cases in equipment to flow.

Zoomorphic motives become characteristic for the majority Slavic fibulae VII century. These are zoomorphic, zoo-anthropomorphous fibulae, fasteners with a border from the bird's heads,

## ІСТОРИЯ

and also radiate-headed fibulae. For zoo-anthropomorphous fibulae images of heads of peacocks are characteristic. They also are present at registration of some zoomorphic fibulae. In a place with that, for the last the most expressive motive are the heads of griffins. The same motive is characteristic and for figurine zone details. At registration of legs radiate-headed fibulae and fibulae with a border from the eagle heads there is an image of the head of a snake or a dragon. The last, thus, connect both zoomorphic motives – bird's and snake.

The origin of the zoomorphic motives which are present at Slavic art of metal plastic, and their stylistics is various. The art expressions connected with nomadic traditions are distinctly distinguished from them. To them figurative zoomorphic slips with poses inherent in them, plasticity of a body, dynamic character of the image, and also motive of the heads of the griffins, used in registration of zone details and fibulae belong.

*Keywords:* early medieval Slavs, zoomorphic motifs, belt sets, fibulae.

На протяжении VII в. художественная металлопластика славян обогащается различными изобразительными мотивами. Особенно широкое распространение получают стилизованные изображения животных. Они используются в оформлении большинства наиболее выразительных категорий вещей, среди которых зооморфные фигуративные накладки, фибулы различных типов, детали поясных наборов.

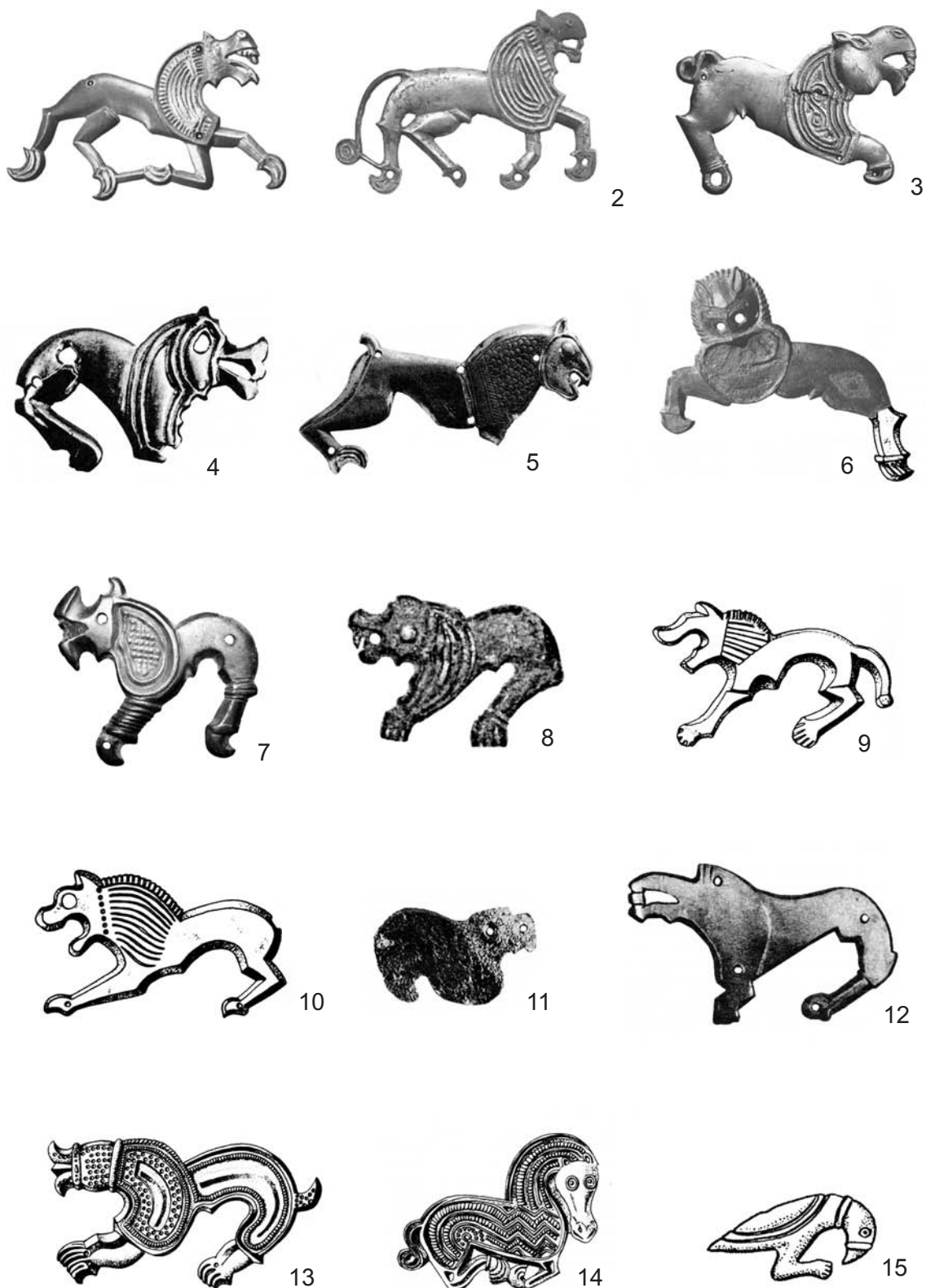
Накладки в виде профильных изображений животных представляют собой одну из наиболее ярких категорий славянских вещей VII в. На территории Украины они известны в составе Мартыновского клада (5 экз.), а также происходят из Скъбынец, городищ Плиснеск и Зимное. Комплект вещей с двумя парными фигурками львов, точное местонахождение которых неизвестно, хранится в частной коллекции ПЛАТАР (Киев). Изделия той же художественной традиции также присутствуют в кладах из Трубчевска (3 экз.) и Серпуховского района Московской области, Россия.

Перечисленные находки зооморфных фигурок демонстрируют чётко выраженный индивидуальный характер, проявляющийся как в художественно-стилистических особенностях, так и в иконографии. В каждом отдельном случае был реализован оригинальный творческий замысел. Вместе с тем очевидна определённая стереотипность в изображении поз животных, а также относительно принципов формообразования, позволяющая выделить ряд основных вариантов.

Позы, в которых изображены животные в славянских изделиях, представлены четырьмя основными вариантами. Относительно способа передачи, динамики, являющейся характерной чертой зооморфных накладок, а также характера пластики можно выделить два основных художественно-стилистических направления. В первом случае ритмика, упругость формы достигается при помощи пластической объёмности, а воссоздание тела животного является обобщённо-реалистичным. Ко второму художественно-стилистическому направлению принадлежат фигурки с уплощённой, лишь слегка выпуклой поверхностью, имеющей чёткую грань, и расширяющиеся к низу бортики, создающие таким образом двойной контур. У таких изделий эффект динамичности формы достигается за счёт ритмического сочетания округлых вырезов различных размеров и с различной кривизной, гармонично сочетающихся с линиями контура. Именно на ритмике линий контура в этом случае и сделан основной акцент. В схематизированной манере выполнена правосторонняя фигурка из Трубчевска.

По характеру пластики тела и поз животных, динамичности образов зооморфные фигурки очень близки звериным изображениям на поясных наконечниках, накладках и щитках пряжек из Кудыргэ на Алтае, кочевнического погребения возле обсерватории Улуг-бека в Самарканде (вторая половина VII в.), а также территории Аварского каганата и Северо-Восточной Болгарии (конец VII–VIII вв.). Эти изображения в свою очередь несомненно являются продолжением традиции кочевнического «звериного стиля» I тыс. до н. э.

АНДРІЙ СКИБА. ЗООМОРФНІ МОТИВИ СЛОВ'ЯНСЬКОЇ МЕТАЛОПЛАСТИКИ VII СТОЛІТТЯ



Іл. 1. Фігуративні зооморфні накладки: 1, 3 – Мартинівка (скарб); 2 – колекція ПЛАТАР, скарб (?); 4, 11–12 – Трубчевськ, Росія (скарб); 5 – Ньюдам, Данія; 6 – Скибинці; 7 – Серпуховський район, Росія (скарб); 8 – Пліснеськ; 9 – Фелнак, Румунія (скарб); 10 – ст. Преградна, Росія; 13 – Велестиніон, Греція (скарб); 14 – Біскупіє, Боснія і Герцеговина; 15 – Зимне

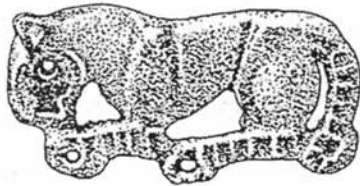
ІСТОРИЯ



1



2



3



4



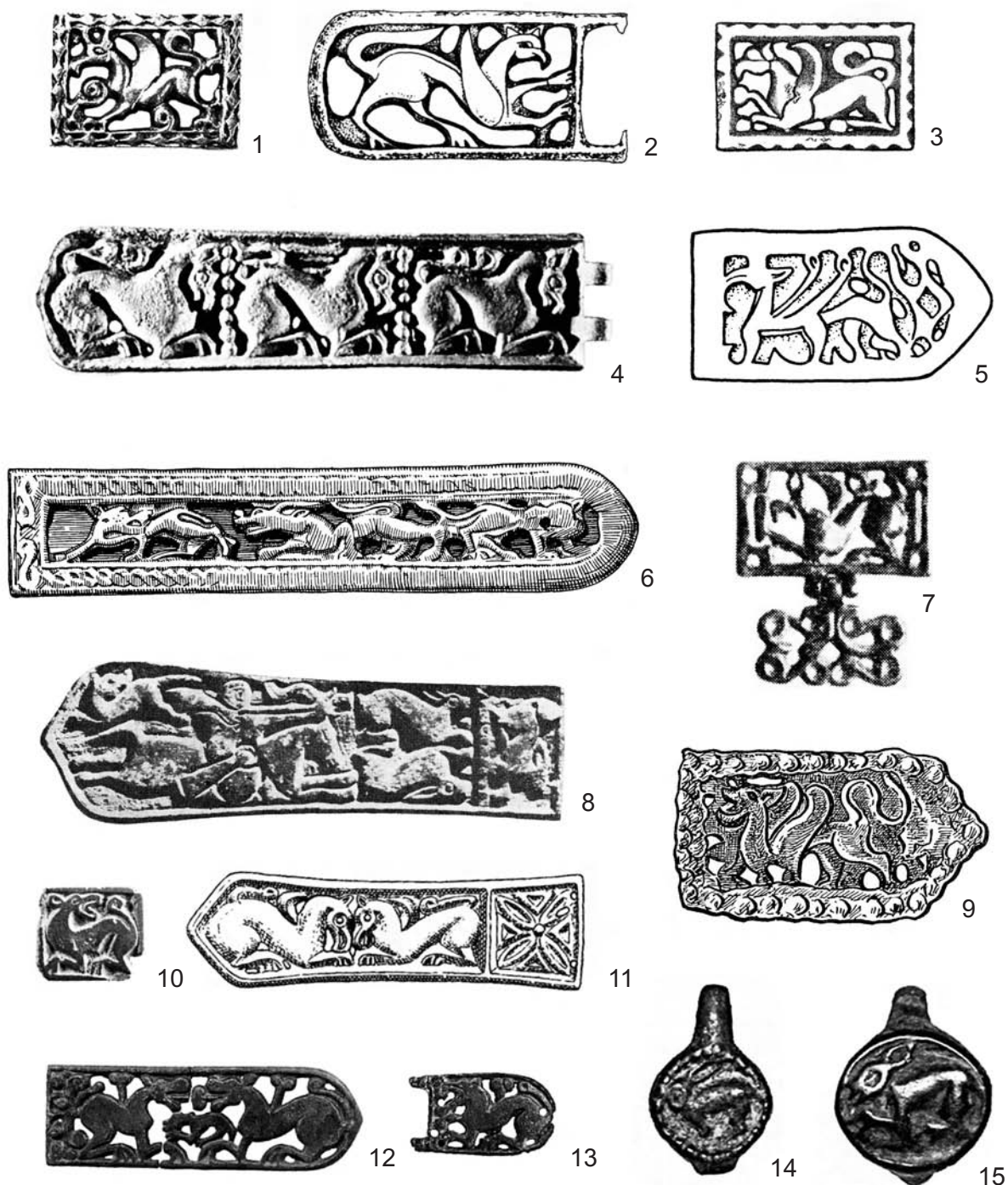
5



6

Іл. 2. Зооморфні зображення доби раннього заліза: 1 – кург. Аржан, Тува, Росія; 2 – Національний музей мистецтв у Бухаресті, Румунія; 3 – могила «Сяохейшингоу 1985 року», Внутрішня Монголія, КНР; 4 – Північний Китай; 5 – гробниця Жуцзячжуан, провінція Шенсі, КНР; 6 – Тернове, Росія

АНДРІЙ СКИБА. ЗООМОРФНІ МОТИВИ СЛОВ'ЯНСЬКОЇ МЕТАЛОПЛАСТИКИ VII СТОЛІТТЯ



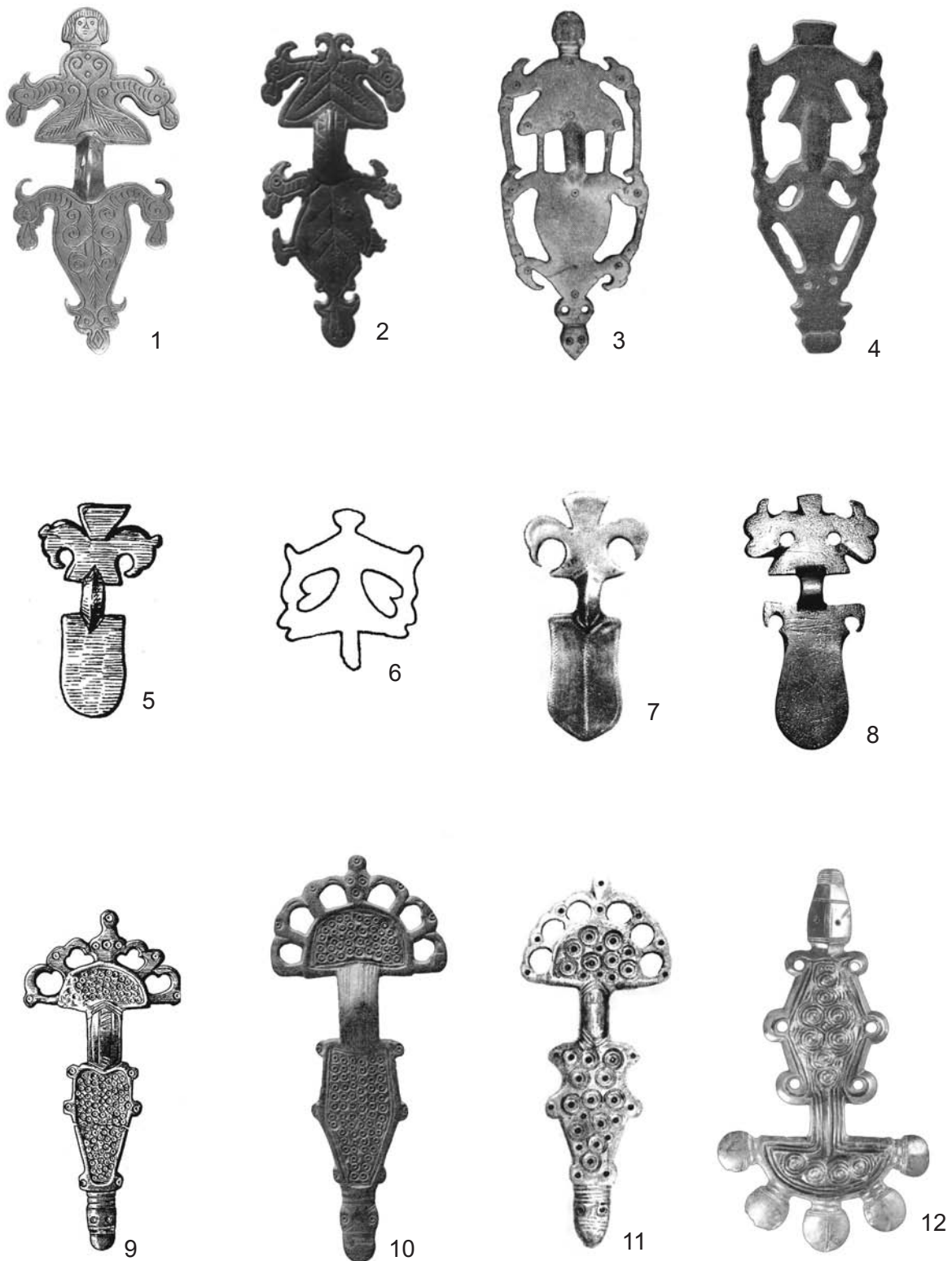
Іл. 3. Поясні деталі (1–13) та персні (14–15) кінця VII – першої половини VIII ст. із зображеннями тварин: 1 – Бпан, Албанія; 2 – Преселка, Болгарія; 3 – Велки Преслав, Болгарія; 4 – Нагімагош-Отомпа, Угорщина; 5–6 – Кудирге, Алтай, Росія; 7 – територія Угорщини; 8 – Кларфалва, Угорщина; 9 – Самарканд, Узбекистан; 10, 12–15 – Північно-Східна Болгарія; 11 – Нове Замки, Словаччина

ІСТОРИЯ



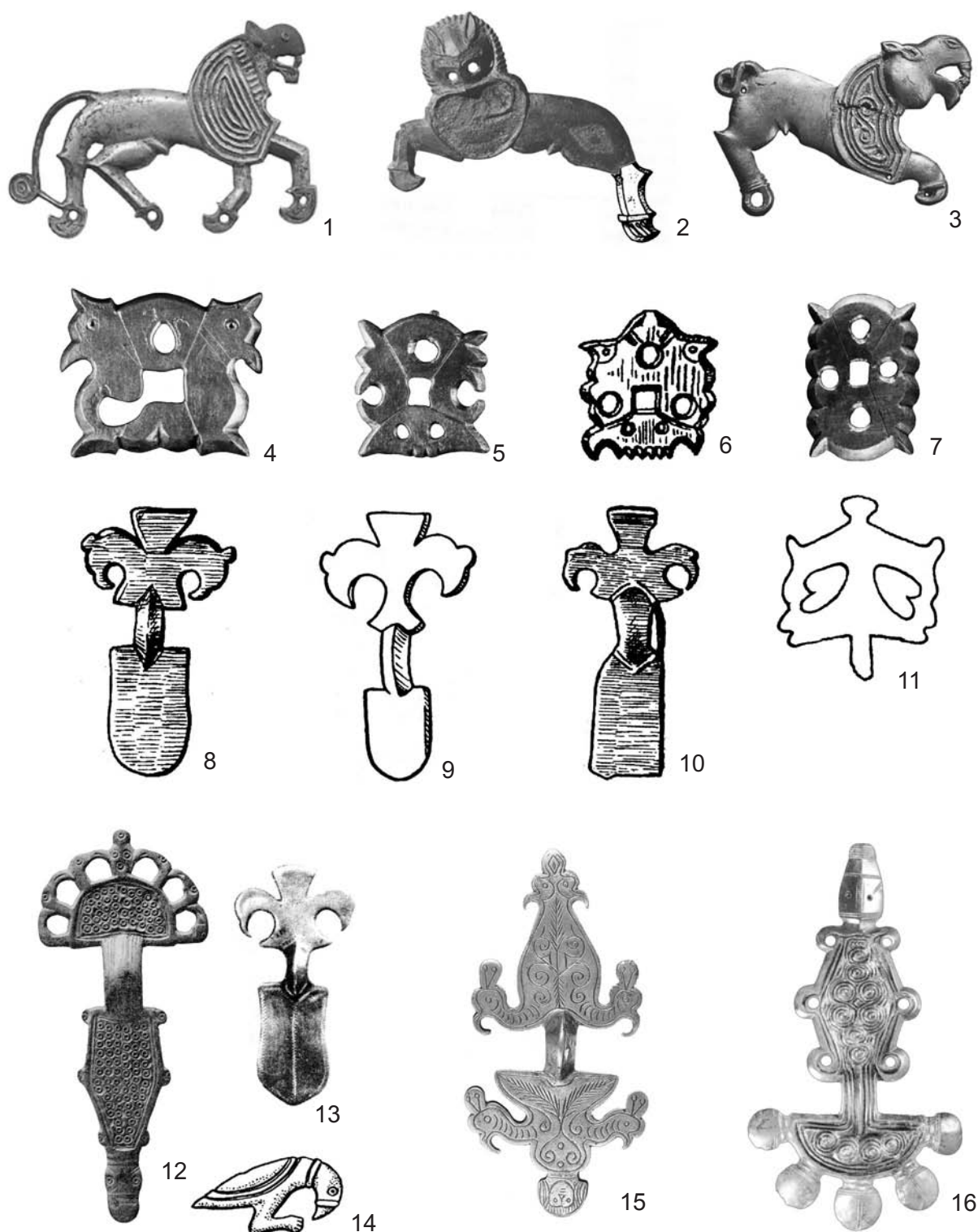
Іл. 4. Ранньосередньовічні поясні деталі із зооморфними мотивами (1–11) та паралелі мотиву голови грифона в кочівницькому мистецтві доби раннього заліза (13–16): 1–3, 9 – Козіївка (скарб); 4 – Зимне; 5, 8, 11 – Вільховчик (скарб); 6–7, 10 – Дайламан, Іран; 13 – тасмолінська культура, Казахстан; 14 – тагарська культура, Тува, Росія; 14–16 – Туекта, Алтай, Росія

АНДРІЙ СКИБА. ЗООМОРФНІ МОТИВИ СЛОВ'ЯНСЬКОЇ МЕТАЛОПЛАСТИКИ VII СТОЛІТТЯ



Іл. 5. Фібули дніпровських типів із зооморфними стилізаціями: 1 – Мартинівка (скарб); 2 – Козіївка (скарб); 3 – Блажки; 4, 10 – Пастирське, 5 – Лебехівка; 6 – Григорівка; 7, 11 – Трубчевськ, Росія (скарб); 8 – Пеньківка; 9 – Козіївка (скарб); 12 – Гапоново, Росія (скарб)

ІСТОРИЯ



Іл. 6. Зооморфні мотиви у слов'янській металопластиці. Стилiзованi зображення левiв (1–3), грифонiв (4–11), хижих птахiв (12–14), павичiв (15), змiй або драконiв (16): 1 – колекцiя ПЛАТАР (Киiв); 2 – Скибинцi; 3, 15 – Мартинiвка (скарб); 4–5, 7 – Вiльховчик (скарб); 6 – Козiївка (скарб); 8 – Лебехiвка; 9 – Лебехiвка (за Б. Рибакoвим); 10 – Трощин; 11 – Григорiвка; 12 – Пастирське; 13 – Трубчевськ, Росiя (скарб); 14 – Зимне; 16 – Гапоново, Росiя (скарб)

*АНДРІЙ СКИБА. ЗООМОРФНІ МОТИВИ СЛОВ'ЯНСЬКОЇ МЕТАЛОПЛАСТИКИ VII СТОЛІТТЯ*

С кочевнической традицией связаны динамика образов, характерные позы животных, пластика тела, отражающие ярко выраженное художественное обобщение.

Пластинчатые фигурки животных, происходящие с ареала славянских культур V–VII вв., на фоне подобных находок выделяются не только своим художественно-стилистическим разнообразием, но и наиболее высоким мастерством исполнения.

Сегодня можно констатировать и наличие общих черт для изделий славянского круга, таких, как трактовка шеи с гривой в виде орнаментированной дуги, а также изготовление в подавляющем большинстве случаев в технике литья.

Зооморфные мотивы становятся характерными для большинства славянских фибул VII в. Это зооморфные, зооантропоморфные фибулы, застёжки с каймой из птичьих голов, а также пальчатых фибул. Для зооантропоморфных фибул являются характерными изображения головок павлинов. Они присутствуют и в оформлении некоторых зооморфных фибул. Вместе с тем для последних наиболее выразительным мотивом являются головы грифонов. Этот же мотив характерен и для сложнопрофильных поясных деталей. В оформлении ножек пальчатых фибул и фибул с каймой из орлиных голов присутствует изображение головы змеи или дракона. Последние, таким образом, соединяют оба зооморфных мотива – птичий и змеиный.

Происхождение зооморфных мотивов, присутствующих в славянской металлопластике, и их стилистики является различным. Среди них отчётливо выделяются художественные выражения, связанные с кочевническими традициями. К ним принадлежат фигуративные зооморфные накладки с присущими им позами, пластикой тела, динамическим характером изображения, а также мотив голов грифонов, используемый в оформлении поясных деталей и фибул.

*Ключевые слова:* раннесредневековые славяне, зооморфные мотивы, поясные наборы, фибулы.

УДК 930.2“09”

## УРБАНІСТИЧНО-АДМІНІСТРАТИВНІ РЕФОРМИ КНЯГИНИ ОЛЬГИ (3: НОВГОРОД ДО НОВГОРОДА)

Юрій Дуба

*Третя частина статті присвячена вивченню фрагментів літопису 947 року про похід княгині Ольги до Новгороду і встановлення погостів на річці Лузі. Аналізуючи ранні свідчення про Новгород, автор стверджує, що мова йде про Новий город на волинській Лузі, перейменованій близько 992 року на Володимир.*

*Ключові слова:* літописи, Русь, княгиня Ольга, урбаністична реформа, адміністративна реформа, Новгород, князь Святослав, Костянтин Багрянородний, ал-Мас'уді, Волинська земля, р. Західний Буг, р. Луга.

*The third part of the article is devoted to the study of the fragment of the chronicle 947 year about the march Olga to Novgorod and establishes pohosts on the Luha-river. Analyzing the earliest evidence about the Novgorod, the author argues that it is about a New gorod on the Volynian Luha-river, renamed about 992 at Volodymir.*

*Keywords:* chronicles, Rus, Princess Olga, urban reform, administrative reform, Novhorod, Prince Svyatoslav, Constantine Porphyrogenitus, al-Mas'udi, Volynian land, Western Bug River, Luga River.

Події киево-деревлянської війни 945–946 років, відомі за літописними сюжетами чотирикратної помсти княгині Ольги за смерть чоловіка, стали своєрідним вступом, що передував опису масштабної реформаторської діяльності київської володарки. Після завершення військових дій Ольга із сином Святославом спершу пройшла Деревлянською землею, визначаючи устами та уроки й організовуючи на підкореній території становища й ловища. А вже наступного року княгиня поширила свою діяльність поза межами Деревлянщини: «в лѣтѣ .s. ѹ. ѿе. [6455 (947)] иде волга к новугороду. и оустави. по мьстѣ. погосты и дань. и по лузѣ погосты и дань и шброкы. и ловища ея суть по всеи земли. и знамения и мѣста и погосты. и сани ея стоятъ въ плеськовѣ и до сего дѣи» [19, стб. 48–49].

Попри зауваження авторитетних текстологів, що мандрівка Ольги «к новугороду» є лише літературним домислом, культивованим у середовищі новгородських та псковських книжників, які намагалися пов'язати діяльність Ольги з історичними та географічними реаліями Новгородської землі, цитована літописна звістка тривалий час некритично використовується як «вагомий» аргумент, який мав би свідчити на користь ранньої урбанізації північно-західної периферії Русі, започаткованої з ініціативи київської адміністрації [15, с. 20–28].

Змістовий зв'язок літописної мандрівки Ольги 947 року з попередньою оповіддю про «деревлянську помсту» київської княгині є суттєвою підставою, аби підтримати думку, висловлену Андрієм Нікітіним, що «выражение “по мьсте” (т. е. – “по отмщении”) было понято в качестве указания на реку Мсту...» [37, с. 39 (прим. 15), 221]. Відштовхуючись від цього твердження, у попередніх частинах публікації було обґрунтовано, що географічний вектор реформаторських ініціатив київської княгині після деревлянської війни спрямовувався далі, у західному напрямку від Києва, і, буквально за текстом літопису, – на Лугу, а не на Північ. Тобто наступного року після деревлянських подій (після помсти) київська адміністрація поширила свою владу до правобережжя Західного Бугу з його важливим східним допливом – р. Лугою. Отже, літописна оповідь 947 року відображає події з інкорпорації київською державою Волинської землі [16, с. 20–42].

Розгляд згаданої літописної статті саме під таким кутом зору знімає принципові застереження щодо достовірності самого факту реформ княгині Ольги, які виникали, зокрема, в О. Шахматова, М. Грушевського та Д. Лихачова. Якщо географічним орієнтиром урбаністично-адміністративної діяльності Ольги була волинська р. Луга, то пізнішою вставкою можна було б вважати не весь цитований на початку статті текст, а лише його початкову фразу – «иде волга

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

к новугороду», яка й підштовхує до думки, що описані події були територіально пов'язані з Новгородом на Волхові. Спинимось на цьому питанні детальніше.

### Початки Новгорода на Волхові

Як не парадоксально, але саме початкова фраза аналізованого літописного уривка, у якій фігурує назва «Новгород», і є основним аргументом, який доводить, що реформаторські ініціативи київської княгині не зачіпали північних околиць київської держави, що номінально, на данницькій основі, входили в її політичну орбіту. За матеріалами археологічних досліджень, укріпленого населеного пункту під назвою «Новгород» у середині X ст. на р. Волхові не існувало. Слід віддати належне науковій ерудиції істориків-текстологів XIX – початку XX ст., які заперечували можливість походу Ольги на Північ, не враховуючи археологічних аргументів, які стали надбанням науки тільки в другій половині минулого століття.

Сьогодні археологи однакові в тому, що волховський Новгород постав як укріплений консолідуєчий центр кількох первісно ізольованих поселень, заснованих на різноетнічній (родовій) основі. Таких поселень (пізніших «кінців»), котрі поступово об'єднувалися на федеративних засадах, було щонайменше три. Славенське розташовувалося на правобережжі Волхова навпроти укріпленого «города» (сучасного Дитинця). Два інші розміщувалися на лівому березі. Неревське – на північ та північний захід від «города», а Людине – на південний захід від нього [62, с. 41–42]. Археологічні матеріали свідчать, що ці розрізнені первинні осередки виникли доволі пізно й на час урбаністично-адміністративних реформ княгині Ольги аж ніяк не могли називатися Новгородом. Адже найдавніші шари Людинового кінця датуються лише серединою X ст. Найдавніше мощення Наревського кінця, за дендрохронологічними шкалами, з'явилося 953 року, а під ним – лише 30 см культурного шару другої чверті X ст. Найдавніший поміст на Михайлівській вулиці Славенського кінця датується 974 роком, а найдавніші нашару-

вання, що йому передують, – 60-ми роками X ст. [61, с. 71].

На території новгородського Дитинця також не знайдено шарів, давніших за третю чверть X ст. До того ж укріплення, яке формально можна вважати «новим городом» і на основі якого окремі прото-Новгородські поселення консолідувалися в єдину урбаністичну структуру, виникло значно пізніше. Появу «города» новгородський літописець датує 1044 роком: «в лѣто 6552. <...> а на весну же Володимиръ (син Ярослава Мудрого. – Ю. Д.) заложи Новгородъ и сдѣла его» [38, с. 181]. Термін «Дитинець» з'являється в літопису п'ятдесят три роки по тому, під датою – 1097 рік, з уточненням, що йдеться про «город»: «В лѣто 6605. ... Томъ же лѣтъ на ве... горѣ онъ полѣ, а 3-и день Дѣтиньць съгорѣ городъ» [38, с. 19]. Під 1116 роком, описуючи розширення Дитинця, літописець знову називає його Новгородом: «В лѣто 6624. <...> Въ то же лѣто Мьстиславъ заложи Новѣгородъ болши първаго» [38, с. 20]. У літературі тривалий час панувала думка, що в повідомленні 1116 року про розширення Новгорода мовилося про територію, яку охоплює існуючий нині пояс зовнішніх фортифікацій міста. Нині неспростовно доведено, що зовнішній вал міських фортифікацій виник наприкінці XIV ст., а «город» 1116 року займав ту саму площу, що й новгородський Дитинець у його сучасному вигляді, укріплення якого звели за Івана III на основі давніших фундаментів. Найраніші фортифікації охоплювали площу, меншу майже у два рази. Цей первинний «город» відповідав північній частині теперішнього Дитинця із Софійським собором та прилеглими будівлями. Археологічні дослідження оборонної лінії давнішої північної частини Дитинця, здійснені в 1957, 1959 роках М. Алешковським та в 1985 році М. Вороновою, доводять, що первісні дубові укріплення Дитинця споруджено саме 1044 року, про що в літопису збереглося пряме свідчення, а тому із цією датою і слід пов'язувати виникнення назви «Новгород» [61, с. 72].

Археологічно засвідчений факт пізнього виникнення укріпленого населеного пункту на Волхові, що отримав назву «Новий

## ІСТОРІЯ

город», вступає в суперечність з літописними повідомленнями, які пов'язують низку раніших подій саме з Новгородом. Про це найвлучніше висловилося Т. Джаксон: *«Получается известное противоречие. Археологами на территории новгородского детинца не найдено слоев ранее третьей четверти X в., название Новгород возникает к середине XI в., в то же время целый ряд летописных известий о деяниях времен Рюрика, Олега, Ольги, Владимира и Ярослава упоминает Новгород»* [12, с. 92]. Це неузгодження долається російськими науковцями в найпростіший спосіб: припускається, що, згадуючи Новгород у контексті подій IX–X ст., літописці мали на увазі якесь давніше локальне укріплене поселення (якийсь давніший город), що мало іншу назву й розташовувалося в межах Великого Новгорода, у його найближчих околицях і навіть поза межами Новгородської землі.

Ще у 20-х роках XX ст. О. Ридзевська вказала на топонім «Холм», що локалізується в Славенському кінці середньовічного Новгорода, і звернула увагу на його ймовірну близькість із топонімом «Hólmgarðr» [51, с. 105, 110, 111]. Холмґард / Гольмґард традиційно вважається давньоскандинавським позначенням Новгорода. Про тотожність Гольмґарда та Новгорода свідчить й датована XIV ст. «Сага про Хрольва Пішохода»: *«Глывный стол конунга Гардов находится в Хольмгардаборге (Hólmgarðaborg), который теперь зовется Ногардар (Nógarðar)»* [12, с. 83]. Спираючись на припущення О. Ридзевської, В. Янін та М. Алешковський порушили питання про можливість закріплення в давньоскандинавській назві «Гольмґард» імовірної первинної назви поселення на Славні – «Холм-город» [62, с. 41]. Підтримала таку можливість і Т. Джаксон. На її думку, *«форма Hólmgarðr в момент своего возникновения могла представлять собой лишь отражение местного топонима Холмъ-городъ, само-названия некоего Холмгорода (“укрепленного поселения Холм”)»* [12, с. 89–90].

Проте існування локальних укріплень прото-Новгорода, які б передували фортифікаціям зведеного в середині XI ст. «горо-

да» (Дитинця), дотепер лишається тільки науковим припущенням. Не слід забувати, що й перша згадка про Холм Славенського кінця згадується в літопису тільки в 1144 році [38, с. 27], тобто сто років по тому, як син Ярослава Мудрого Володимир *«зложи Новгородъ и сдѣла его»*. А найраніша фіксація топоніма Hólmgarðr – у рунічному напису з Ести (у Сьодемарланді, Швеція) – належить до першої половини XI ст. [12, с. 83], а отже, найімовірніше, стосується саме Новгорода, зведеного 1044 року.

Доводиться визнати, що ні археологія, ні літописні свідчення, ні руські назви в скандинавській топонімічній номенклатурі не дають жодних реальних підстав для того, аби говорити про заснування Новгорода на Волхові в X ст. Фактом є тільки те, що *«три древнейших поселка, которые стали известны в результате раскопок и были основой позднейших Людина, Неревского и Славенского концов, в X и первой половине XI в. Новгородом не назывались. Обращение к летописной терминологии обнаруживает, что обозначение «Новгород» на первых порах применялось исключительно к Детинцу, т. е. к общему укреплению трех древнейших поселков, которые и создали кремль как объединяющую их фортификацию. Лишь с течением времени это название распространилось на весь город, когда расширение первоначальных поселков, изначально разделенных пустыми пространствами, привело к их слиянию»* [61, с. 72].

На роль давнього «города», що передував заснуванню Новгорода на Волхові, пропонувалися також інші пункти. Серед них і укріплення, що виникло у VIII–IX ст., розташоване за два кілометри південніше від новгородського Дитинця, відоме під назвою «Городище». На думку Є. Носова, *«летописцы, говоря о “Новгороде” при описании событий IX–X вв., имели в виду поселение на “Городище” (при такой постановке вопроса “Городище” выступает как одно из локальных названий в рамках Новгорода, появившееся на одном из этапов его развития)»* [40, с. 16]. Хоча назва «Городище» засвідчена в писемних джерелах, починаючи з 1103 року, завдяки патріо-

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

тичним візіям новгородських краєзнавців з XIX ст. за ним у літературі закріпилася назва «Рюрикове городище». Імовірним попередником Новгородом вважають і Стару Ладугу (Aldeigja, Aldeigjuborg), засновану в другій половині VIII ст. Висловлювалися думки, що «город» на Волхові стали називати «Новим» стосовно до Києва, чи навіть Старгорода (Ольденбурга), розташованого в теперішній німецькій федеральній землі Шлезвіг-Гольштейн.

Утім, слушне припущення, що руські книжники, звертаючись ретроспективно до подій другої половини IX – першої половини XI ст., могли проектувати новий топонім «Новгород» на якоесь давніше укріплення, не доводиться безастережно поширювати на всі повідомлення зазначеного хронологічного проміжку. Якщо таке припущення є цілком доречним у тлумаченні легендарних подій, пов'язаних із запрошенням на княжіння до Новгороду в 862 році варяга Рюрика з братами Синеусом і Трувором, то конкретика пізніших повідомлень з періоду Ольги, Святослава чи Володимира вимагає, увіч, ретельнішого аналізу.

Саме такого підходу потребує вивчення географічних орієнтирів літописної оповіді 947 року про похід Ольги «к новгороду». Згадку про Новгород аж ніяк не можна трактувати умовною і через це безапеляційно її відкидати або оминати, хоча б з огляду на історичний контекст повідомлення, який виразно спрямовує нашу увагу на волинську Лугу. Прискіпливого аналізу це свідчення про Новгород вимагає вже тому, що воно хронологічно корелюється із топонімом «Немоґард», згаданим як місце княжіння Святослава у творі сучасника Ольги – візантійського імператора Костянтина Багрянородного (\*913 – †959). Очевидно, що це повідомлення, переказане імператором із уст інформаторів, ніяк не могло стосуватися Новгороду на Волхові, заснованого сто років по тому. Де ж розташовувався уділ князя Святослава?

#### Ойконім «Немоґард» Костянтина Багрянородного

Назва населеного пункту «Немоґард» зафіксована в трактаті Костянтина Багряно-

родного «Про управління імперією», який писався в 948–952 роках як своєрідне повчання синові Роману II і мав на меті допомогти молодому й недосвідченому спадкоємцеві в управлінні державою [26, с. 269–320].

У дев'ятому розділі твору, серед свідоцтв візантійського імператора про руські землі, є повідомлення про одностовпівки (μονόστυλα), які сплавляються племенами-пактіотами зі зовнішньої Русі до Києва: «...приходящие из внешней Руси (Ρωσίας) в Константинополь (Κωνσταντινουπόλει) моноскылы являются одни из Немогарда (Νεμογαρδάς), в котором сидел Сфендослав (Σφενδοσθλάβος), сын Ингора (Ἰγγωρ) архонта Руси, а другие из крепости Милински (κάστρον τῆν Μιλινίσκων), из Телуицы (Τελιούτζαν), Чернигоги (Τζερνιγώγαν) и из Вусеграда (Βουσεγράδῆ). И так, все они спускаются рекою Днепр и сходятся в крепости Киовава (Κιοάβα), называемой Самватас (Σαμβάτας). Славяне же, их пактиоты, а именно: кривитеины, лендзанины и прочие Славинии – рубят в своих горах моноскылы во время зимы и, снарядив их, с наступлением весны, когда растает лед, вводят в находящиеся по соседству водоемы. Так как эти [водоемы] впадают в реку Днепр, то и они из тамошних [мест] входят в эту самую реку и отправляются в Киову. Их вытаскивают для [оснастки] и продают росам, росы же, купив одни эти долбленки и разобрав свои старые моноскылы, переносят с тех на эти весла, уключины и прочее убранство... снаряжают их» [25, 496 с.].

Коментатори цитованого російського академічного перекладу праці «Про управління імперією», яка другим, виправленим виданням вийшла друком 1991 року в серії «Древнейшие источники по истории народов СССР», приділили чимало уваги аналізу назв населених пунктів. Коментар до ойконіма Νεμογαρδάς починається із зауваження, що його інтерпретація як Новгороду Великого є загальноприйнятою. Далі, як необґрунтовані, згадуються дві альтернативні позиції: Вл. Пархоменка, який зауважив, що Новгород Костянтина

## ІСТОРІЯ

Багрянородного середини X ст. «судя по контексту, вряд ли северный» [46, с. 34], та В. Лянскоронського, на думку якого цим топонімом позначалася новозбудована частина Києва [31, с. 232–235]. Натомість виразно тенденційно перебільшується роль неіснуючого на той час Новгород на Волхові: «Археологические материалы, одновременные известиям Константина, свидетельствуют о важном политическом и экономическом значении Новгорода» [25, комент. 6 до розд. 9]. Ця голослівна теза обґрунтовується покликаннями на два збірники статей, щоправда без указівки на конкретні вияви економічної ролі прото-Новгородських поселень та покликань на конкретні сторінки [5; 39].

У коментарі до ойконіма *Немогардъс* К. Багрянородного фігурує і припущення А. Кірпічнікова, який припускав, що він стоується не Новгород на Волхові, а Старої Ладogi. Спираючись на запропоновану Дж. Б'юрі кон'єктуру (-β- замість -μ-, тобто – *Невогардъс* замість *Немогардъс*), дослідник зіставив основу *Нево-* з назвою Ладозького озера «Нево», а відтак – зв'язав її з гіпотетичним топонімом «Нево-град» / «град на озері Нево» – Старою Ладогою [21, с. 55]. Додамо, що Д. Мачинський, який визнавав припущення А. Кірпічнікова помилковим, запропонував Немоґард / Невогард трактувати як «Болотяна садиба» (від «нев'ї» – болітця) і пов'язав цю назву з «Рюриковим городищем», розташованим серед заболоченої заплави [32, с. 5–35].

Цей екскурс у наукові коментарі до назви Немоґард / *Немогардъс* з поважного видання (наукового українського перекладу не існує й дотепер) яскраво демонструє намагання деяких сучасних російських дослідників видати за науковий курйоз спроби південної локалізації Немоґарда й свідомо звузити альтернативну думку до двох, висловлених сентенцій Вл. Пархоменка та В. Лянскоронського. Переконавання, що саме Новгород на Волхові приховується за ойконімом «Немоґард», трансформувалося в пошуки північноросійських етимологічних паралелей, за якими цілковито губляться географічні реалії самого джерела. Давня традиція добачати місце кня-

жіння Святослава на території майбутньої Новгородської землі (чи то в «Холмі» на Славні, чи в «Городищі» або в Ладозі) й далі тяжіє над досліджуваною темою.

Роздвоєність між цією історіографічною традицією та прочитанням тексту К. Багрянородного виразно проглядається вже в «Історії» В. Татищева. До честі історика, він усе-таки принципово відрізняв зміст джерела від власних коментарів. Дослідник не мав сумніву, що у викладі Костянтина Багрянородного Немоґард розташовувався в допливах Дніпра (чи навіть на Дніпрі), хоч і вважав це свідчення помилковим, доводячи, що однодревки сплавливали саме з Новгород на Волхові: «Новгородцы товары свои возили въ Смоленскъ, и оттуда лодками по Днѣпру въ Кіевъ сплавливали, отъ чего вдѣлалась ошибка у Константина Императора, который мнилъ, что Новъ городъ при Днѣпрѣ построень» [53, с. 208]. Щобільше, В. Татищев пише про своє попереднє ототожнення Немоґарда (трактуючи його як Неоґард) з Новгородом Сіверським: «Немогарда есть без сомнѣнія Неогарда, то есть Новъгородъ: и съ начала думалъ, и тоже Делилю показалось, что сей есть Новъгородъ сѣверскій не далеко отъ Чернигова, и хотя отъ Русскихъ древностей извѣстно, что сей городъ во власти Россіянъ со всею Сѣверією былъ, однакожь я болѣе разсуждаю, что Новъгородъ великій и окольное положение Русь именуемое» [53, с. 208].

Автори новітніх коментарів до видання трактату Костянтина Багрянородного «Про управління імперією» цих спостережень свого попередника не зауважують, як і ще один важливий ранній приклад наукової південної локалізації Немоґарда (власне – руської), на котрий покликається В. Татищев. Побіжно згаданий істориком Деліль – це знаменитий французький географ, картограф, член Королівської академії наук, «Перший картограф короля» Гійом Деліль / Guillaume de Lisle (\*1675 – †1726). У цій згадці В. Татищев має на увазі його карту «Східна імперія за творами Костянтина Багрянородного» (іл. 1), опубліковану в «Atlas nouveau», виданому в

Амстердамі 1742 року [67]. Згадані імператором населені пункти – Milinica Castrum, Teliutza, Nemogarda та Tzernigoga – локалізовано на цій карті вздовж Десни (іл. 2). Відтак «Νεμογαρδάς» К. Багрянородного ототожнюється з Новгородом-Сіверським, що й відзначив у своїй «Історії» В. Татищев.

Згадана карта Г. Деліля була створена (що відзначено в заголовку) за участю історика-бenedиктинця Ансельма Бандурі (\*1671 – †1743), котрий написав двотомну працю «Imperium orientale», яка вийшла друком у Парижі 1712 року, та у Венеції 1729 року [63]. У цій праці А. Бандурі опублікував і прокоментував трактат «Про управління імперією», для якого й призначалася карта Г. Деліля. На книгу А. Бандурі покликається В. Татищев. Відома вона авторам коментарів до російських видань праці К. Багрянородного, хоча залишається лише здогадуватися, з яких міркувань версія локалізації Немоґарда Бандурі – Деліля замовчувалася ними.

Отже, південна (києво-руська) локалізація Немоґарда не позбавлена наукової історіографічної традиції, а головне – має важливу перевагу: вона спирається на пряму вказівку Костянтина Багрянородного, що однодревки сплаваються з різних місцевостей «зовнішньої» Русі (зокрема й з Немоґарда, у якому сидів Святослав) до Києва водоймами, що впадають у Дніпро. Тобто йдеться безпосередньо про басейн Дніпра. Спроба пов'язати Немоґард середини X ст. з територією майбутньої Новгородської землі вимагає від прихильників цієї теорії непростих пояснень, зокрема:

а) чому уважний до деталей Костянтин Багрянородний, який так докладно описав дніпровські пороги, оминув проблеми сплаву однодревок через волоки між Дніпром та Ловаттю й пороги на самій Ловаті?

б) чи був рентабельним сплав однодревок (через згадані численні перешкоди) на відстань понад 1200 км від «Городища» до Києва, а чи близько 1400 км від Ладоги до Києва? Для порівняння: прямий, без волоків і порогів, сплав з верхів'їв приток Прип'яті, Стиру й Горині (властиво, від городища X ст. з промовистою назвою

«Кораблище») до Києва був щонайменше вдвічі коротший та й проблем з деревиною для побудови човнів на Поліссі ніколи, як відомо, не існувало. Зауважмо принагідно, що К. Багрянородний наголошував на тому, що однодревки русами купувалися, тобто економічний чинник у цьому випадку теж відігравав зовсім не останню роль;

в) які конкретні фактичні підстави існують для того, аби вважати, що К. Багрянородний під терміном «“зовнішня” Русь» із Немоґардом розумів землі майбутньої північної Новгородщини?

Якщо відповіді на перші два запитання є очевидними й свідчать проти північної локалізації Немоґарда, то останнє вимагає дещо детальнішого розгляду.

### **«Зовнішня» Русь Костянтина Багрянородного**

Згідно з найпоширенішою в історичній науці (насамперед російській) версією, «зовнішня» Русь візантійського автора є новгородською Північчю, а неназвана «внутрішня» Русь (що відтворюється як опозиція до «зовнішньої») – Київським Подніпров'ям, під яким розуміють Руську землю у вузькому значенні цього слова. Таке пояснення виникло через семантичну схожість пізньої новгородської літописної термінології, у якій «верховські» землі (під якими розуміли Новгородську землю) протиставлялися «низовським» (під якими розуміли Київську чи Володимиро-Суздальську землі). Саме так уперше потрактував «зовнішню» Русь і В. Татищев, обґрунтовуючи думку, що Немоґард К. Багрянородного є Новгородом на Волхові саме через «*окольною положеніе Русь именуемое*». Б. Рибаків окреслював територію «внутрішньої» Русі, визначаючи її північну та південну межі, образно називаючи Любеч та Витичів її північними та південними воротами [50, с. 33–38].

Проте існують також інші трактування аналізованого виразу, які систематизовано в праці М. Бібікова [7]. Якщо буквально слідувати за свідченнями К. Багрянородного, то поза межами «внутрішньої» Русі опиняються всі інші перелічені населені пункти, зокрема й Чернігів (Чернигога / Τζερνιγώγαν) та розташований поруч з Києвом Вишгород

## ІСТОРІЯ

(Вусеград / Воусеградѣ), відомий за «Повістю временних літ» як «Ольжин город», якому належала третина деревлянської данини. Ця, доволі незручна для коментування обставина спонукала дослідників до вільностей у тлумаченні тексту. Так, А. Насонов уважав, що *«совершенно не обязательно толковать текст в том смысле, что перечисленные ниже города относились к “внешней Руси”, и текст не дает материала для суждения о том, принадлежали ли эти города к “внешней Руси”»* [36, с. 31]. За А. Насоновим, Новгород на Волхові заразом із «зовнішньою» Руссю протиставляється Русі, яка трактується як політичне територіальне ядро, що панує над деякими слов'янськими племенами. Таким чином, дослідник начебто не включає перелічених візантійським автором міст ні до «зовнішньої», ні до «внутрішньої» Русі, залишаючи відкритим питання про межі згаданого «зовнішнього» анклаву Русі.

Цілком очевидно, що існуючі недомовки, неузгодженості та неясності в тлумаченнях тексту Костянтина Багрянородного спровоковані намаганням ряду дослідників будь-що зіставити його з пізнішими літописними реаліями та їхнім переконанням, що свідчення про «зовнішню» Русь походило від місцевих руських інформаторів. Утім, існує альтернативна думка, що це означення виникло в самих візантійців, які спиралися на систему географічних уявлень та дефініцій з протокольної традиції візантійського двору чи з практики, прийнятої в історично-географічній літературі. Скажімо, В. Петрухін та Ф. Шелов-Коведяєв відзначили, що «зовнішня» Русь не має прямої відповідності з реаліями історичної географії Русі й розглянули аналізоване питання в контексті візантійської традиції географічних описів. На їхню думку, опис областей Русі міг здійснюватися з позиції південного спостерігача, для якого ближчі до Константинополя (південніші) орієнтири були «внутрішніми», а віддаленіші (північні) трактувалися «зовнішніми». Грунтуючись на такому спостереженні, дослідники дійшли висновку, що вислів «“зовнішня” Русь» не має самостійного політич-

ного значення, а є питома географічним визначенням [47, с. 184–190].

Джерела такого трактування сягають висновків праці О. Соловйова, який припустив, що опозицію зовнішній / внутрішній у творі Костянтина Багрянородного слід розуміти як дальший / ближчий і запропонував вважати «зовнішньою / віддаленою» Руссю Русь із Києвом, а «внутрішньою / ближчою» відповідно – якийсь руський анклав у Північній Надчорноморщині (Тмурокані?). Історіографічних прикладів такого розуміння руських географічних реалій у трактаті «Про управління імперією» достатньо багато. Їх критично проаналізував О. Назаренко [35, с. 296–297], відзначивши, однак, що поза увагою дослідників, які підхопили думку О. Соловйова, залишилося принципово важливе застереження останнього, що через специфіку прочитання грецького тексту неможливо провести межу між «зовнішньою» та «внутрішньою» Руссю в будь-якому місці переліку руських міст з трактату Костянтина Багрянородного. З огляду на це, дослідник резюмує, що така постановка питання *«зачеркивает соблазнительное отождествление “внутренней Руси” с Русской землей в узком смысле»* [35, с. 296]. А якщо так, то й – додамо від себе – перекреслює спроби ототожнення «зовнішньої» Русі з Новгородською землею.

До полеміки щодо трактування антонімічної пари зовнішній / внутрішній у складі оповіді про сплав однодревок до Києва О. Назаренко залучає ще один приклад подібної семантичної опозиції з твору Костянтина Багрянородного «Про церемонії», у якому зібрано протокольні форми звернення до іноземних правителів. Під час зустрічі болгарських послів у Константинополі від логофета за протоколом вимагалось після питань про здоров'я царя, його нащадка та «великих бояр» довідуватися про здоров'я *«інших внутрішніх та зовнішніх бояр»*. Аналізуючи болгарську (як тюркську, так і слов'янську) соціальну термінологію, О. Назаренко доходить висновку, що словесним зворотом «внутрішні бояри» називали столичних бояр, які мешкали при царському дворі, а «зовнішні» –

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

тих, хто виконував свої функції за межами столиці, у регіональних центрах [35, с. 296]. Відзначена О. Назаренком термінологічна проекція переконує в тому, що терміном «“зовнішня” Русь» К. Багрянородний аж ніяк не мав на меті окреслити тільки північні території, що охоплювали землі майбутньої Новгородщини, як це намагалися й намагаються довести прихильники північної локалізації Немоґарда, апелюючи до пізнішої книжної практики поділу на «верховські» та «низовські» землі. Під названим терміном слід розуміти всяку підвладну Русі територію поза межами Києва, який і був тією не названою «внутрішньою» Руссю.

Окрім того, О. Назаренко звертається до тексту іншого свідчення К. Багрянородного, у якому повідомляється про полюддя, у яке архонти відправлялися з усіма росами з Києва, і припускає, що в повідомленні про «зовнішню» Русь ішлося не про територію, а про «зовнішніх» русів, тобто про тих русів (русь), що заселяли перелічені імператором гради й виходили в полюддя у своїх підвладних областях. Таким чином, Костянтин Багрянородний, проводячи паралель з болгарськими внутрішніми та зовнішніми боярами, відрізняв «зовнішніх» русів від тих, які проживали в Києві при дворі зверхників (архонтів).

Наразі слід зважити на те, що описана Костянтином Багрянородним система полюддя (яка виражається в колективному володінні сумою державних данин і демонструє цілковитий контроль за прибутками) протирічить, як довів В. Янін, новгородській практиці стосунків князя з елітою Новгородської землі. Новгородці від найраніших періодів самостійно здійснювали збір податей та контролювали їх розподіл. Це правило стосувалося й тих сум, що призначалися князеві. І це все відбувалося за повної відсутності княжих володінь у Новгородській землі навіть у реліктовій формі [61, с. 76]. Зазначені відмінності дають вагомий підстави для сумнівів у тому, що в трактаті «Про управління імперією» є хоча б якісь відомості про територію майбутньої Новгородської землі. Мало того, немає жодного аргументу, аби на цих теренах локалізувати згаданий Костянтином

Багрянородним Немоґард, де княжив Святослав. Зате, пригадаймо, є пряма вказівка на те, що цей град містився в допливах Дніпра, якими й сплавлилися до Києва однодревки.

Отож, цілком вірогідно, що й літописна фраза «*иде волга к новугороду*», з якої розпочинається оповідь 947 року про похід Ольги на Лугу (ототожнену в попередніх частинах цієї публікації з Лугою волинською), має під собою цілком реальні підстави. Крім того, південну (вужче – Правобережну) локалізацію Немоґарда засвідчує ще одне авторитетне джерело, синхронне до тексту Костянтина Багрянородного, авторства арабського мандрівника, географа та енциклопедиста першої половини X ст. ал-Мас'уді.

#### Етнонім «Нукарда» ал-Мас'уді

Згадане свідчення дійшло до нас у творі «Мурудж аз-захаб ва ма'адин ал-дхавахір» («Промивальні золота та рудники самоцвітів»), написаному в 947–948 роках й переробленому перед смертю ал-Мас'уді в 957 році. У сімнадцятому розділі цієї праці, де автор виклав відомості про народи Східної Європи та Кавказу, є частина тексту, співзвучна з розповідями Костянтина Багрянородного про географію та стосунки Візантії з печенігами, угорцями, болгарами, русами й хозарами, викладеними у 1–5 та 37 розділах книги «Про управління імперією».

Зацитуємо уривок з праці ал-Мас'уді в російському перекладі І. Коновалової, яка присвятила його аналізу окрему публікацію [23, с. 4–5; 24, с. 147–161]: «*Мы расскажем о том, что к западу от страны хазар и [страны] алан живут четыре тюркских народа. Они происходят от одного и того же предка, ведут как кочевой так и оселый образ жизни, отличаются неприступностью и отвагой. У каждого из этих народов есть [свой] правитель; протяженность каждого государства составляет много дней пути, а некоторые из них простираются до Черного моря. Эти народы совершают набеги вплоть до страны Румийи и областей, примыкающих к стране ал-Андалус, и одерживают верх*

## ІСТОРИЯ

над всеми тамошними народами. Между тюркскими народами и царем хазар существует перемирие, точно так же, как с повелителем алан, земли которых протянулись до страны хазар. Первое племя из них называется **баджнā**; за ним следует второй народ, именуемый **баджгирд**; затем идет народ, называемый **баджнāк** – самый воинственный из всех этих народов, а за ним другой народ, именуемый **нукарда** [виділення наше. – Ю. Д.]. Их правители ведут кочевую жизнь. После 320/932 г. или около того времени они воевали с ар-Рўмом. Близ границ ар-Рума, там, где они прилегают к землям указанных четырех племен, стоит огромный греческий город под названием Валандар, многонаселенный и труднодоступный, [поскольку] он расположен между горами и морем. Оттуда его жители могли отражать [нападения] упомянутых народов» [23, с. 6].

Далі наведено описи військових подій під Валандаром, внутрішніх конфліктів між чотирма племенами та вирішальної битви, у якій греки зазнали нищівної поразки. Після перемоги тюрки пішли на Константинополь, руйнуючи все на своєму шляху. У завершенні оповіді про чотири тюркські народи ал-Мас'уді зазначає: «Они [тюрки] продолжали и дальше совершать набеги на те земли, вплоть до земли ас-сакāлиба и Румийи, а в наше время их набеги достигают пределов ал-Андалуса, ал-Ифранджи и ал-Джалāлики» [23, с. 6].

Військові дії біля Валандара, ототожнюваного з болгарським м. Девельтом (Δεβελτος), датуються у «Промивальнях золота» часом після 320/932 років і пов'язуються з першим нападом угорців на Фракію 934 року, про що згадано в багатьох візантійських хроніках. У тексті ал-Мас'уді угорці фігурують під звичним для арабо-персидської літератури етніком «баджгирд», який розташовано другим у переліку. Третій, найвойовничіший народ – «баджнāк» – традиційно слугував для найменування печенігів. Печенігами вважають і перший зі згаданих тюркських народів, співзвучний за назвою до «баджнāк», – «баджнā» (за деякими рукописами «йадж-

на»). Для його характеристики ал-Мас'уді вжив термін, яким називають «рід», «коліно», підкресливши тим самим численність печенізьких племен. Про це згадує і Костянтин Багрянородний (розділ 37. Про народ пачинакітів), котрий нарахував вісім таких об'єднань (фем), кожне з яких очолював свій зверхник (архонт). На заході від Дніпра він локалізує чотири феми: фему Гіазіхопон, розташовану по сусідству з Болгарією, фему Нижньої Гіли, що межувала з Туркією (Угорцями), фему Харавої, яка прилягала до Русі, та фему Іавдиертим, що межувала з данниками Русі (ультинами, дервленинами, лenzанинами та іншими слов'янами).

Етнічна інтерпретація четвертого тюркського народу з переліку ал-Мас'уді – «нукарда» – викликала найбільші суперечки в науковців [23, с. 9–10]. Одні з них залишали цей етніком без коментарів, інші підправляли на «нукабарда» і вбачали в ньому лангобардів, яких арабський географ згадує окремо. Дехто вважав, що так ал-Мас'уді передав невідоме йому тюркське слово «нукер» (товариш, слуга, наблизений воїн), прийнявши його за етніком. Пробували також змінювати близькі за написанням букви, подаючи його як «базкарда», видаючи його за угорців. Убачали в етнімі «нукарда» і спотворену назву тюрків-оногурів тощо. Урешті, писали і про слов'яно-руську атрибуцію «нукарда». Так, І. Коновалова згадала позицію В. Мінорського, який припускав, що етніком «нукарда» слід читати як «наугарда» і що під цією назвою приховуються «новгородці», які займалися піратством в південноруських степах, як і пізніші «бродники», котрі також мешкали серед тюркських народів [33, с. 151]. Це припущення виникло дещо раніше, про що згадує і В. Мінорський, покликаючись на думку, висловлену попередниками («*что уже предполагали Фрэн и Шармуа*») й почерпнуту ним із праці німецького філолога-орієнталіста Й. Маркварта [68, s. 143, ref. 1]. Його неодноразово критикували деякі науковці через буквальне трактування зв'язку «нукарда» з «бродниками». Проте, як указує І. Коновалова, у пропозиції В. Мінорського важливішим є зв'язок



## ІСТОРІЯ

«Их роль настолько значительна, что в формуле присяги договора Святослава с Цимисхием вновь появляется бог северных племен Волос» [59, с. 130].

Отже, у віднотованому ал-Мас'уді етнонімі «нукарда» могла відобразитися назва лише якогось іншого (не Волховського) Новгороду. Очевидно, саме це місто згадано під 947 роком і в «Повісті временних літ» як географічний орієнтир маршруту Ольги на волинську Лугу («иде шлга к новугороду») і саме про нього (уже як про «Немогард») писав Костянтин Багрянородний, пов'язуючи з місцем перебування Святослава й уважаючи його за центр уділу останнього. Про це й свідчить трансформація слов'янської назви «Новъгородъ» (через скандинавську подачу – «Nógarðar») у грецьку «Νεμογαρδάς», де «νεμο» – не що інше, як «частина, уділ». Трагування Волині (зокрема, й земель по Лузі) уділом Святослава є цілком природним і з огляду на те, що саме юний княжич очолив та розпочав західну військову кампанію, про що недвозначно свідчить літопис: «и ре<sup>ч</sup> Свенгелдъ. и Асмудъ. князь оуже почаль. потягнемъ дружино по князи» [19, стб. 46].

Слід зважити на те, що про початки самостійного правління Святослава міг знати і ал-Мас'уді. Нижня дата (934 р.) його свідчень фіксується облогою Валандара, про яку він говорить ретроспективно: «После 320/932 г. Или около того времени». А верхня – прикінцевою фразою: «а в наше время [виділення наше. – Ю. Д.] их набеги достигают пределов ал-Андалуса, ал-Ифранджи и ал-Джалалики», тобто мовиться, очевидно, про період написання праці «Промивальні золота» (947–948 рр.), який можна продовжити аж до дати уточнення тексту перед смертю автора в 956 році.

Народжений близько 896 року ал-Мас'уді був сучасником не лише походів Олега та Ігоря, але й періоду княжіння Святослава в Немогарді, знаного з трактату К. Багрянородного «Про управління імперією» (948–952 рр.). Принаймні репліка ал-Мас'уді, що описувані ним племена, у тому числі й «нукарда», ведуть як кочовий,

так і осілий спосіб життя, а їхні правителі ведуть лише кочове життя, виразно перегується зі степовим військовим побутом княжої дружини доби Святослава, віднотованим літописцем: «возъ бо по себъ не возяше. ни котла ни мясь варя. но по тонку изрѣзавъ. конину. или звѣрину. или говядину на оугълехъ испекъ ядыше. ни шатра имяше. но подъклъдъ постилаше. а съдло въ голова<sup>ѣ</sup>. тако же и прочии вои е<sup>ѣ</sup> вси бяху» [19, стб. 52–53].

### Локалізація Новгороду середини X століття

Де ж містився Новгород, відомий за джерелами середини X ст.? А. Бандурі разом з Г. Делілем розташовували його на Десні, ототожнюючи з Новгородом-Сіверським. До цієї думки частково схилився і В. Татищев. Як новозбудовану частину Києва трактував його В. Лянскоронський. Проти поспішної локалізації його на Волхові висловлювався Вл. Пархоменко. На нашу думку, не лише західний вектор походу Ольги «к новугороду» на волинській Лузі, але й географічні орієнтири, які постають з контексту розповідей Костянтина Багрянородного і ал-Мас'уді, указують на територію, розташовану західніше від Києва.

Обидва середньовічні джерела дуже тісно кореспондуються в площині русько-угорсько-печенізьких стосунків. Проте якщо текст ал-Мас'уді свідчить про це виразно й недвозначно, то у свідченнях Костянтина Багрянородного відзначається очевидне протиріччя географічного характеру: незважаючи на те, що в тексті «Про управління імперією» простежується загальна тенденція до описування народів та територій, що межують із чотирма печенізькими фемами Дніпровського Правобережжя й детально описано маршрут русів однодревками на південь від Києва, це начебто аж ніяк не підкріплюється ойконімією. Так, І. Сорлен, а слідом за нею й О. Назаренко відзначив «странное умолчание в De adm. 9 о «градах» на Днепровском Правобережье» [35, с. 300].

Започаткована, як видається, в «Історії» В. Татищева [53, с. 222, прим. 52, 53] та «канонізована» коментарями російського ви-

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

дання «Про управління імперією» 1991 року інтерпретація перелічених Костянтином Багрянородним ойконімів передбачає, що однодревки сплавлилися до Києва (Κιοαβα/Κιοάβα), званого також Самбатасом (Σαμβατάς), де їх купували, оснащували й далі спускали вниз до Витичева (Βιτιτζε / Βιτιτζέβη). З північно-східного боку їх сплавливали по Десні, і цей маршрут фіксує (з чим можна погодитися) згадка про Чернігів (Τζερνιγώγαν). Усі інші ойконіми науковці звично «нанизують» на північну частину осі шляху «з варях у греки», тобто вгору руслом Дніпра. У підсумку найвіддаленішим пунктом, звідки до Києва відправляли однодревки, ставав неіснуючий на той час Новгород на Волхові (Νεμογαρδас / Νεμογαρδάς), на середині шляху опинявся Смоленськ (Μιλινίσκα / κάστρον τήν Μιλινίσκαν), ближче до Києва – Любеч (Τελιούτζαν / Τελιούτζαν) і, урешті, біля самого Києва – Вишгород (Βυσεγρად / Βουσεγραδέ). Хоч однодревки сплавлилися і від ледзян, західні околиці киево-руської держави й справді виглядають позбавленими географічних координат у вигляді ойконімів. Це тим дивніше, що К. Багрянородному були відомі й мікротопоніми, зокрема, аборигенні та субстратні назви дніпровських порогів.

Цю обставину О. Назаренко пояснює тим, що на захід від Дніпра «сколь-нибудь заметного скандинавского присутствия в IX – первой половине X в. действительно не улавливается» [35, с. 300]. Однак тут дослідник явно помиляється. Про ранню присутність скандинавів на Волині та в Побужжі згадувалося в попередній частині публікації. Крім того, твердження О. Назаренка розходиться і з літописними свідченнями. Про заснування Турова на Прип'яті приходнем із замор'я згадується під 980 роком у контексті розповіді про такого ж «заморського» Роговолода, що мав волость у Полоцьку [19, с. 63–64]. Окрім того, Костянтин Багрянородний писав свій трактат відразу після подій киево-деревлянської війни, отже, руська присутність на захід від Києва була для нього очевидно, про що й свідчать згадки про «підплатіжних» Русі уличів, ледзян

та деревлян поряд з печенізькою фемою Іавдиертим.

Мова, гадаємо, може йти не так про дивне замовчування К. Багрянородним «градів» на Дніпровському Правобережжі, як про помилкову локалізацію на північ від Києва не лише Новгорода, але й фортеці / града Мілініска (κάστρον τήν Μιλινίσκαν) та, що можливо, й Теліутзи (Τελιούτζαν), інтерпретація назв яких викликає найбільше сумнівів. Як альтернативу пригадаймо хоча б деревлянський град Малин, початок функціонування якого сягає VIII ст., а перша фаза існування городища завершується десь у першій половині – середині X ст. [18 с. 123]. Як один зі значних центрів Деревлянської землі «град Малиньский» цілком міг бути «κάστρον τήν Μιλινίσκαν» Костянтина Багрянородного. Природно, що й сусідні деревляни поставляли свої однодревки до Києва, якщо згадати, що деревлянські послы, сватаючи свого князя Мала за Ольгу, прибули до Києва саме в човні: «и послаша дѣревляне лучшии мужи свои. числомъ. к. в лодыи къ шльзѣ. и приста подъ боричево<sup>м</sup> въ лодыи. бѣ бо тогда вода текущи возлѣ горы къ<sup>м</sup> евьскыя» [19, стб. 43–44].

Стосовно місцезнаходження Немогазда / Новгорода, у якому сидів Святослав, Костянтин Багрянородний не залишив конкретних свідчень, обмежившись указівкою про сплавлення звідти однодревок. Логічно припустити, що місце його правління мало б «маркуватися» знахідками відповідних символів влади. У Рюриковичів такими особисто-родовими знаками були зображення двозубців, тризубців та похідних від них форм. Такі зображення відомі на підвісних печатках та пломбах, прикладних печатках та перснях-печатках тощо. Позначалися ними і предмети побутового вжитку, побутова та будівельна кераміка, предмети озброєння, твори мистецтва тощо.

Важливим джерелом вивчення історії давньоруських міст (городів) представлені князівські тамги (двозубці) Святослава Ігоровича, у дослідженні О. Моці та О. Сиром'ятникова. На думку цих авторів, знахідка князівських знаків Святослава в певному населеному пункті може свідчити

## ІСТОРИЯ

про розташування в них гарнізонів доволідимирівських часів, які обслуговувалися залежними від князя ремісниками [34, с. 84–87]. Географію поширення знаків Святослава розглянемо детальніше.

Найвідомішим зображенням двозубця, яке пов'язують зі Святославом Ігоровичем, є зображення на актовій печатці, знайдений під час розкопок Десятинної церкви в Києві в 1912 році. З обох боків цієї печатки містяться двозубці з вертикальними зубцями й ніжкою у формі трикутника, зверненого вершиною дотолу. Навколо двозубців по периметру кола печатки розміщувалися написи, у яких убачають спотворене ім'я Святослава, яке відчитують як «КЗ. ЕВАСТЛАОС» [34, с. 85] чи «(Σφενδο) ζυλα(βοζ)» [6, с. 433–434] (іл. 3: 1–2). Окрему групу зображень князівських знаків становлять графіті на східних монетах [6, с. 434–438] (іл. 4). Серед прошкрібаних на монетах зображень (на сьогодні відомо не менше 13 знаків Рюриковичів) переважають двозубці, форму яких передано двояким способом – контурно або у вигляді простих вертикальних ліній. І аналіз дат карбування цих монет дозволив з'ясувати, що двозубець міг використовуватися не лише Святославом Ігоровичем, а передавався по старшій правлячій лінії від Ігоря Рюриковича (†972) до Святополка Ярополковича (Володимировича), званого Окаянним (\*бл. 978 – †1019). Періодом правління від Святослава Ігоровича до Святополка Ярополковича датують і кістяну округлу пластину, що походить з розкопок Саркела [4, с. 430] (іл. 5), хоч перевагу надають ранішому датуванню. Подібне можна сказати й щодо датування прошкрібаних на амфорах лінійних зображень двозубців, що нагадують графіті на східних монетах [6, с. 440–441].

Двозубці архаїчних форм, з широкими зубцями та трикутної форми ніжкою, відомі також у вигляді графіті на стінах будівель. Такі зображення зафіксовано на стіні усипальниці Царського кургана в околицях Керчі, яка в IX–XI ст. використовувалася, вірогідно, як християнський храм [2, с. 250, рис. 8–9] (іл. 6: 1–2). Морфологічно близьке зображення виявлено на сті-

ні скельної церкви комплексу Басарабі-Мурфатлар на Нижньому Дунаї за дванадцять кілометрів від Констанци [64, с. 29–44] (іл. 7).

Окрему групу становлять клейма на будівельній та гончарній кераміці [6, с. 449–451] (іл. 8: 1–14). Зображення двозубців відомі лише у вигляді гончарних клейм. До групи ранніх двозубців належать лише два контурні зображення, одне з яких, що має ніжку у вигляді півкола (чи округленого трикутника) з дещо розхиленими зубцями, походить з дитинця Пліснеська (іл. 8: 1), а друге – з широкими вертикальними зубцями та ніжкою, сформованою із двох вертикальних ліній незрозумілого завершення, – із Володимира на Волині (іл. 8: 2). Виявлено й інші гончарні клейма у вигляді простих двозубців, чи з ускладнених завитками зубців (зображення яких опублікував Б. Рибаків), форма яких відрізняється від двох указаних архаїчних взірців [49, с. 70–72] (іл. 9).

Локалізація гончарної кераміки з клеймами у вигляді знаків Рюриковичів принципово відрізняється від географічного розповсюдження інших пам'яток із зображеннями княжих тамг. Якщо монети, геральдичні підвіски, побутові та мистецькі твори тощо є мобільними речами, переміщуються разом з їхнім власником, то побутова кераміка (а більшою мірою – кераміка будівельна) навпаки – має властивість маркувати причетність господаря до певного місця чи вузького регіону. Як зауважив Б. Рибаків, гончар, що використовував княжий знак, був частиною княжого господарства. До того ж, як наголошував дослідник, усі без винятку знахідки горщиків з княжими клеймами пов'язані з князівськими городами [49, с. 249–250]. Ця обставина логічно пояснюється специфікою їх використання. Побутова кераміка з клеймом у вигляді князівського знака Рюриковичів призначалася не так для домашнього побуту, як слугувала тарифікованою тарою, для натурального податку. Статті «Руської правди» серед інших представників княжої адміністрації, що несли відповідальність за складові частини домену, називають і метельника, або

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

метника, який відповідав за дотримання мір та стандартів і ставив «мети» чи «знамення», тавруючи, зокрема, частку прибутку князя [45, с. 165–173].

У цьому руслі необхідно згадати також деталі опису походу Ольги до Новгороду й на Лугу, де серед масштабних заходів одержавлення території, у тому числі заснування погостів, згадуються і «знамення»: *«и ловища ея суть по всеи земли. и знамения [виділення наше. – Ю. Д.] и мѣста и погосты»* [19, стб. 48–49]. Знахідки гончарних клейм із зображенням двозубців Святослава у Пліснеську та Володимирі-Волинському є логічним підтвердженням гіпотези щодо волинського вектора маршруту княгині 947 року. Наразі слід звернути увагу на те, що автор знахідки пліснеського гончарного клейма М. Кучера наголошував на тому, що однотипна місцева кераміка, яка побутувала в Пліснеську в IX–X ст. безпосередньо розвинулася з попередньої керамічної групи VII–VIII ст. Натомість клеймований двозубцем горщик належить до пізнішого типу кераміки, у якому виразно проявляються зовнішні впливи. Розвинена форма таких горщиків склалася в Середньому Подніпров'ї в X ст. Зі зміною керамічних типів у місцевому побуті з'являються й не характерні для попереднього часу миски-сирниці та сковорідки архаїчного типу, *«що були відомі східним слов'янам уже у VIII–IX ст.»* [28, с. 152]. Усупереч згаданій архаїчності, хронологічна межа у зміні керамічного матеріалу Пліснеська пов'язується з *«діяльністю Володимира Святославовича, що остаточно закріпив західноруські землі за Київською Руссю»* [28, с. 152]. Щоправда, автор знахідки М. Кучера вважав, що знак Рюриковичів на денці обговорюваного горщика має вигляд герба київського князя Володимира Святославовича [28, с. 152]. Проте, гадаємо, є всі підстави зміни в керамічному матеріалі Пліснеська пов'язувати зі Святославом Ігоровичем. Вірогідність належності Пліснеська до Києва за часів Святослава відзначено й у згаданій праці О. Моці та О. Сиром'ятникова [34, с. 86].

Клеймо у вигляді двозубця з Пліснеська має важливу ознаку, не зауважену, здасть-

ся, у дотеперішніх публікаціях. Понад ним є невелике Т-подібне зображення (іл. 10: 2), яке максимально наближає цей знак до двозубця на печатці Святослава, знайденої серед руїн Десятинної церкви. На київській печатці цей знак має вигляд невеликого хрестика з високо піднятою горизонтальною планкою, розташування якого на печатці переконаного язичника (як його подає літопис) важко пояснити. Подібність пліснеського значка до букви «Т» дає підстави пов'язати його з молотом Тора – Мйоллніром (давньосканд. Mjöllnir) (іл. 11: 1–2).

Головний висновок із цього екскурсу в геральдику X ст. полягає в тому, що наявність побутової кераміки з тамгою Святослава в Пліснеську та Володимирі-Волинському дає реальні підстави пов'язати його уділ, згаданий К. Багрянородним, із Волинню. Очевидно, що Немоґардом, де сидів Святослав, не може бути давнє Пліснеське городище (Пльсьнськ, Пльсьнеск), початки якого сягають VII–VIII ст. Натомість город Володимир (названий так уже наприкінці X ст.) цілком підходить на таку роль. У середині X ст. з Волині (із центром у Немоґарді на Лузі) й сплавлялися до Києва однодревки, подібно до того, як в XI ст. волинськими притоками Прип'яті (передовсім Стиром) сплавляли до Києва лодії з прикарпатською сіллю. Блокада цього маршруту спричинила серйозні заворушення, відзначені в *«Києво-Печерському патерику»* (Слово 31). У човнах (очевидно, Прип'яттю та Бугом) вирушав у похід на мазовшан 1041 року Ярослав Мудрий: *«иде ярославъ. на мазовшаны. въ лодьяхъ»* [19, с. 152]. Волинські річки Турія, Стир та Горинь використовувалися для сплавної торгівлі з Києвом до середини XIX ст.

Отже, як знахідки клеймованої двозубцем Святослава кераміки, так і віднозоване в літописах та пізніших документах функціонування водних маршрутів, що правими притоками Прип'яті з'єднували Волинь з Києвом, пов'язують уділ Святослава з Волинською землею. Урешті, про розташування Немоґарда на Волині сказано в датованому 947 роком уривку *«Повісті временних літ»*, де фраза *«иде шлга к новугоруду»* безпосередньо корелюється з розпо-

## ІСТОРИЯ

чатими після деревлянської помсти адміністративно-урбаністичними заходами на теренах уздовж р. Луги: «*и по лузь погосты и дань и шброкы*». Урбаністичні та археологічні підстави для такого твердження викладено в прикінцевому підрозділі попередньої частини цієї публікації, що називається «Урбанізація волинської Луги у світлі походу Ольги 947 року». Далі звернімо свій погляд на його історичне обґрунтування, яке має безпосередній стосунок до майбутньої назви міста, яке наприкінці X ст. отримало свою сучасну назву – «Володимир».

**«Новий город» contra «Словенський»  
городок та легендарні свідчення  
про Новгород**

Починаючи з XIX ст. в літературі неодноразово звучала думка про спадкоємність Володимира від сусіднього, розташованого за Бугом міста Волиня. Цю думку чи не вперше висловив З. Доленга-Ходаковський: «*Основание города Володимера на рѣкъ Лузь (по имени его В. Князя) должно было быть слѣдствиемъ упадка древней Волыни, в 20 верстах отстоящей, жестоко наказанной, можетъ быть за упорное сопротивление*» [17, с. 10]. Значно пізніше артикулював її і відомий дослідник руських міст М. Тихомиров: «*Основание нового города поблизости от древней Волыни, видимо, было связано со стремлением Владимира подорвать власть местных волынских князей или старшин прежнего племенного центра*» [54, с. 315]. Тобто існували реальні підстави, аби, на противагу старому городу Волиню, назвати новозаснований на Лузі град «Новим городом» («Новгородом»).

Антитезою до міста Володимира як «Нового города» є і сучасна назва невеликого населеного пункту (тепер – села) – «Городка», званого також «Городком Надбужним» (пол. *Gródek Nadbużański*), на території якого й розміщується городище історичного Волиня. Про його розташування в місці впадіння Гучви до Бугу писав ще Длугош [60, с. 216]. У своєрідний спосіб протиставлення Городка / Волиня та Володимира, як «Нового города», виявилось й на картах XVI–XVII ст., де на

широті Луцька, на березі Бугу зафіксовано саме невеличкий *Grodek*, а не Володимир, який у той час перебував у зеніті свого помонгольського розквіту, коли через нього до Гданська відправляли по Бугу комяги та дубаси зі збіжжям, поташом та іншими експортними товарами. Саме так потрактовано волинські адміністративно-територіальні реалії на карті Польщі та Угорщини С. Мюнстера 1552 року та карті Польщі А. Ортеліуса 1601 року (іл. 12; 13), хоч Ортеліус і вкоротив Буг мало не удвоє, позначивши його витік десь на рівні Любомля. Джерела інформації до давнішої карти С. Мюнстера не відомі. Можемо лише здогадуватися, що тут не обійшлося без інформатора або якогось графічного протографа руського походження, позаяк у надписах латинкою наявна комбінація літер «tz», яка виразно наслідує кириличну «ц»: *Luцко, Dubец, Haliц, Cameneц, Брацлаw, Соцаwа, Оцаkow* тощо.

Описуючи городище давнього Волиня на початку XIX ст., З. Доленга-Ходаковський відзначив його характерну назву: «*городъ Волынь при устьѣ той же Гучвы, которого обширный вал, съ особеннымъ городком Словенскимъ* [виділення наше. – Ю. Д.], *съ множествомъ могил внутри того вала и на восточной стороне Буга, видны по сію пору*» [17, с. 10]. Назва городища – «Словенське» – може пояснити й причини міграції літописних сюжетів з Бугу на Волхов, де вони були з ентузіазмом перейняті місцевими книжниками. До того ж на правому березі Бугу, якраз навпроти «Словенського городка», розташоване с. Лудин (польською – *Łudzin*), згадане в тексті розмежування польсько-литовського кордону 1546 року. У цьому зв'язку треба пригадати й різнобережне розміщення первинних поселень, Людиного та Славенського кінців у Новгороді на Волхові. Зрештою, згадуючи пактіотів Русі, К. Багрянородний називає їхні території славніями. Наведені приклади доводять, що кожна літописна звістка, що стосується подій X – першої половини XI ст. і яка прив'язує Новгород до Волховського регіону чи згадує словенів, має щонайменше піддаватися ретельному критичному аналізу.

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

Слід указати також на своєрідну інтерпретацію назви «Волинь», що трансформувалася в стійке намагання пов'язати цю назву з Волгою, про що зокрема, пише А. Гвагніні (\*1534 – †1614), згадуючи волинян: «*Przyszedeł ten naród w te tu ruskie kraje od rzeki Wołhy, ...Zwali się pierwiej Wołgarami, a potem Wołyńcami*» [65, с. 449–451]. Подібно трактує волинян і М. Стрийковський (\*1547 – †між 1586 та 1593): «*Wołhynianie od Wołgi rzeki nazwani, od której z Moskwy tu swój naród, gdzie dziś mieszkają, wwiedli*» [69, с. 51]. Таке твердження відоме і за багаточисленними російськими списками пізньолітописного тексту другої половини XVII ст., відомого під назвою «Сказание о Словене и Русе и городе Словенске». Це «Сказаніє» містить етногенетичну легенду, з переліком предків скіфів та скандинавів, де фігурують «*Первый Славень, второй Русь, третій Волгарь* [виділення наше. – Ю. Д.], *четвертый Комань, пятый Исторь*» [42, с. 2]. Далі, оповідаючи про походження «славеноросійських» народів, автор «Сказанія», яким уважають засновника сибірського літописання митрополита Кипріяна (Старорусенникова) (\*друга половина XVI ст. – †1634 р.) [57, с. 662], стверджує, що «*Болгары и Волинцы от рекъ Волги*» [42, с. 18].

Початки традиції пов'язувати назву «волиняни» з Волгою лежать у співзвучності назв «Волга» та «Волинь», яка латиною читається як «Volhinia». Саме так Волинь позначено на картах XVI–XVII ст. (іл. 12, 13) і в заголовку названої праці М. Стрийковського, у переліку руських земель: «*Kijowskiej, Moskiewskiej, Siewierskiej, Wołhińskiej* [виділення наше. – Ю. Д.], *Podolskiej, Podgórskiej, Podlaskiej, etc.*». Подібно, плутаючи вже Волхов із Волгою, у своєму «Донесенні про Московію» писав Франческо да Колло (\*1480 – †1571): «*Царство Новгородское, коего главный город того же имени омывается важной рекой Волга*» [20, с. 449–451]. Це повідомлення стало одним з головних аргументів у доказовій базі творців баламутної «Нової хронології», які омолоджують Новгород на Волхові на 400 років, датуючи його за-

снування XV ст. [41, с. 83]. Немає потреби втручатися в дискусію, яка розгорнулася з цього приводу, укажемо лише на можливість того, що в розміщенні Новгорода на Волзі (Volha) може приховуватися і якийсь відголос, якась глуха згадка про Новгород на Волині (Volhinia).

Легендарна звістка невідомого походження про Новгород потрапила й до тексту «Житія св. Стефана Сурозького», у якому описуються діяння єпископа візантійської Сугдеї Стефана (\*700 – †після 787 р.). Розширена руська редакція цього житія містить розповідь про напад на Сурож, невідомі після смерті єпископа Стефана, якогось князя Бравлина із «Новаграда»: «*По смерти же святого мало лѣтъ минуоу. прииде рать велика роусскаа изъ Новаграда Князь Бравлинъ, силенъ зѣлщ, плѣни щтъ Корсоуня и до Корча. съ многою силою прииде къ Соурожу, и по 10 днѣй бишася злѣ межоу себе. И по 10 днѣй вниде Бравлинъ. силою изломивъ желѣзнаа врата. И вниде въ градъ, и земъ мечь свой. И вниде въ церковь въ святую Софіюю*» [43, с. 95]. Короткі грецькі редакції «Житія...» цієї згадки не містять.

Очевидно, що датований XV ст. руський текст є літературною компіляцією, у якій грецьке оригінальне повідомлення було доповнене пізньою руською вставкою про прихід раті з Новгорода. Це (невідомого походження) свідчення пов'язується звичайно з Новгородом Великим. Саме таке трактування присутнє вже в підзаголовку рукопису, дописаному пізніше червоним чорнилом унизу сторінки. Звучали й інші версії розташування згаданого в «Житті...» Новгорода. З ним ототожнювали Неаполь Скіфський поблизу сучасного Севастополя, Noviodunum нижнього Дунаю, угорський Nógrad (слов. Novograd) на Середньому Дунаї тощо. Про можливість ототожнити Бравлина з «*якимсь князем на полудні, залежним від Київѣа, або київським воєводою*» писав М. Грушевський [10, с. 409].

Воднораз існують підстави на підтвердження зв'язку житійного Новгорода саме з майбутнім Володимиром. Одну з них дає саме ім'я «Бравлинъ», яке О. Веселовський трактував як викривлене

## ІСТОРИЯ

«Мравлинъ», покликаючись на билини про Іллю Моровлянина та сюжет про правління в Гарті / Гарте Ортніта, племінника Іллі Руського, із «Thidhrekssaga». Дослідник наголошує, що легенди з «Thidhrekssaga» заповичені з нижньонімецьких саг, у яких розповідається про володаря «Nogarden»-а, звідки, як він гадає, і прийшла рать до Сурожа [9, с. 18–26]. Розвиваючи гіпотезу О. Веселовського, М. Халанський форму «Бравлинъ» – «Мравлинъ» трактує як «Моровлинъ» – «Муровленинъ» – «Мурманин» – «Урманин», тобто – Norman, Nordman. На його думку, у «Житії св. Стефана Сурозького» містяться свідчення про похід на Сурож мурманського (тобто – варязького) князя з Великого Новгороду [58, с. 312–317]. Утім, якщо й розуміти під Бравлином Урмана, то слід згадати, що в аль-Ідрісі назва населеного пункту «Арман» відповідає саме Володимирі-Волинському. Арабський географ XII ст. називає його кінцевим пунктом торговельного маршруту Баразула – Авсія – Барасаніса – Луджага – Арман, який Т. Левицький [66, с. 91–105] та І. Коновалова [22, с. 206–209] розглядають як шлях з Києва до Володимира: «Треполь – Ушеськ – Пересопниця – Лучеськ – Володимир». Отже, ім'я «Бравлинъ», транскрибоване як «Урманинъ», може свідчити про те, що володар, який напав на Сурож, правив в Урмані (майбутньому Володимирі), згаданому в самому житті як «Новгородъ».

У літературі висловлювалася також думка, що «в древних русских источниках Сурожа в понимании Сугдейи (Судака) нет. Впервые Сурож в понимании Сугдейи встречается лишь в источнике XVI в. – в Никоновской летописи под 1389 г., в “Хожении Пиминове в Царьград”, где сообщается: “...проидохом устие Азовскаго моря и въздохом на великое море <...> минухом Кафинский лимен и Сурож...” Таким образом, документальных сведений о том, что в XII–XIII вв. крымская Сугдейя называлась русскими Сурожем, обнаружить не удалось» [52, с. 175]. Однак свідчення про Сурож є в Галицько-Волинському літопису й до того ж – у прямому зв'язку з тим самим Володимиром. Повідомляючи про смерть Володимира Васильковича

під 1287 роком і характеризуючи тодішній стан володимирців, літописець робить своєрідний етносоціальний зріз населення міста: «и тако плакавшесе над нимъ. все множество. володимерчевъ. моужи и жены и дѣти . нѣмци. и сооружьць [виділення наше. – Ю. Д.] и новгородци. и жидове плакоуся. аки и во взятъе иерлмоу . егда ведяхоуть я во полонъ вавилоньскии. и нищи оубо разниі. и чернорисчи и черничи. бѣ бо млѣтъ на вся нищая» [19, стб. 920]. У цьому уривку в переліку різних торгових корпорацій серед інших мешканців Володимира згадуються й сурожці та новгородці. Зв'язок названого волинського стольного города з Північним Новгородом та Кримом мав, очевидно, давнішу традицію, проявлену в третій чверті XI ст. в боротьбі нащадків Тмутараканського князя Ростислава Володимировича (сина засновника Нового города на Волхові – Володимира Ярославовича) за волості на Волині, об'єднаних на той час з Прикарпаттям. Ростиславовичі тримаються разом із Давидом Ігоровичем і заспокоюються лише тоді, коли отримують від князя Всеволода Перемишль і Теребовлю.

Отже, і напівлегендарні звістки про Новгород дають підстави, аби прив'язувати їх до града на волинській Лузі, який пізніше отримав назву «Володимир».

### Хрещення Новгороду на Волхові чи міжконфесійний конфлікт у Новгороді на Лузі?

У руслі теми розглянемо й дуже специфічний текст, думки науковців щодо якого радикально розділилися. Одні вважають його правдивим, інші вбачають у ньому фальсифікат, ще інші – характеризують його як компіляцію з достовірних джерел [55]. Ідеться про фрагмент тексту Йоакимівського літопису з оповіддю про хрещення жителів Новгороду, яке дійшло до нас лише в складі «Історії» В. Татищева. Аналіз цього тексту підказує, що його основою могло стати оригінальне джерело про міжконфесійний конфлікт у первісному волинському Новгороді / Володимирі.

У Йоакимівському літопису цій історії передують розповідь про боротьбу на Волині

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

князя Володимира з польським Мешком («*воеводы Владимеры два́кратъ победиша ихъ, но онъ [Мешко. – Ю. Д.] не престая воюя земли даже до Горыни*»), яка відділена від тексту про хрещення Новгородців лаконічним, проте містким повідомленням про похід на болгарів та хрещенням Володимира й усієї Русі за допомогою Болгарського царства: «*По семь иде Владимиръ на булгары и, побѣдя ихъ, миръ учини, и пріятъ крещеніе самъ и сынове его, и всю землю Русскую крести. Царь же болгарскій Симіонъ присла иереи учены и книги довольны. И посла Владимиръ во Царьградъ ко Царю и Патріарху, просити Митрополита, они же вельми возрадовашася и прислаша Митрополита Михайла, мужа весьма ученаго и богобоязненнаго, болгарина суца, с нимъ четыре Епископы и многи иереи, Діаконы и демественники (пѣвчіе) отъ Славянь. Митрополитъ же, по совѣту Владимира, посажа Епископы по градомъ въ Ростовѣ, **Новѣградѣ, Владимирѣ** [виділення наше. – Ю. Д.] и Бѣлѣградѣ. Сіи шедше по земли съ вельможи и вои Владимировыми, учаху людъ и кресчяху всюду стами и тысящами, колико гдѣ прилучися, аще людіе невѣрніи вельми о том скорбяху и роптаху, но отрицатися воевъ ради не смѣяху» [53, с. 38].*

Ця звістка унікальна й не засвідчена жодним іншим джерелом. Вочевидь, повідомлення про створення стількох кафедр є малоімовірним. На цей час, згідно з європейською церковною практикою, у новохристиянізованій державі спершу декілька десятиліть діяв місійний єпископ, без постійного місця перебування. І лише згодом створювались єпархії. Свідчення пізніх літописів про поставлення Володимиром Святославовичем єпископів у Ростові [8, с. 55, 69, 141–149, 457], Новгороді» [8, с. 51, 68–69, 114–123, 452], Володимирі-Волинському [8, с. 59, 70, 167–170, 461] та Білгороді [8, с. 44, 67, 92–93, 445] вважаються непевними. Про встановлення митрополії літописи прямо повідомляють лише під 1037–1039 роками в контексті спорудження Софійського собору: «*заложи же и цркъвь. стѣяя Софѣя. премудрость Бїю митрополью*» [19, стб. 139]. Найдавніший

список руських митрополитів, поміщений у Новгородському першому літопису розпочинає відлік від Феопемпта, який керував Церквою в часи Ярослава Мудрого [38, с. 163]. Навіть у Никоновському літопису, який перераховує єпископів Володимирового часу, під 1037 (6545) роком є запис про початки митрополії в часи Ярослава: «*И уставы Ярославъ митрополію и распростираніи наипаче...*» [30, с. 80].

Проте у використаному В. Татищевим документі міг дійсно згадуватися місійний владика, який перебував на Волині, до того ж мова могла йти не про два окремі міста (Новгород та Володимир), а про одне з додатковим пояснювальним словом – «*новеградъ Владимиръ*». Різноманітні, на перший погляд, свідчення про війни князя Володимира з Мешком на Волині та болгарські чинники хрещення Русі ув'язуються з текстом, що описує хрещення Новгородців [53, с. 38–40]. За мовними ознаками його (текст) вважають самостійною повістю, уставленою в пізній літопис.

Дослідники відзначили як своєрідність цього сюжету про хрещення Новгородців, так і низку наявних у ньому історичних недоречностей, а саме:

а) відсутність згадки про Йоакима Корсунянина, якого вважають першим новгородським єпископом; натомість головними персонажами виступають Добриня та Путятя;

б) помітне наголошення на негативному боці хрещення;

в) участь у хрещенні ростовців, яких хрестили, і то з великими труднощами, лише в XI – на початку XII ст.;

г) відсутність місцевих топографічних реалій: не згадується Волхов, натомість мовиться про якусь (безіменну) річку, не згадано назв новгородських кінців;

д) відсутність будь-яких відомостей про існування в Новгороді, до його хрещення, церкви Преображення Ісуса Христа;

е) згадка про «град», зведений 1044 року;

є) місцеве населення виступає не під традиційною назвою «словене», а як «*народ же оная страны*»;

ж) згадані представники місцевої адміністрації тисяцький Угоняй, посадник

## ІСТОРІЯ

Воробей Стоянович, які не фігурують в інших джерелах;

з) згадка про п'ять тисяч боєздатних новгородців не відповідає реальній економічній і військовій спроможності тогочасного міста.

Особливо самобутнім є іменослов деяких персонажів, які брали участь в описаних подіях. Вони розділені на два ворогуючі табори. Один має на меті хрестити новгородців, другий – противиться хрещенню. Перший очолює Добриня. Його соратниками названо княжого тисяцького Путятю та посадника Воробея (сина Стояна), який виховувався при Володимирі. Противників хрещення очолює місцевий новгородський тисяцький Угоняй. До його соратників В. Татищев додав ще одного персонажа: *«Высший же над жрецы славян Богомил, сладкоречиа ради наречен Соловей, вельми претя люду покоритися»*. Як зауважив В. Алексєєв, у чистовому (Воронцовському) списку ця фраза відсутня, і її походження залишається невідомим [1, с. 193]. Проте характеристика Богомила у використаному В. Татищевим джерелі (як *«высший же над жрецы славян»*) відповідає дійсному статусу однойменного болгарського діяча, засновника богомільства, дуже поширеної від X ст. еретичної течії в європейському християнстві. Жив він у часи болгарського царя Петра (912–969 рр.). Разом зі своїми найближчими учнями він був підданий анафемі, про що згадано в Синодику царя Борила [48, с. 42, 43, 82].

Таким чином, у згаданих у Йоакимівському літопису подіях можна добачати якийсь болгарський богомільський слід. Його підтверджує й ім'я Стоян<sup>1</sup> – надзвичайно популярне в Болгарії протягом віків. Найімовірніше, використане В. Татищевим джерело зафіксувало конфлікт, який, судячи з контексту оповіді, відбувався в другій половині X ст. не між язичниками та християнами, а правдоподібно – між прихильниками богомільства та «традиціоналістами». Подібне зіткнення бачиться малоімовірним на території словенського племені у віддаленому північному регіоні. Натомість припущення про якусь богомільську перед-

історію офіційного хрещення Волині є цілком вірогідним.

Проникаючи на землі ранньої Русі, богомільські дуалістичні погляди перепліталися з язичницьким віровченням, і цей своєрідний ідейний синтез був характерний для світогляду певної частини населення Русі [3]. Укоріненість дуалізму на південно-руських теренах відзначив М. Грушевський. Досліджуючи фольклорні матеріали з теренів Західної України, він стверджував: *«...в західноукраїнських переказах ся дуалістична космогонія виступає нині багатше й яскравіше, ніж де-небудь: чи то у великоросів, білорусів, фінів, чи у балканських народів, навіть в Македонії й Боснії – сих найбільш засиджених богомільських гніздах! Як було зазначено, у нас, спеціально в Західній Україні, ся космогонія входить як складова частина в ширшу історію, свого роду народну біблію, від початку до кінця перейняту дуалістичною ідеєю. Тому, допускаючи можливість безпосереднього черпання з різних апокрифічних джерел (з котрих черпали також і богомили), я в поширенні сеї космогонічної повісті багато кладу-таки на богомільські впливи, і повторення аналогічних мотивів в болгарських чи боснійських оповіданнях або в зізнаннях західних дуалістів вважаю спільною спадщиною дуалістичної доктрини, а не випадковими подібностями в апокрифічних запозиченнях!»* [11, с. 60–61].

У конфлікті сторін, про який мовиться в аналізованій оповіді про хрещення Новгороду, не обійшлося і без трагічних обставин для його головної дійової особи: *«Народъ же оныя страны, разсвирѣпъвъ, домъ Добрынинъ раззориша, имѣніе разграбиша, жену и нѣкихъ отъ сродникъ его избиша»* [53, с. 39]. З контексту цієї згадки цілком зрозуміло, що родинний осідок Добрині розташовувався десь поза Новгородом.

За щасливим збігом історичних обставин цю місцевість можна локалізувати. Про її розташування поблизу сучасного волинського Володимира свідчить низка промовистих історичних та топографічних аргументів. У родинних маєтностях Добрині переплилися долі ключових персо-

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

нажив руської історії середини X ст. – як самого Добрині, його сестри Малуші, так і осіб княжого роду – Святослава та його сина Володимира.

### Уділ Святослава – батьківщина князя Володимира

Припущення щодо правління Святослава на Волині з центром у Новгороді на Лузі (майбутньому Володимирі) логічно постає з низки аргументів, фактів і логічних припущень, які обґрунтовують народження Володимира Святославовича у волинських Будятичах (розташованих за двадцять два кілометри на південний захід від Володимира), ототожнюваних із літописним «Будятиним селом», куди княгиня Ольга відправила вагітну Малушу. Про останню подію відомо зі свідчень, віднотованих у Никоновському літопису [30, с. 35] та «Устюзькому літописному зведенні» («Архангелогородському літописці») [56, с. 60] під 970 роком.

На користь волинської локалізації «Будятиного села» свідчить низка аргументів, викладених в окремій публікації [14, с. 37–70]. Перелічимо їх тезово:

а) назва «Будутина весь», «Будотине село» чи «Будятине село» тлумачиться як село якогось Будяти / Будимира – його засновника чи власника. Саме такою патронімічною назвою, похідною від особової назви *Будята*, з архаїчним слов'янським закінченням на *-ичі* і є Будятичі. Первісне значення ойконіма *будятичі* – рід або піддані *Будяти*. Семантичним способом цей патронім перейшов на назву поселення зі значенням: населений пункт, який заселяють *будятичі*. Отже, волинський ойконім «Будятичі» є прямим етимологічним відповідником літописного «Будятиного села»;

б) згідно з текстом грамоти, датованої 31 грудня 1450 року, власником Будятичів був представник родини Резановичів. Ця обставина є додатковим свідченням давньої належності будятицьких земель родині Малуші та Добрині, адже Добриня відомий не лише як «Никитич», але і як «Резанович». Особа Добрині Резановича мала такий великий авторитет, що в деяких літописах

XV–XVI ст. його, разом з Олександром Поповичем, уважали учасником Липицької битви 1216 року та навіть героєм, який загинув на Калці в 1223 році. Свідчення про богатиря Добриню Резановича фігурують також у «Сказаних о киевских богатырях, како ходили во Царьград...»;

в) ім'я батька Малуші «Kalufcza» чи «Kalufcza Malec» (через схоже написання «l» (s-довгого) та «f» первісне «Kalufcza» перетворилося в «Kalufcza»), як його називає М. Стрийковський, або ж – «Piccolo Calufcza», «Calufcza paruus», «klein Caluffza», як читається в різних виданнях С. Герберштейна, є, очевидно, його родинним прізвиськом, відображеним (як це добре відомо зі значно пізніших прикладів) у володінні певною маєтністю, населеним пунктом. Таке поселення існує донині і граничить із землями Будятичів. Ідеться про с. Калусів / Kalusów, перейменоване, що правда, у 1946 році на Гряди. Відомості про цей населений пункт сягають зламів XV–XVI ст.;

г) княгиня Ольга відправила Малушу народжувати в батьківські родинні маєтності згідно з правом авункулату, за яким малолітні діти до певного віку виховувалися саме в родині матері, і яке функціонувало на Русі у формі сімейного звичаю (з часом трансформованого у княжу придворну інституцію), відомого під назвами «кормильства» та «дядьківства». Опікуном народженого в Будятичах Володимира і став його «уй» (вуйко), брат Малуші – Добриня;

д) відомо також, що в середині XV ст. у власності родини Резановичів було й с. Зимне (Зѣмно, Земно). Із церквою Успіння Пресвятої Богородиці давнього Зимненського Святогірського монастиря (згаданого вперше в Києво-Печерському патерику в запису про смерть блаженного Варлаама між 1062 та 1074 роками) можливо пов'язати й літописну згадку про церкву Богородиці, якій було надано с. Будятино («село бо бѣше еа тамо, и умираючи даде его святѣй Богородици») [30, с. 35; 56, с. 60]. Цим храмом могла бути й церква – попередниця Успенського собору у Володимирі, заснування якого місцеві

## ІСТОРИЯ

ва традиція пов'язує з іменем Володимира Святославовича;

е) назва ще одного сусіднього села Низкиничі співвідноситься з іменем Низкиня, відомого за «Анналами» Яна Длугоша. У цьому історичному джерелі Низкинею названо деревлянського князя Мала (dux Drewlyanorum Niszkiņa), тезоіменного з Малком Любчанином – батьком Малуші (пор. Малий / Низький). Імовірно, що знайомий з місцевою волинською легендарною традицією про Мала Любчанина Длугош ототожнив його з деревлянським князем Малом, подібно до того, як пізніше це робили Меховіта та Стрийковський, а в ХІХ ст. – Дмитрій Прозоровський, який уважав обох літописних персонажів однією особою. Польські хроністи й деревлянські події переносили на землі Волинського Побужжя, як це видно з оповіді про загибель Олега деревлянського у Стрийковського. Останній називав деревлянський Овруч Варяжем (Waraż), ототожнюючи його з Варяжем, розташованим на лівобережжі Бугу, на південний захід від Будятичів та Низкиничів;

є) Низкиничі належали волинській шляхетській родині Киселів, які виводили свій рід від київського воєводи Святольда (Свенельда). Родові легенди Киселів зафіксовані в писемних пам'ятках початку ХVІІ ст. Згаданий у них Свенельд (Свѣнелдъ, Свенгелдъ) очолював організований з ініціативи княгині Ольги каральний похід проти деревлян і був сучасником подій, пов'язаних з висланням Малуші до сусідніх із Низкиничами Будятичів. Набуте Святольдичами / Свенельдичами родові ім'я «Кисіль / Kiesel» вірогідно походить від скандинавського слова «kisel», яке данською мовою означає «кремінь», а шведською – «кремній». Воно мало б характеризувати мужність / міцність протопласти роду Киселів;

ж) разом зі Свенельдом безпосереднім учасником деревлянської кампанії (як, очевидно, і походу на Лугу) був також воєвода Асмолдъ (Асмудъ, Асмоудъ). За знаком малолітнього Святослава (який спробував кинути списа в бік деревлян) обидва воєводи й розпочали битву з де-

ревлянами. Можна припустити, що з іменем Асмольда, ослов'яненним до Осмил (пор. зміну початкового «А» на «О» в Аскольд / Оскольд) пов'язується назва сусіднього з Будятичами с. Осмиловичі. Під 945 роком Асмольд згадується в літопису «кормильцем» (вихователем) Святослава, а тому його присутність поруч із князем на початках його самостійного правління є цілком природною;

з) присутність київської дружини в Будятичах фіксує й назва його присілка – с. Русовичі. Можливо, що саме ці «русовці» згадуються в повісті про хрещення Новгороду як 500 мужів «оть Ростовцевъ», яких тисяцький Володимира Путята привів «охрещувати» лузьких новгородців. У межиріччі Бугу та Луги розташовується ще декілька населених пунктів, що мають назву «Руси». Ці топоніми походять від варяго-руських поселенців, дружинників, яких київська адміністрація спровадила на підконтрольну територію, влаштувавши по Лузі погости;

і) місцеві волинські легенди вважають Володимира Святославовича засновником низки сакральних пам'яток та населених пунктів Волині. На його честь отримав назву і столий волинський город. До такого чину могло спонукати саме народження святителя Русі на Волині;

к) основні складові сюжетної лінії Будятицької легенди, пов'язаної з місцевим Святим джерелом, буквально збігаються з літописною Корсунською легендою, у якій викладено події Володимирового хрещення. Ця обставина свідчить про те, що в Будятичах давніше функціонували легенди про хрестителя Русі [13, с. 26–39].

Локалізація місця народження Володимира Святославовича у волинських Будятичах є тією ключовою ланкою, що дозволяє зв'язати воедино низку важливих історичних подій руської історії Х ст. Початок їм поклала княгиня Ольга, яка ініціювала по-державницьки масштабні заходи з облаштування західних кордонів Русі, які перемістилися до Бугу після завершення киево-деревлянської війни. Викладемо їх послідовно, висвітлюючи події з позиції логіки дій їхніх основних учасників:

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

946 рік – кидком списа малолітнього княжича Святослава Ігоровича розпочинаються масштабні військові дії проти деревлян, що стали завершальним етапом каральних акцій київської княгині Ольги (відомих з літопису, як помста Ольги), що рік перед тим втратила в Деревлянській землі свого чоловіка.

Того ж року, після завершення військової кампанії, Ольга із сином Святославом здійснила низку кроків з одержавлення Деревлянської землі, що відобразилося у формі встановлення уставів та уроків й організації становищ та ловищ на підкорених територіях. Ці події відкрили перед Києвом перспективи контролю над важливим торговим шляхом, що пролягав з надволзького Болгара через Київ до ринків збуту руських товарів у Середній Наддунайщині та Балтійському регіоні.

947 рік – після завершення військових дій у Деревлянській землі княгиня Ольга спрямовує свої дії далі на захід, закріплюючись на Західному Бузі, про що літопис повідомляє фразою, аналіз змісту якої і став предметом обговорення цієї публікації: «*вль<sup>т</sup>. ѡ̄с̄ . ѡ̄ . ѡ̄ . ѡ̄ . [6455 (947)] иде ѡлга к новугороду. и оустави по мьстѣ. погосты и дань. и по лузѣ погосты и дань и ѡброкы. и ловища єя суть по всеи земли. и знаменія и мѣста и погосты*» [19, стб. 48–49]. У наведеному уривку повідомляється, що після деревлянської помсти (буквально за текстом – «*по мьстѣ*») Ольга вирушила до Новгороду, облаштувавши західний кордон держави та організовуючи погости по східній притоці Бугу – річці Лузі. Цим Новгородом вважаємо розташований на Лузі волинський град, який наприкінці X ст. був перейменований на «Володимир».

Між 948 та 952 роками візантійський імператор Костянтин Багрянородний, описуючи землі Русі у трактаті «Про управління імперією», свідчить, що однодревки (μονόξυλα), які сплаваються племенами-пактіотами із «зовнішньої» Русі до Києва, прибували також із Немоґарда (Νεμογαρδάς), у якому сидів Святослав (Σφενδοσθλάβος), син зверхника Русі Ігоря. Цим Немоґардом і був Новгород, згаданий літописцем як орієнтир – мета мандрівки Ольги на Лугу 947 ро-

ку. Однодревки відправлялися з Волині до Києва правими притоками Прип'яті. Про період правління Святослава на Волині свідчать знахідки кераміки, клеймованої двозубцем Святослава в Пліснеську та Володимирі.

962 рік – з Києва (під загрозою заворушень прихильників традиційної язичницької віри) втікає місійний єпископ Адальберт. Десь у той самий час, і, очевидно, з тієї-таки причини Ольга відправляє Малушу з Києва на батьківщину, до Будятиного села (волинських Будятичів), розташованого за двадцять кілометрів на південний захід від сучасного Володимира. Саме там, під час свого правління на Волині, у Новгороді на Лузі, Святослав і познайомився з Малушею. Про зв'язок родинних маєтностей Малковичів (відомих також як Резановичі) з княжим двором свідчить те, що розташоване поруч із Будятичами село Низкиничі пізніше перебувало у власності спадкоємців Свенельда, а інше сусіднє село – Осмиловичі – належало, очевидно, «кормильцю» князя Святослава – воєводі Асмолду.

970 рік – Святослав розподіляє між спадкоємцями уділи. Ярополк сів у Києві, а Олег – у Деревлянській землі. Народжений у волинських Будятичах княжич Володимир сідає на княжіння не в неіснуючому на той час Новгороді на Волхові, а в Новгороді на Лузі, колишньому уділі Святослава. Літописець про це повідомляє, цитуючи звернення Володимирового «уя» (вуйка) Добрині до Новгородців. Останній, апелюючи до патріотичних почуттів новгородців, нагадує їм про зв'язок княжича з Волинню через власний родовід: «*и ре<sup>ѣ</sup> добрыня просите володимира. володимиръ бо бѣ ѡ̄ малуши милостьницѣ ѡльжины. сестра же бѣ добрыня. ѡ̄цѣ же бѣ има малъко любчанинъ. и бѣ добрыня. оуи володимиру. и рѣша новгородци стѡславу. вѣдаи ны володимира. и по яша новгородъци володимира себѣ. и иде володимиръ съ добрынею оуем<sup>ъ</sup> свои<sup>м</sup> к новугороду*» [19, с. 57]. У Никоновському та Архангелогородському літописах з'являється згадка про місце народження Малуші в Будятиному селі (Будятичах), яка додат-

## ІСТОРИЯ

ково підкреслює намагання Добрині довести новгородцям факт волинського походження княжича.

977 рік – Ярополк розпочинає військові дії проти Олега, вступаючи в межі Деревлянської землі. Пряма загроза Волині з боку військ Ярополка, який захопив деревлянську волость Олега, змушує Володимира з Добринею втікати «за море». Найпростішим шляхом такої втечі був шлях по Бугу та Віслі до її устя. Там Володимир і найняв дружину з прусів, яка дозволила йому пізніше утвердитися в Києві, як це допускав В. Кулаков [27, с. 112, 114] та обґрунтував з лінгвістичних позицій В. Одяков [44, с. 95–111].

980 рік – Володимир приходить з варягами й (за літописом) перед вокняженням у Києві знову сідає в Новгороді. Постає логічне питання, де саме він перебував. На місці Новгорода на Волхові тоді існували ще окремі розрізнені поселення. Тому припускаємо, що в той час він знайшов прихисток у «Городищі» на Волхові, куди потрапив (як обґрунтовує В. Одяков) через Західну Двіну та Ловать, побувавши по дорозі в Полоцьку у князя Рогволода. Того-таки року, чи навіть раніше – у 978 році, як свідчить «Пам'ять і похвала князю Володимиру», Володимир вокняжився в Києві. Якщо вірити останній даті, то з пруською дружиною (варягами) Володимир пішов на Київ відразу через Полоцьк, і його тимчасове повернення до Новгорода (після вигнання) є лише домислом – пізнішим, книжним.

Близько 992 року, уже після хрещення, Володимир називає «Новий город» на Лузі своїм іменем – «Володимѣрь». До заснування «Нового города» на Волхові залишається ще півстоліття. Викладене вище дає підстави, аби припустити можливість міграції ойконіма «Новгород» на Волхов саме з волинської Луги та участь вихідців із Волині в заснуванні та розбудові Великого Новгорода.

## Примітки

<sup>1</sup> У прямому зв'язку з героєм новгородської історії Воробєєм Стояновичем стоїть, очевидно, назва села давньої південної Волині – Стоянів – первіс-

но (за місцевими легендами) званого Волобоєвим / Волобоївкою. Народний переказ підтверджується документами. У 1463 році Cristinus heres de **Woloyowo** [виділення наше. – Ю. Д.] et Lazyska et Daczasznyku вирішував у суді справу з Андрієм з Виткова. Сам же Стоянів починає фігурувати в документах із 1501 року. При цій нагоді висловлюю подяку п. Тарасові Макітрі за публікацію легенди і даних про інформатора на сайті с. Стоянів [Електронний ресурс]. – Режим доступу : <http://www.stojaniv.com.ua/legendy/voloboevka/>.

## Література та електронний ресурс

1. Алексеев С. В. Литературные и археологические источники о крещении Новгорода / С. В. Алексеев // Знание. Понимание. Умение. Научный журнал Московского гуманитарного университета. – М., 2005. – № 2. – С. 189–195.
2. Амелькин А. О. «Знаки Рюриковичей» на стенах гробницы Царского кургана под Керчью / А. О. Амелькин // Древнейшие государства Восточной Европы. 1999 г. – М., 2001. – С. 239–254.
3. Ангелов Д. Богомилство в Киевской Руси [Електронний ресурс] / пер. Дм. Алексеева за изд.: Ангелов Д. Богомилство. – София, 1993. – Режим доступу : [http://nordxp.3dn.ru/gnosis/d-angelov-bogomilstvo\\_v\\_kievskoj\\_rusi.pdf](http://nordxp.3dn.ru/gnosis/d-angelov-bogomilstvo_v_kievskoj_rusi.pdf).
4. Артамонов М. И. История хазар / М. И. Артамонов. – Ленинград : Издательство государственного Эрмитажа, 1962. – 522 с., ил.
5. Археологическое изучение Новгорода / АН СССР, Ин-т археологии ; ред. : Б. А. Колчин, В. Л. Янин. – М. : Наука, 1978. – 237 с., ил.
6. Белецкий С. Древнейшая геральдика Руси / С. Белецкий // Повесть временных лет / пер. Д. С. Лихачева, О. В. Творогова; коммент. А. Г. Боброва и др. – С.Пб. : Вита Нова, 2012. – 512 с., ил.
7. Бибииков М. В. Центр и периферия России в отражении средневековых греческих геоадминистративных категорий и церковного законодательства Константинополя [Електронний ресурс] / М. В. Бибииков. – Режим доступу : [http://www.portal-slovo.ru/philology/37317.php?ELEMENT\\_ID=37317](http://www.portal-slovo.ru/philology/37317.php?ELEMENT_ID=37317).
8. Блажейовський Д. Ієрархія Київської Церкви (861–1996) / Д. Блажейовський. – Л. : Каменяр, 1996. – 568 с.
9. Веселовский А. Кто такой Бравлин в житии св. Стефана Сурожского / А. Веселовский // Журнал Министерства народного просвещения. – С.Пб, 1890. – Чис. 268. – Март. – С. 18–26.
10. Грушевський М. С. Історія України-Руси : в 11 т., 12 кн. / М. Грушевський. – К. : Наукова думка, 1991. – Т. I : До початку XI віка. – 736 с.
11. Грушевський М. С. Історія української літератури : у 6 т., 9 кн. / М. С. Грушевський. – К. : Либідь, 1994. – Т. IV : Усна творчість пізніх княжих і переходових віків XIII–XVII. – Кн. 2. – 320 с.

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

12. Джаксон Т. Н. Austr í Gǫrðum: Древнерусские топонимы в древнескандинавских источниках / Т. Н. Джаксон. – М. : Языки славянской культуры, 2001. – 208 с., ил.
13. Диба Ю. Р. Інтерпретація Корсунської легенди в будятинській традиції вшанування святого джерела / Ю. Диба // Старий Луцьк. Матеріали наукової конференції «Любартівські читання». 30–31 березня 2012 р. – Луцьк, 2012. – С. 26–39.
14. Диба Ю. Р. Історично-географічний контекст літописного повідомлення про народження Володимира Святославовича: Локалізація Будятиного села / Ю. Диба // Княжа доба. Історія і культура / відп. ред. В. Александрович. – Л., 2012. – Вип. 6. – С. 37–70.
15. Диба Ю. Р. Урбаністично-адміністративні реформи Княгині Ольги (1) / Юрій Диба // Студії мистецтвознавчі. – 2011. – Чис. 4 (36). – С. 20–28.
16. Диба Ю. Р. Урбаністично-адміністративні реформи Княгині Ольги (2: Шлях на Лугу) / Юрій Диба // Студії мистецтвознавчі. – 2012. – Чис. 2 (38). – С. 20–42.
17. Доленга-Ходаковский З. Пути сообщения в древней России / З. Доленга-Ходаковский // Русский исторический сборник. – М., 1837. – Т. 1. – Кн. 1. – С. 1–50.
18. Звіздецький Б. А. Малинське городище древлян / Б. А. Звіздецький // Старожитності Русі-України. 36. наук. праць. – К., 1994. – С. 119–125.
19. Ипатьевская летопись // Полное собрание русских летописей. – М. : Издательство восточной литературы, 1962. – Т. 2. – Разд. паг. : XVI с., 938 стб., 87, IV с.
20. Итальянец в России XVI в. Франческо да Колло. Донесение о Московии [Электронный ресурс] / Франческо да Колло. – М. : Наследие, 1996. – Режим доступа : <http://vostlit.narod.ru/Texts/rus12/Kollo/text.htm>.
21. Кирпичников А. Н. Ладога и Ладужская земля VIII–XIII вв. / А. Н. Кирпичников // Славяно-русские древности: историко-археологическое изучение Древней Руси. Итоги и основные проблемы. – Ленинград, 1988. – Вып. 1. – С. 38–78.
22. Коновалова И. Г. Ал-Идриси о странах и народах Восточной Европы. Текст, перевод, комментарий / И. Г. Коновалова. – М. : Издательская фирма «Восточная литература» РАН, 2006. – 328 с.
23. Коновалова И. Г. К вопросу об этнониме нукарда у ал-Мас'уди / И. Г. Коновалова // Средневековая Русь. – М., 1999. – Вып. 2. – С. 4–20.
24. Коновалова И. Г., Перхавко В. Б. Древняя Русь и Нижнее Подунавье / И. Г. Коновалова, В. Б. Перхавко. – М. : Памятники исторической мысли, 2000. – 272 с., ил.
25. Константин Багрянородный. Об управлении империей / под. ред. Г. Г. Литаврина, А. П. Новосельцева. Греческий текст, перевод, комментарии. – Изд. 2-е, исправл. – М. : Наука, 1991. – 496 с.
26. Константин, во Христе, Царе Вечном, василевса ромея, к сыну своему Роману, боговенчанному и багрянородному василевсу // Развитие этнического самосознания славянских народов в эпоху раннего средневековья. – М., 1982. – С. 269–320.
27. Кулаков В. И. Птица-хищник и птица-жертва в символах и эмблемах IX–XI вв. / В. И. Кулаков // Советская археология. – М., 1988. – № 3. – С. 106–117.
28. Кучера М. П. Кераміка древнього Пліснеська / М. П. Кучера // Археологія. – 1961. – Т. XII. – С. 143–154.
29. Лаврентьевская летопись // Полное собрание русских летописей. – Ленинград : Историко-археологическая комиссия АН СССР, 1926. – Т. 1. – Вып. 1 : Повесть временных лет. – 379 с.
30. Летописный сборник, именуемый Патриаршей или Никоновской летописью // Полное собрание русских летописей. – М. : Языки русской культуры, 2000. – Т. IX. – Разд. паг. : XXXII, 256 с.
31. Ляскоронский В. Г. Киевский Вышгород в удельно-вечевое время / В. Г. Ляскоронский // Журнал Министерства народного просвещения. – С.Пб., 1913. – № 4. – С. 232–235.
32. Мачинский Д. А. Почему и в каком смысле Ладогу следует считать первой столицей Руси / Д. А. Мачинский // Ладога и Северная Евразия от Байкала до Ла-Манша. Связующие пути и организующие центры. – С.Пб., 2002. – С. 5–35.
33. Минорский В. Ф. История Ширвана и Дербента X–XI вв. / В. Ф. Минорский. – М. : Издательство восточной литературы, 1963. – 265 с.
34. Моця А. П., Сыромятников А. К. Княжеские тамги, как источник изучения древнерусских городов / А. П. Моця, А. К. Сыромятников // Древнерусский город (Материалы Всесоюзной археологической конференции, посвященной 1500-летию города Киева). – К., 1984. – С. 84–87.
35. Назаренко А. В. Η ΕΞΩ ΡΩΣΙΑ: К политической географии древнерусского государства середины X века / А. В. Назаренко // Gaudeamus igitur. Сборник статей к 60-летию А. В. Подосинова / под ред. Т. Н. Джаксон, И. Г. Коноваловой, Г. Р. Цецхладзе. – М., 2010. – С. 294–301.
36. Насонов А. Н. «Русская земля» и образование территории древнерусского государства / А. Н. Насонов. – М. : Издательство АН СССР, 1951. – 262 с.
37. Никитин А. Л. Основания русской истории / А. Л. Никитин. – М. : Аграф, 2001. – 768 с.
38. Новгородская первая летопись старшего и младшего изводов. – М., Ленинград : Издательство Академии наук СССР, 1950. – 562 с.
39. Новгородский сборник. 50 лет раскопок Новгорода / АН СССР, Ин-т археологии; ред. : Б. А. Колчин, В. Л. Янина. – М., 1982. – 336 с.
40. Носов Е. Н. Новгородский детинец и Городище (к вопросу о ранних укреплениях и становлении города) / Е. Н. Носов // Новгородский исторический сборник. – С.Пб., 1995. – Вып. 5 (15) : К 950-летию основания Новгородского детинца. – С. 5–17.
41. Носовский Г. В., Фоменко А. Т. Господин Великий Новгород. С Волхва или с Волги пошла Русская земля? / Г. В. Носовский, А. Т. Фоменко. – М. : Астрель, АСТ ; Владимир : ВКТ, 2010. – 188 с., ил.

## ІСТОРИЯ

42. О началъ великаго града Славенска, еже есть нынѣ великій Новградъ; о первыхъ Князѣхъ Новгородскихъ и ихъ потомкахъ // Подробная лѣтопись от начала Россіи до Полтавской Баталіи. – С.Пб. : Печатано у І. К. Шнора, 1798. – Ч. 1. – Разд. паг. : XXVI, 233 с.
43. О приходе ратию к Сурожу князя Бравлина изъ Великаго Новаграда // *Васильевский В. Г.* Труды / В. Г. Васильевский. – Петроград : Типография Императорской Академии наук, 1915. – С. 95–96.
44. *Одяков В. Ф.* Варяги князя Владимира Святославовича: откуда они? / В. Ф. Одяков // Древнерусское духовное наследие в Сибири: научное изучение памятников традиционной русской книжности на Востоке России: (1965–2005). – Новосибирск, 2008. – Т. 2. – С. 95–111.
45. *Орлов Р. С.* Правда Руська і керамічне виробництво XI–XII ст. / Р. С. Орлов // Старожитності Русі-України. Зб. наук. праць. – К., 1994. – С. 165–173.
46. *Пархоменко Вл. А.* У истоков русской государственности (VIII–XI в.в.) / Вл. А. Пархоменко. – Ленинград : Государственное издательство Типография имени Н. Бухарина, 1924. – 116 с.
47. *Петрухин В. Я., Шелов-Коведяев Ф. В.* К методике исторической географии. «Внешняя Россия» Константина Багрянородного и античная традиция / В. Я. Петрухин, Ф. В. Шелов-Коведяев // Византийский временник. – М., 1988. – Т. 49. – С. 184–190.
48. *Попруженко Н. Г.* Синодик царя Борила / Н. Г. Попруженко. – София : Държавна печатница, 1928. – 103 с., ил.
49. *Рыбаков Б. А.* Знаки собственности в княжеском хозяйстве Киевской Руси X–XII вв. / Б. А. Рыбаков // Советская археология. – М., 1940. – № 6. – С. 227–257.
50. *Рыбаков Б. А.* Любеч и Витичев – ворота «внутренней Руси» / Б. А. Рыбаков // Тезисы докладов советской делегации на Международном конгрессе славянской археологии (сентябрь 1965 г.). – М., 1965. – С. 33–38.
51. *Рыдзевская Е. А.* Холм в Новгороде и древнесеверный Holmgård / Е. А. Рыдзевская // Известия Российской академии истории материальной культуры. – Пг., 1922. – Т. 2. – С. 105–112.
52. *Салмина М. А.* Корсунь, Сурож и «Слово о полку Игореве» / М. А. Салмина // Труды Отдела древнерусской литературы. – С.Пб., 2004. – С. 173–177.
53. *Татищев В. Н.* История Российская с самых древнейших времен / Василий Никитич Татищев. – М. : Императорский московский университет, 1767. – Кн. 1. – Ч. 1. – Разд. паг. : 9, XXVIII, 224 с.
54. *Тихомиров М. Н.* Древнерусские города / М. Н. Тихомиров. – М. : Государственное издательство политической литературы, 1956. – 477 с., ил.
55. *Толочко А. П.* «История российская» Василия Татищева. Источники и известия / А. Толочко. – М. : Новое литературное обозрение ; К. : Критика, 2005. – 544 с.
56. Устюжские и Вологодские летописи XVI–XVIII вв. // Полное собрание русских летописей. – Ленинград : Ленинградское отделение издательства «Наука», 1982. – Т. 37. – 228 с.
57. *Федорова И. В.* Конференция молодых ученых «Вопросы славяно-русского рукописного наследия» / И. В. Федорова // Труды Отдела древнерусской литературы. – С.Пб., 2003. – Т. LIII. – С. 654–665.
58. *Халанский М. С.* Князь Бравленинъ-Бравлинъ / М. С. Халанский // Журнал Министерства народного просвещения. – С.Пб., 1902. – Чис. 342. – Июль. – С. 312–317.
59. *Фроянов И. Я.* Мятужный Новгород. Очерки истории государственности, социальной и политической борьбы конца IX – начала XIII столетия / И. Я. Фроянов. – С.Пб. : Издательство С.-Петербургского университета, 1992. – 280 с.
60. *Щавелева Н. И.* Древняя Русь в «Польской истории Яна Длугоша» (книги I–VI). Текст, перевод, комментарий / Н. И. Щавелева. – М. : Памятники исторической мысли, 2004. – 495 с.
61. *Янин В. Л.* Средневековый Новгород. Очерки археологии и истории / В. Л. Янин. – М. : Наука, 2004. – 416 с., ил.
62. *Янин В. Л., Алешковский М. Х.* Происхождение Новгорода (к постановке проблемы) / В. Л. Янин, М. Х. Алешковский // История СССР. – М., 1971. – № 2. – С. 32–61.
63. *Banduri A.* Imperium orientale sive Antiquitates Constantinopolitanae in quatuor partes distributae: quae ex variis scriptorum Graecorum operibus & praesertim ineditis adornatae, commentariis, & geographicis, topographicis, aliisque quam plurimis monumentorum ac nomismatum tabellis illustrantur, & ad intelligentiam cum sacrae tum profanae historiae apprime conducunt / *Anselmo Banduri.* – Venetiis : Ex Typographia Bartholomaei Javarina, 1729. – Т. 1. – 520 p., maps.
64. *Fetisov A., Galkova I.* The «Rurikid sign» from the B3 church at Basarabi-Murfatlar / A. Fetisov, I. Galkova // Studia Patzinaka. Medieval and Early Modern Studies. – Bucureşti ; Cluj-Napoca, 2007. – N 4. – P. 29–44.
65. *Gwagnin A.* Z kroniky Sarmacyi Europskiej / A. Gwagnin. – Kraków : Nakładem Wydawnictwa biblioteki Polskiej, 1860. – 375 s.
66. *Lewicki T.* La voie Kiev – Vladimir (Włodzimierz Wołyński), d'après le géographe arabe du XII siècle al-Ildrisi / T. Lewicki // Rocznik Orientalistyczny. – Lwów, 1937. – T. XIII. – S. 91–105.
67. *Lisle G. de.* Atlas nouveau, contenant toutes les parties su Monde, ou sont exactement remarquees les empires, monarchies, royaumes, etats, republicues, &c. / Guillaume de Lisle. – Amsterdam : Chez Jean Covens & Corneille Mortier, 1742. – 107 maps.
68. *Marquart J.* Osteuropäische und ostasiatische Streifzüge / J. Marquart. – Leipzig : Dieterich'sche Verlagsbuchhandlung Theodor Weicher, 1903. – 557 s.
69. *Strykowski M.* Kronika Polska, Litewska, Żmódzka i wszystkiej Rusi Kijowskiej, Moskiewskiej, Siewierskiej, Wołhińskiej, Podolskiej, Podgórskiej, Podlaskiej, etc. / M. Strykowski. – Warszawa : Nakład Gustawa Leona Glucksberga, Księgarza, 1846. – Т. I. – Rozd. pag. : XLVIII, 63, 392.

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



Іл. 1. Карта «Східна імперія за творами Костянтина Багрянородного» (за: Guillaume de Lisle, 1742)

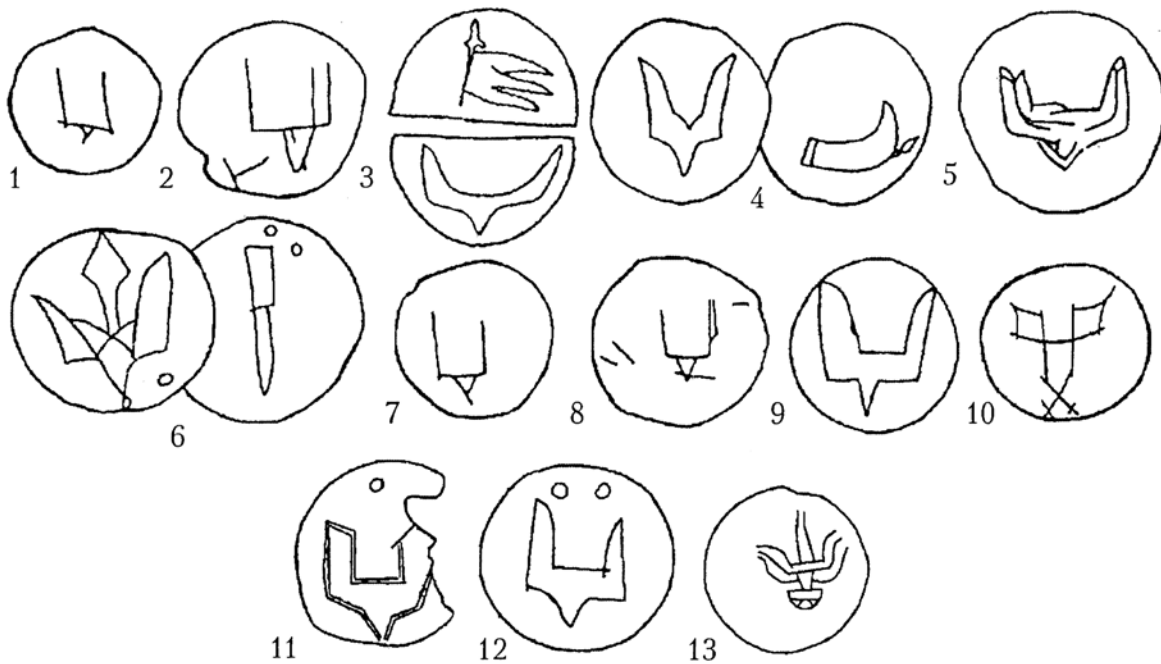


Іл. 2. Локалізація населених пунктів «Milinica Castrum», «Teliutza», «Nemogarda» та «Tzernigoga». Фрагмент карти «Східна імперія за творами Костянтина Багрянородного» (за: Guillaume de Lisle, 1742)

ІСТОРІЯ



Іл. 3. Печатка з двозубцем Святослава з досліджень Десятинної церкви в Києві:  
1 – (за: Янін В.); 2 – (за: Моця О. та О. Сиром'ятников О.)



Іл. 4. Графіті зі знаками Рюриковичів на східних (1–12) та візантійських (13) монетах  
(за: Білецький С.)



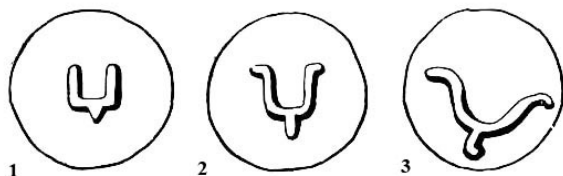
Іл. 5. Двозубець на кістяній пластині з досліджень Саркела  
(світлина і прорис) (за: Артамонов М.)



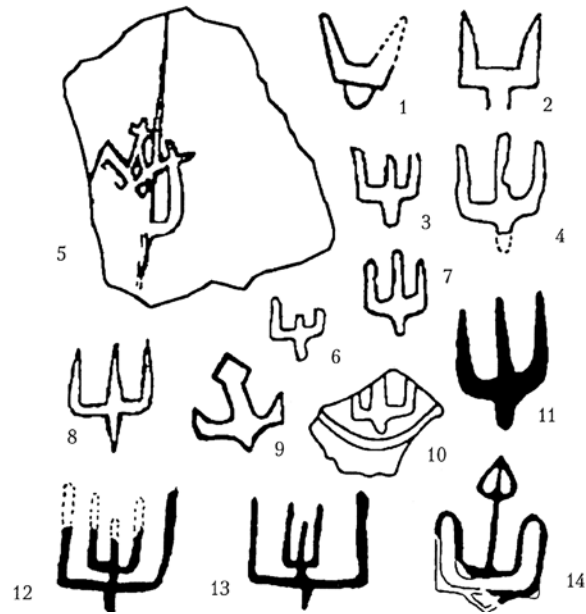
Іл. 6. Графіті на стіні усипальниці Царського кургану в околицях Керчі: 1–2 – зображення двозубців (за: Амелькін А.)



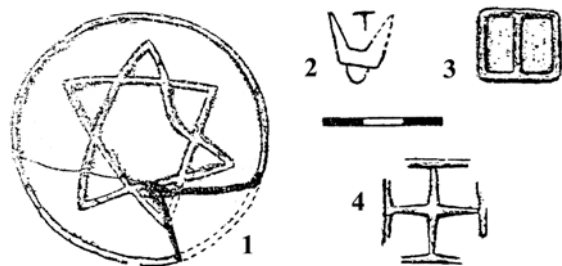
Іл. 7. Графіті зі зображенням двозубця на стіні скельної церкви комплексу Басарабі-Мурфатлар на Нижньому Дунаї (за: Фетісов О. та Галкіна І.)



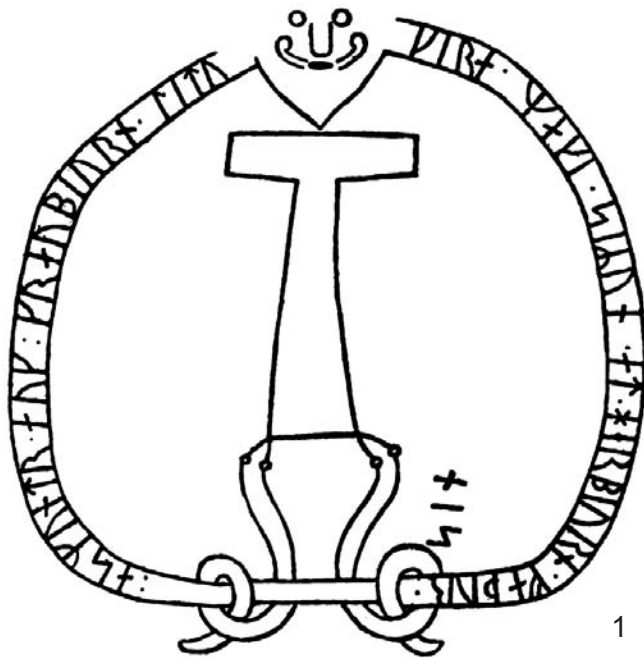
Іл. 9. Гончарні клейма у вигляді двозубців: 1 – Ізяслав; 2 – Родня; 3 – Білгородка (за: Рібаков Б.)



Іл. 8. Гончарні клейма у вигляді знаків Рюриковичів: 1 – Плісеськ; 2 – Володимир-Волинський; 3,4,6,7,10,11 – поселення на Менці; 5, 8 – Могилів; 9 – Берестя; 12–13 – Київ; 14 – Вишгород (за: Білецький С.)



Іл. 10. Гончарні клейма з Плісеська (за: Кучера М.)

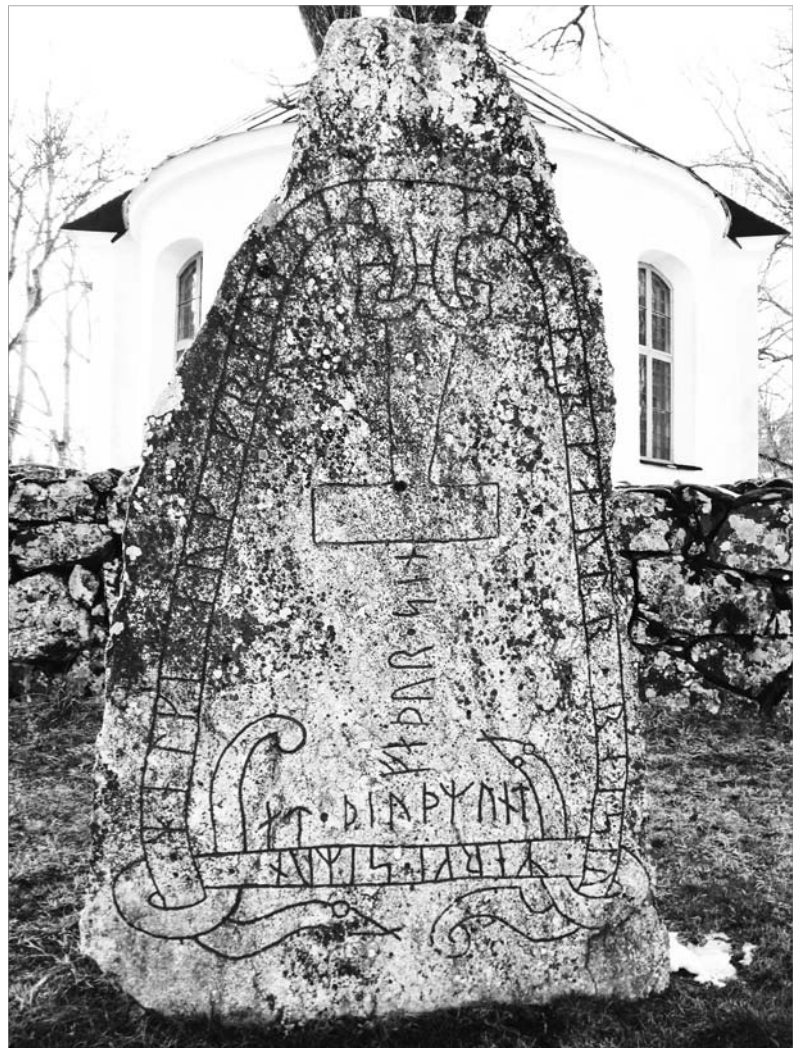


1

Іл. 11. Зображення молота Тора (Mjölnir):

1 – рунічний камінь XI ст. (прорис), Åby, Södermanland, Швеція;

2 – рунічний камінь XI ст., Stenkvista, Södermanland, Швеція



2

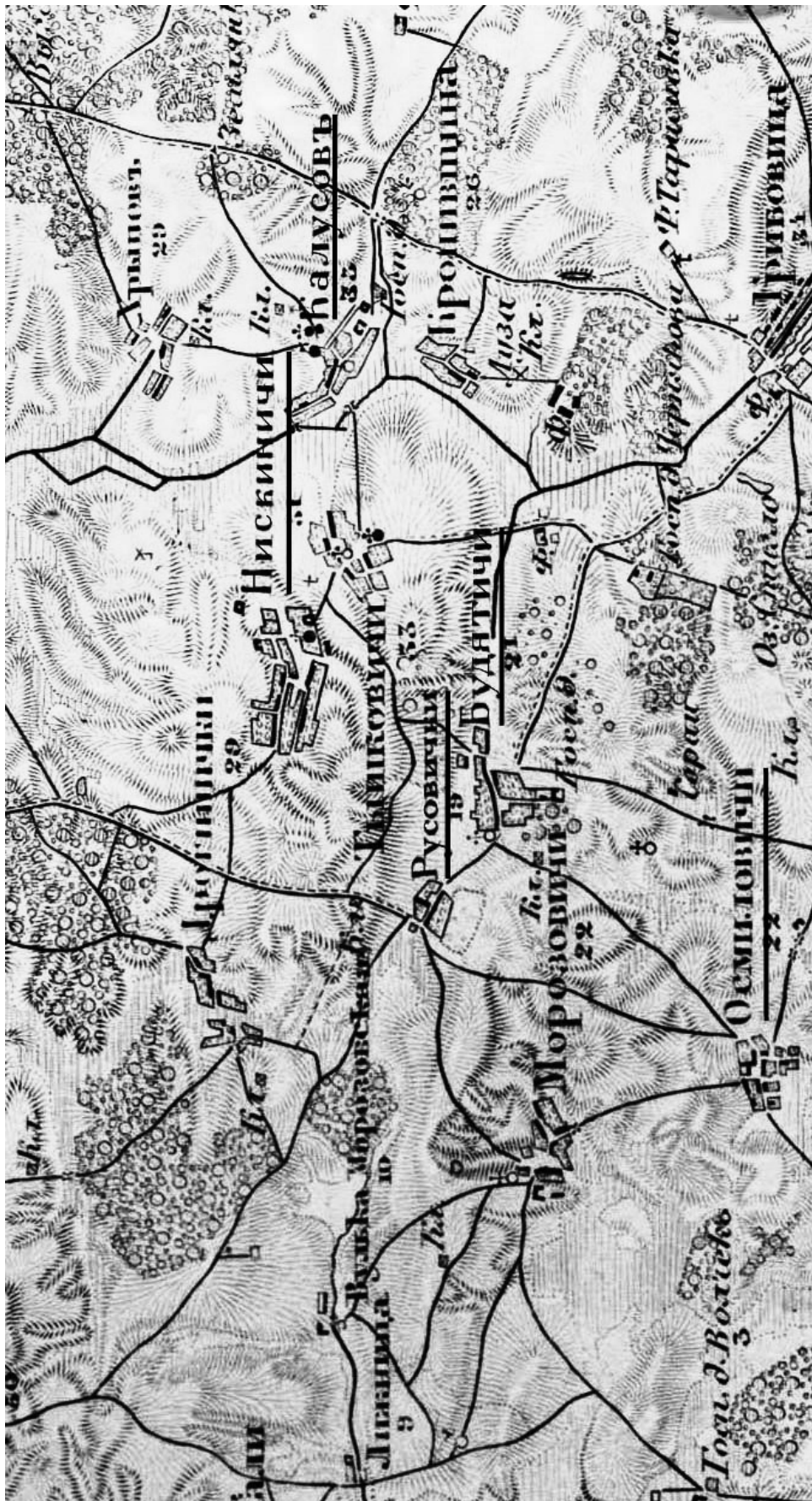
ЮРІЙ ДИБА. УРБАНІСТИЧНО-АДМІНІСТРАТИВНІ РЕФОРМИ КНЯГИНИ ОЛЬГИ...



Іл. 12. Sebastian Munster. Карта «Polonia et Hungaria XX Nova Tabula» (фрагмент). 1552 р.



Іл. 13. Abraham Ortelius. Карта «Polonia». 1601 р.



Іл. 14. Будятичі, Русовичі, Осмилевичі, Низкиничі та Калусів на карті другої половини ХІХ ст. (фрагмент)  
(за: Военно-топографическая карта Волынской губернии 1855—1877. Лист XXI-3)

## 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. Диви, реформаторська діяльність київської володарки була викликана тільки тими перспективами, які відкривалися перед київською адміністрацією після заходів з упокоєння 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 Луга. Адміністративно-територіальна реформа була однією з частин державних реформ київської адміністрації щодо вдосконалення управління на нових завойованих територіях.

Аналіз ранніх писемних свідчень про Новгород та новгородців з творів Костянтина Багрянородного та ал-Мас'уді доводить, що в їхніх творах мова йшла про Волинську землю, де в середині X ст. мав уділ князь Святослав. Розташований на річці Лузі Новгород був перейменований у Володимир близько 992 року.

*Ключові слова:* літописи, Русь, княгиня Ольга, урбаністична реформа, адміністративна реформа, Новгород, князь Святослав, Костянтин Багрянородний, ал-Мас'уді, Волинська земля, р. Західний Буг, р. Луга.

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 Olga is due only to the prospects that come to light for 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.

Analysis of the earliest written records of Novgorod and inhabitants of Novgorod from the works of Constantine Porphyrogenitus and al-Mas'udi proves that these authors had in mind Volynian land, that in the middle of the tenth century have been part Prince Svyatoslav. Located on the river Luga Novgorod was renamed to Volodymyr approximately 992.

*Keywords:* chronicles, Rus, Princess Olga, urban reform, administrative reform, Novhorod, Prince Svyatoslav, Constantine Porphyrogenitus, al-Mas'udi, Volynian land, Western Bug River, Luga River.

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

## ІСТОРІЯ

Автор доказує, що первонаочальний текст являється 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. И княгиня Ольга построила погосты именно в Волынской земле, вдоль реки Луга. Административно-территориальная реформа была одной из частей государственных реформ киевской администрации по совершенствованию управления на новых завоеванных территориях.

Анализ ранних письменных упоминаний о Новгороде и новгородцах из произведений Константина Багрянородного и аль-Мас'уди доказывает, что в их произведениях речь шла о Волынской земле, которая в середине X в. была уделом князя Святослава. Расположенный на реке Луга Новгород был переименован во Владимир около 992 года.

*Ключевые слова:* Летописи, Русь, княгиня Ольга, урбанистическая реформа, административная реформа, Новгород, князь Святослав, Константин Багрянородный, ал-Мас'уди, Волынская земля, р. Западный Буг, р. Луга.

УДК 7.046.3-032.5(477.44)

## ДЖЕРЕЛА КОМПОЗИЦІЙНО-ІКОНОГРАФІЧНОГО ЛАДУ БУШАНСЬКОГО РЕЛЬЄФУ

Ростислав Забашта

*У статті визначаються джерела іконографії наскельної багатофігурної композиції, вирізьбленої на поверхні скельної брили в с. Буша Вінницької області.*

*Ключові слова:* відповідник, джерело, західнохристиянське/-а мистецтво / іконографія, композиційний уклад, образ, св. Ієронім Стридонський, св. Онуфрій Великий, східнохристиянське/-а мистецтво / іконографія, традиція.

*The article defines some sources of iconography for rock multi-figured composition carved on the surface of stone lump in the village of Busha, Vynnytsia oblast.*

*Keywords:* equivalent, source, Western Christian art, Western Christian iconography, compositional order, image, St. Jerome, St. Onuphrius the Great, Eastern Christian art, Eastern Christian iconography, tradition.

Результати попереднього історико-порівняльного аналізу іконографічного ладу наскельного багатофігурного рельєфу із с. Буша Вінницької області, а також проведеного останнім часом палеографічного аналізу залишків напису на обрамленій таблиці, вибитій у його (рельєфу) верхній частині, недвозначно виказують у цьому творі зображення сцени моління ранньохристиянського святого, преподобного пустельника-аскета Онуфрія Великого (Єгипетського / Фіваїдського) [25, с. 44–53; 21, с. 176–186; 22, с. 17–24; 23, с. 20–39]. Установлення цього факту дозволяє остаточно витлумачити деякі риси іконографічного ладу досліджуваного рельєфу, але далеко не всі. Поміж останніх лишаються якраз найспецифічніші, які вирізняють його не лише на тлі інших вітчизняних зразків утілення образу названого святого в тримірній різьбі, зокрема наскельній (пор. горельєфи в сс. Касперівці та Устя Тернопільської обл.), а й серед численних і різноманітних зображень малярного та графічного виконання. Такий стан речей спонукає повернутися до пошуку конкретних джерел композиційно-іконографічної структури означеної скульптурної пам'ятки.

Як свідчить історіографія теми, у наукових студіях таке завдання в руслі християнської іконографічної традиції дотепер не ставилося і жодним чином не вирішувалося. Щоправда, вітчизняне мистецтвознавство знає приклади звернення до питання джерел іконографії образу Онуфрія

Великого в позі вкляклого молільника, яке має, увіч, безпосередню дотичність до відповідної проблематики бушанської різьби. Однак ці звернення не мали характеру детальних і цілеспрямованих досліджень. У літературі були висловлені, і то доволі побіжно й принагідно, лише загальні припущення щодо цього. Так свого часу П. Жолтовський, характеризуючи композицію вітчизняних ікон преподобного Онуфрія Великого XVII–XVIII ст., відзначив «певний зв'язок [її. – Р. 3.] з дуже поширеним у бароковому західноєвропейському малярстві зображенням святого Ієроніма», хоча водночас указав на різницю загального настроєвого тону цих образів: українським зразкам ікон св. Онуфрія зовсім не притаманні «похмура патетика і драматизм», якими позначені майже всі зображення св. Ієроніма [20, с. 98]. Перегодом П. Білецький, розглядаючи вітчизняне мистецтво середини – другої половини XVIII ст., ствердно висловився про вплив на «українську іконографію Онуфрія... [образів. – Р. 3.] дуже популярного у католицьких країнах св. Ієроніма» [9, с. 91]. Проте обидва дослідники не вдавалися до безпосереднього порівняльного аналізу конкретних зразків іконографії цих святих, не означили конкретних рис подібності (окрім композиційного ладу, відзначеного першим із них). Тільки за контекстом їхньої оповіді та наведеним у книжці П. Жолтовського ілюстративним рядом (іконами Онуфрія Великого з Волині, датованими XVIII ст.) [20, с. 100,

## ІСТОРИЯ

101] можна здогадно припускати, що вони брали до уваги також укляклу позу святого й певні реалії стафажу та атрибутики, зокрема зображення пустельника біля печери, з фігурами звірів (левів), а подекуди з хрестом, книгою тощо.

Зближення вітчизняних образів укляклого Онуфрія Великого та західноєвропейських образів одного із чотирьох головних Отців / Учителів римської церкви, автора латинського перекладу Святого Письма (т. зв. Вульгати) та одного з найпопулярніших на Заході (особливо в перехідні періоди) блаженного Ієроніма Стридонського<sup>1</sup> в іпостасі пустельника-покутника має деякі підстави. Годі не помітити перегуку поміж означеним іконографічним типом зображення Ієроніма, скажімо, на рельєфі різця Дезідеріо да Сеттіньяно (1461 р., Італія), живописній роботі пензля Антонелло да Мессіна (1455 р.) і П'єтро Перуджино (1481 / 1482 р., Італія) [125; 100, [іл.] 970, 78] (іл. 8: 1, 3), відповідній роботі Ханса Леу (Умкрейса) з колекції музею Базеля (близько 1515 р., Швейцарія) [108; 101, іл.-вклейка між ss. 128–129] та одному з малярних творів Йоахіма Патініра (початок XVI ст., Фландрія) [103], на офорті різця Альбрехта Дюрера (1496 р., Німеччина) [2, с. 467] чи на книжковій мініатюрі 1549 року пензля Ханса Бросамера [93, іл. 156], з одного боку, та відтворенням укляклого Онуфрія на гравюрі-ілюстрації з «Мінеї празничної (Анфологіона)» (1638 р.) роботи майстра Іллі [59, с. 27, 326, іл. 663], на іконі середини XVII ст. із церкви Святого Димитрія с. Коритники на Перемишльщині (нині – територія Польщі) [68, с. 39, іл. 83], на іконі середини XVIII ст. із с. Ставки Турівського району Волинської області [29, с. 59; 11, [с. 5, 18]] та відповідному образі двобічної хоругви XVIII ст. з Галичини (збірка НМЛ), на іконі другої половини XVIII ст. з Крехівського монастиря [51, іл.-вклейка між ss. 176–177, 201] чи на рельєфному фрагменті різьбленого хреста 1720 року з Підгірців [49, с. 40–41; 51, с. 202] та в скульптурній композиції 1768 року авторства Семена Стажевського, що міститься в рукотворній печері під західною терасою з двомаршевидами сходами львівського собору Святого

Юри [1, с. 201, рис. 67] – з другого (іл. 3: 2, 4, 5). Подібність між названими мистецькими зразками простежується як на рівні загального компонування й постави головного персонажа, так і на рівні другорядних персонажів і атрибутики, зокрема хреста, розгорнутої книжки Святого Письма. Принагідно слід згадати й образи обох святих, що представлені в клеймах ікони «Антоній та Теодосій Печерські» роботи Йова Кондзелевича (1698–1705 рр.) з іконостаса церкви Воздвиження Чесного Хреста в Скиті Манявському [53, с. 3, 5, 6; 27, с. 250, 262, 267, 445–447]. Щоправда, цей останній приклад, вочевидь, – специфічний. Обидва порівнювані зображення, по-перше, належать до одного конфесійного (православного) середовища, по-друге, походять буквально з одного конкретного ідейно-формального комплексу, яким є названий намісний образ. Воднораз уже сам факт наявності подоби св. Ієроніма у вітчизняній православної образотворчій практиці – доволі симптоматичний і показовий для порушеної теми. За ним стоять, безсумнівно, історико-культурні зв'язки вітчизняного мистецтва, зокрема церковного, з тим-таки західнохристиянським світом, про що однозначно свідчать виразні перегуки іконографічного ладу зображення означеного святого із західними відповідниками (іл. 4)<sup>2</sup>.

На користь гіпотези Жолтовського – Білецького вказує і безумовний вплив західнохристиянської іконографії на появу й поширення у вітчизняному мистецтві раннього Нового часу укляклої постави образу Онуфрія Великого. Для такого твердження є вагомні докази. Насамперед слід відзначити, що в східнохристиянській іконографії (як і в ранньохристиянській) початковим і панівним донині лишається тип зображення святого з лиця (анфас) чи в  $\frac{3}{4}$  розвороті на повний зріст. В останньому випадку його образ входив зазвичай до Деїсусного ряду святих іконостаса або відтворювався між праведників на іконах «Страшний суд», «Чини Небесні», ін. Варіювалося лише положення його рук, кожне з яких мало певне ідейне значення. Приклади представлені іконописними (зокрема, і житійни-

РОСТИСЛАВ ЗАБАШТА. ДЖЕРЕЛА КОМПОЗИЦІЙНО-ІКОНОГРАФІЧНОГО ЛАДУ  
БУШАНСЬКОГО РЕЛЬЄФУ

ми) і стінописними (фресковими) зразками. Такий стан речей характерний як для Русі-України (див., наприклад, фресковий образ на стовпі-опорі південної галереї Софії Київської другої чверті XI ст., відповідну мініатюру з Київського Псалтиря 1397 р., фресковий образ 1418 р. в каплиці Святої Трійці в Любліні, відповідне іконописне представлення з Деісусного чину другої половини XV ст. із с. Явори та початку XVI ст. із с. Мшана, житійну ікону першої половини XVII ст. із с. Лагодів (іл. 1; 3: 3), мідьорит Інокентія Щирського кінця XVII – початку XVIII ст., рисунок з кожбушка Києво-Лаврської іконописної майстерні другої половини XVIII ст. [12, с. 63; 45, с. 136; 30, арк. 130; 94, с. 107, il. 133; 25, с. 46, 47, 49; 49, с. 37, 40; 51, с. 176–177, 184, 185, 186, 207, 211; 43, с. 32; 48, с. 135, 137–138, мал. 50; 19, с. 170]), так і інших країн православного віросповідання, зокрема, й сусідніх: Греції (див., наприклад, іконописний образ (поряд з Петром Атонським) XVI ст. з монастиря Діонісіод та монастиря Пантократор на Атоні [26, с. 106–107], 1650–1670 рр. роботи Еммануїла Скордиліса з монастиря Іоанна Богослова на о. Патмос; образ 1662 р. роботи Еммануїла Тзанеса [26, с. 112–114, рис. 31–35; 65, с. 56, 83; 73, р. 124–127, 178–179; ін.]), Болгарії (див., наприклад, подобу Онуфрія на іконі «Три святі» кінця XVII ст. з Мельника (збірка Національного археологічного музею, Софія) та на стінописі XVIII ст. із Сеславського монастиря Святого Миколи [26а, кадър 10; 64, с. 184–187]), Румунії (див., наприклад, стінописний образ Онуфрія XVI (?) ст. із церкви монастиря в Козії, середини XVI ст. із церкви Святого Георгія монастиря в с. Воронець та із церкви монастиря в с. Молдавице (Південна Буковина), XVII ст. із церкви монастиря в Топольніті [72, р. 125; 41, иллюстр. 104, 393; 91, р. 23–25, il. 99]), Білорусі (див., наприклад, фресковий образ 1550–1557 рр. з Благовіщенського собору Супрасля, іконописний образ XVI ст. із Мстиславля [96, с. 46; 31, с. 120, 121]), Росії (див., наприклад, фресковий образ XIV ст. із церкви Успіння на Волотовому полі поблизу Новгороду Великого та образ 1408 р. з Успенського собору Володимира на Клязмі,

одну з ікон-таблеток XVI ст. Софійського собору Новгороду; храмову ікону близько 1676 р. та житійну ікону початку XVIII ст. з Онуфріївської цвинтарної церкви Соловецького монастиря [26, с. 92, 99, 115, 116, рис. 9, 36, 37; 32, с. 27, 126, табл.; 34, с. 168, табл. XX]), Грузії (див., наприклад, розпис храму Богородиці XIII ст. в Бетані чи фреску церкви в Тарінглезі (Сванетія) [26, с. 90, рис. 7; 70, р. 265, il. 27]). Фігура преподобного подібно відтворювалася в стінописах та на іконах (зокрема, на центральному полі житійних образів) у Єгипті, на Близькому Сході та в Малій Азії (див., наприклад, стінопис з монастиря Святого Ієремії VI ст. в Саккарі (Єгипет), розпис церкви Виланлі Кілісе XII ст. в Каппадокії (нині – територія Туреччини), розпис церкви Богоматері XIII (?) ст. в монастирі Барамус (Єгипет), стулку іконописного складня з вибраними святими XIII ст. з монастиря Святої Катерини (Синай) [7, с. 135; 26, с. 86, 88–89, 90–91, 92, 93, 110–111]). Така схема постави фігури святого проглядається в поясних та однозначно мислилась (зважаючи на мистецький контекст) у його погрудних відтвореннях, що відомі в стінописах, монументальній різьбі, іконопису та мініатюрі (див., наприклад, розпис XI–XII ст. церкви Марії в Каппадокії, рельєф храму Пітареті 1213–1222 рр. у Вірменії, ікону «Розп'яття з Деісусом та вибраними святими» XIII ст. з монастиря Святої Катерини (Синай), мініатюру з Атонської книги зразків XV ст. [26, с. 86, 87, 90, 94, 95; 18, с. 309]). Реальність саме такого стану речей чи не найвиразніше підтверджує і негативне ставлення з боку ортодоксального російського духовенства до появи в православній церкві зображень святих навколішках [4, с. 276–278].

Щодо традиції відтворення св. Онуфрія навколішках у східнохристиянському релігійному мистецтві, принаймні вітчизняному, то вона започатковується (судячи з доступної фактографії) порівняно пізно – найімовірніше, у XVII ст.<sup>3</sup> Показово при цьому, що спершу означений іконографічний тип застосовувався для утілення лише другорядних, допоміжних зображень житійного циклу при центральній постаті преподобного, яка відтворювалась на повний зріст. Уклякла

## ІСТОРИЯ

фігура містився чи то на одному з бічних клейм, чи на другому плані основної та єдиної просторової структури відповідного живописного твору за центральною (значно масштабнішою) постаттю святого, що займала перший план. Це засвідчують ті-таки житійні ікони з о. Патмос і Соловецького монастиря, на яких пошуковане зображення представлено на дальньому плані у сцені моління (іл. 2: 1–4). Натомість у церковному мистецтві Заходу образ укляклого Онуфрія Великого стає самостійною іконографічною «величиною» вже в XIV–XV ст. Доказом цього виступає один з вітражів XIV ст. шевської гільдії в кафедральному соборі Богоматері м. Фрайбург-біля-Брайсгау (т. зв. Фрайбурзькому мюнстері; земля Баден-Вюртемберг, Німеччина) [83, s. 479, bild 227; 77, p. 1009; 69, coll. 1198] і вітраж 1450 /1460 р. з каплиці монастирської церкви (протестантської парафії) Ревенсбурга (Південна Німеччина) [111а; 120] (іл. 6: 3, 2). При цьому присутність укляклої фігури святого в житійній багатофігурній композиції на вівтарній пределлі другої половини XIV ст. в кафедральному соборі Барселони роботи Рамона Десторенса (Каталонія, Іспанія) [69, coll. 1191–1192] засвідчує, що процес становлення досліджуваного іконографічного типу як самостійної образотворчої структури мав подібні до відповідного процесу в християнському мистецтві Сходу тенденції розвитку (іл. 6: 1). До означеної хронологічної віхи (XIV–XV ст.) в західноєвропейському мистецтві, згідно з доступною фактографією, Онуфрія Великого зображали як і в середньовічній іконографії східнохристиянської (насамперед візантійської) традиції: переважно анфас або в  $\frac{3}{4}$ -му розвороті на повний зріст, рідше – по пояс чи груди [112]. Очевидний часовий пріоритет у кілька століть недвозначно виказує саме в західнохристиянському мистецтві першоджерело пошукуваної іконографічної прикмети. Підставу для такого висновку дає і просторовий вимір деяких вітчизняних образів Онуфрія, зокрема в різних вітчизняних виданнях. Так, у «Тріоді пісній» київського друку (1627 р.) фіваїдського пустельника зображено відповідно до норм східнохристиянської традиції: на повний зріст,

з лица, зі схрещеними на грудях руками (жест «блаженного мовчання»), натомість у другому львівському виданні «Мінеї празничної (Анфологіона)» (1638 р.) святого – на гравюрі майстра Іллі – представлено вже навколішках чи майже навколішках<sup>4</sup> за читанням книги [59, с. 22, 27, 221, 326, ил. 460, 663]. З огляду на віддаленість між місцем видання означених книжок, а головне – на своєрідність культурної ситуації у Львові тієї пори, що виявлялася, зокрема, у панівному становищі католицької церкви та польської (а отже, і західноєвропейської) культури, таку метаморфозу іконографічного ладу нічим іншим, окрім безпосереднього впливу західної традиції, пояснити, вочевидь, неможливо (іл. 3: 1, 2).

Утім, для переважної більшості вітчизняних зразків художнього втілення образу укляклого Онуфрія Великого гіпотеза наших попередників не позбавлена контроверсійності. Ідеться про те, що характеристичні прикмети іконографії св. Ієроніма та місцевих образів св. Онуфрія Великого, між якими існує перегук, рівною мірою притаманні й достатньо давнім західноєвропейським зображенням Онуфрія Великого. Щобільше, західнохристиянське мистецтво знає іконографічний тип укляклого (насамперед укляклого) Онуфрія Великого з набором усіх (чи майже всіх) характерних для пізніших українських творів іконографічних мотивів: зображенням ангела-посланця і / чи св. Трійці (або її символу: трикутника з оком у центрі), печери, пальми / дерев, левів, зневажених символів світської влади (корони й берла). З-поміж найвиразніших прикладів – вітраж середини XV ст. з ревенсбурзької церкви (Південна Німеччина) [111а; 120], малярна робота початку (?) XVI ст. з музею Ульма майстра Бернхарда Стрігела (Німеччина) [109], Ханса Леонарда Шюфеляйна (1515 / 1520 р., Німеччина) [82, S. 88, [Tafel] 4] (іл. 6: 7). Принагідно слід згадати й подобу Онуфрія з вівтаря (поліптиха) Святого Яна Ялмужника 1502–1504 років із каплиці Святого Яна краківського костелу Святої Катерини [76, s. 31, 32, ил. 1, 13] (іл. 6: 6). Як ці живописні зображення, так і чимало інших, зокрема згадані вже образи укляклого аскета XIV–XV ст., а також

певна кількість відповідних зразків друкованої графіки (книжкової та естампної), що найбільше прислужилися поширенню іконографічного типу укляклого фіваїдського аскета-пустельника на різних європейських обширах (див., наприклад, гравюру на дереві німецького аноніма з Аугсбурга (близько 1460–1470 рр., Німеччина) [116], дереворит кінця XV ст. / XVI ст. Траута Вольфа (Німеччина) [110], офорт 1606 р. Ніколя Бріо (Франція) [104], ін.) (іл. 6: 5, 8), є, увіч, давнішими (а то й набагато давнішими), аніж відповідні українські взірці. А якщо так, то цілком логічно ставити першою чергою питання про зв'язок вітчизняної іконографічної практики відтворення укляклого Онуфрія із західнохристиянською традицією відповідного типу зображення цього-таки святого праведника, а не Ієроніма. Це тим доречніше, що деякі характерні риси іконографії обох названих святих виявляються спільними як між собою, так і для зображень інших персонажів християнської історії в сюжеті «моління» / «моління в пустелі». Звертає на себе увагу й той факт, що всі найближчі аналоги з-поміж образів св. Ієроніма, принаймні з доступних наразі, походять з Італії, Німеччини, колишньої Фландрії і датуються XV–XVI ст., натомість твори західноєвропейських майстрів наступних двох століть демонструють переважно вже інший (значно різноманітніший і нетиповий для церковного канону попереднього часу) іконографічний та стилістичний лад. Показова також відсутність достатньо близьких відповідників серед зображень Ієроніма польських художників пізнього Середньовіччя – раннього Нового часу, чи бодай творів західноєвропейських майстрів, що віддавна перебували на теренах Польщі й мали широку популярність серед віруючих. Доступні зразки, принаймні наразі, заведве чи можуть претендувати на роль джерел чи навіть близьких аналогів (див., наприклад, рельєф XVI ст. зі збірки варшавського Музею народного) [95, s. 20, kat. Nr 16]. А отже, для ствердження прямого причинно-наслідкового зв'язку аналізованого іконографічного типу більшості порівнюваних вітчизняних зразків образу Онуфрія Великого (укляклого) з іконогра-

фією св. Ієроніма немає достатніх і беззаперечних підстав. У кращому разі можна припускати опосередковану залежність між порівнюваними (нашими попередниками) сторонами, властиво через посередництво західнохристиянської іконографії образу Онуфрія Великого, припускаючи у свою чергу ймовірний вплив іконографії Ієроніма на іконографію Онуфрія Великого в середовищі самого католицького мистецтва десь упродовж розвинутого й пізнього Середньовіччя<sup>5</sup>. Утім, переконливі докази саме такого сценарію розвитку подій у ділянці формування досліджуваної іконографічної практики відсутні. Щобільше, доступний фактаж<sup>6</sup> дозволяє висловити попереднє, робоче, міркування про одночасну (чи майже одночасну) появу укляклих образів Ієроніма та Онуфрія (тип «моління в пустелі») в іконографії католицької церкви, зумовлену певними загальними новаціями в мистецтві Західної Європи пізньосередньовічного періоду.

Якщо назагал припущення Жолтовського – Білецького виявилось, посутньо, не надто вивіреном, а отже, і не коректним, то стосовно наскельного рельєфу бушанського комплексу воно виглядає доволі продуктивним. Адже в цьому конкретному випадку паралелі простежуються не лише на рівні основних композиційно-іконографічних характеристик, а й на рівні ряду додаткових рис, якими аналізований скульптурний твір і відрізняється від решти зображень названого преподобного, принаймні доступних наразі. Ці риси виявляються як у певному наборі іконічних мотивів, так і в характеристичних – що значно показовіше – поєднаннях їх у своєрідні іконографічні комбінації (блоки / формули).

З-поміж означених мотивів увагу привертає насамперед безлисте/всохле дерево, яке займає весь лівий край та більшу частину верхнього краю скульптурної композиції і до якого безпосередньо звернута постать укляклого молільника (іл. 7). Як показують результати фактографічних розшуків, цей мотив присутній у східнохристиянському (православному) образотворенні, зокрема й вітчизняному. При цьому чи не найвиразніше його відтворення демон-

## ІСТОРИЯ

струють зразки книжкової графіки, як-от, скажімо, композиція «Притча про блудного сина» з книги «Тріюдь пісна» (1627 р., Київ) чи образ апостола Іуди з «Діяння апостолів» (1728 р., Київ) [36, [іл.] 127, 334], а особливо – «Самсон і щелепа осла» роботи майстра Іллі з неопублікованої київської Біблії середини XVII ст. [57, с. 56, 127, 197]. Воднораз слід визнати, що поширення цього мотиву в мистецькій практиці православної церкви України, як і Румунії, Молдови, Білорусі, Росії XVI–XVIII ст., було порівняно незначним, а головне – не характерним для іконографії святих пустельників, зокрібно Онуфрія Великого. Натомість цілком протилежна ситуація фіксується в художній культурі західнохристиянського світу. Його мистецька традиція пропонує численні й найрізноманітніші приклади використання зазначеного іконічного мотиву в роботах релігійного, міфологічного й питомо світського характеру. Щоправда, коло тем, у яких активно застосовувався образ сухого / безлистоного дерева, є порівняно обмеженим (зважаючи на одномірну символіку останнього). До нього входить тема смерті, страстей, зокрема хресних мук, приреченості, старості, занепаду / запустіння, пустелі, гріха, нечистої сили (більшість із цих тем нерідко поєднуються в одному сюжеті). Тому не випадково означений іконічний мотив часом трапляється, скажімо, у сюжеті «Розп'яття» та «Оплакування» (див., наприклад, відповідну роботу Лукаса Кранаха Старшого (1503 р.) та Ганса Бальдунга (1515 р., Німеччина) [35, ил. 133; 87, р. 38]), а також «Моління про чашу» (див., наприклад, відповідну сцену, що видніється на дальньому плані композиції «Взяття під варту» невідомого кастільського маляра (т. зв. «будапештського майстра») (близько 1500 р., Іспанія) [86, с. [29, 30]; 5, ил. 22], відповідний образ із вівтаря Святого Флоріана роботи Альбрехта Альтдорфера (1509–1518 рр., Німеччина) [79, Abb. 12] чи фреску роботи Маркантонія Басетті у венеціанській Академії (1516 р., Італія) [90, с. 310]). Проте для нашого дослідження особливо важить та обставина, що означений іконічний мотив нерідко супроводжував образи святих мучеників: Себастьяна, Євстахія, Катерини,

Франциска, ін. [35, ил. 199; 97, Abb. 3; 44, репр. 11, 36; 2, с. 469; 83, р. 476; ін.], але найчастіше, судячи з доступного візуального ряду, святих, які перебувають у пустелі, а саме: Іоанна Хрестителя [55, ил. 205а; ін.], Антонія Великого [98, S. [166], Tafel 96; 66, р. 90, [іл.] 65; 104а; ін.] та Павла Пустельника [46, с. 49, ил. XLI], а також Ієроніма в момент моління-покути його в пустелі [88, с. 136, 152, 153; 89, р. 235 ін.]. Воднораз якщо в композиціях з Предтечею<sup>7</sup> чи Антонієм образ сухого / безлистоного дерева відтворюється порівняно зрідка й через це компонування його не виказує якоїсь чіткої системності, то у випадку з Ієронімом воно представлено зазвичай або перед постаттю святого (у такому разі на ньому або на пні підвішене / встановлене Розп'яття), або за нею / обіч неї. У руслі порушеної теми факт існування першого варіанта розміщення мотиву-образу сухого дерева має, увіч, достатньо принципове значення, адже в цьому разі простежується пряма паралель між композиційно-іконографічним ладом зображення покути Ієроніма-пустельника та сцени моління Онуфрія Великого на бушанському рельєфі. Щодо конкретних прикладів, які демонструють означену схему укладу, то це, зокрема, відповідний малярний образ роботи Антонелло да Мессіна 1455 року [125], рельєф стека Франческо ді Джорджіо (1471–1485 рр., Сієна, Італія) [100, [іл.] 970, 974], малярний твір А. Дюрера 1495 року зі збірки Національної галереї Лондона та один з офортів і один з дереворитів цього майстра (близько 1496 р. і близько 1506 р. Німеччина) [118; 2, с. 382, 467], відповідна робота Філіппіно Ліппі (1490–1500 рр., Галерея Уффіці, Флоренція, Італія) [115г], твір А. Альдорфера 1507 року зі збірки Державного музею Берліна (Німеччина) [121], виразний монохромний диптих пензля Яна Госсарта (Мабюза) (1512 р., Нідерланди) [100, р. 135, [іл.] 137–138] (ил. 8). Приклади можна множити, але наразі важливіше застерегти певну особливість поширення означеної композиційної схеми. Опрацьований на сьогодні корпус відповідного візуального матеріалу дає підстави припустити, що з-поміж пізньосеред-

РОСТИСЛАВ ЗАБАШТА. ДЖЕРЕЛА КОМПОЗИЦІЙНО-ІКОНОГРАФІЧНОГО ЛАДУ  
БУШАНСЬКОГО РЕЛЬЄФУ

ньовічних й ранньоновочасних майстрів до неї найчастіше вдавалися представники північноєвропейських (надальпійських) земель та подекуди Італії. Узнявши до уваги тісні й тривалі зв'язки художньої культури Речі Посполитої, зокрема Галичини і конкретно Львова, з Німеччиною, а почасти з Нідерландами (переважно через Гданськ і Вроцлав), а також Італією, що виразно простежуються на прикладі мистецтва скульптури [37, с. 15, 18–20 та наступ.], малярства й архітектури XVI–XVII ст. [61, с. 42–60, 84–90], такий просторовий вимір названого явища (окреслений най і гіпотетично) посилює запропоновану версію генези композиційно-іконографічного ладу досліджуваної скульптури.

Прикметними іконографічними мотивами бушанської композиції є фігурка півня, що видніється на гілці дерева, та оленя-роганя на прискалку позад фігури молільника (іл. 7). Вони цікаві насамперед тим, що не входять до числа «житійних» / «агіографічних» (тобто згаданих у житії святого) тварин, серед яких натомість числиться, як відомо, біла олениця (лань), ворон (як альтернатива образу ангела<sup>8</sup>) та пара левів. Це дає підстави вважати їх (півня й оленя-роганя) питомо символічними образами<sup>9</sup>, як, до речі, й образ безлистоного (усохлого) дерева<sup>10</sup>. Стосовно аналогів цих мотивів в іконографії Ієроніма, то ситуація з ними така. З одного боку, доводиться констатувати, що образ півня відсутній у зображеннях названого святого, а образ оленя-роганя трапляється дуже рідко. Але, з другого боку, показники історико-порівняльного аналізу образотворчого спадку християнства свідчать про те, що відтворення півня в бушанському рельєфі є чи не єдиним випадком для зображень аскетів-пустельників. Принаймні жодної аналогії на сьогодні не віднайдено серед відтворень образу Ієроніма, як, до речі, і серед відтворень образів інших святих преподобних відлюдників. Водночас з'ясовується, що використання образу птаха, насамперед «нежитійного» (тобто символічного) в композиціях з образом аскета-пустельника, передусім того-таки Ієроніма, – достатньо поширене явище в західнохри-

стианській іконографії. При цьому в різних зображеннях Ієроніма відтворюються різні представники крилатих: сова (?) і / чи яструб (?) (див., наприклад, роботи невідомого падуанського майстра середини XV ст. [100, р. 116, іл. 101], відповідну роботу Козима Тура (друга половина XV ст., Італія) [33, с. 296, іл. 169] та Андреа Мантенья (1449–1450 рр., Італія) [124]), сокіл (див. роботу Чіма да Конегліано (кінець XV / початок XVI ст., Італія) [89, р. 235] (іл. 9: 1) та Джовані Белліні (Італія) [33, с. 327, іл. 184]) та інші птахи. Ситуація з образом оленя в дечому подібна до попередньої, хоча й має свої особливості. Цей зооморф також не числиться серед агіографічних тварин Ієроніма й переважної більшості найшановніших ранньохристиянських пустельників: Петра Великого (Фіванського), Антонія Великого (Пустельника), Онуфрія Великого (Єгипетського), Макарія Великого<sup>10а</sup>. Водночас від часу оленя (і/або інших представників родини оленевих: лань, кослик ін.) таки відтворювали поряд з названими святими преподобними. Стосовно Ієроніма цю тезу підтверджує цілий ряд художніх творів. Наприклад, робота кінця XV ст. флорентійця Якопо ді Арчангело [78, р. 71, 112], гравюра початку XVI ст.<sup>11</sup> А. Дюрера, на якій позаду вкляклого Ієроніма видніється, oprіч лежачого лева, ще й – на певній відстані, на пагорбі – олень-рогань [122], картина Лукаса Кранаха Старшого «Читання кардинала Альберта Брандербурзького в подобі св. Ієроніма серед природи» (1520-ті рр., приватна збірка, Кірхберг, Австрія) з аналогічним композиційним укладом зооморфів [107а], рисунок «Краєвид з покутником св. Ієронімом» 1553 року фламандця Пітера Брейгеля Старшого, на якому фігуру оленя-роганя відтворено під деревами неподалік укляклого праведника [100, іл. 1043]. Що більше, у композиції сієнського маляра Сано ді П'єтро (1444 р., Італія) з пределли вітваря колишнього монастиря Gesuati де-Сан-Джіроламо позаду вкляклого Ієроніма посеред дерев представлено двох оленів, голова одного з яких увінчена гіллястими рогами [78, р. 71; 115а], на дальніх планах роботи нідерландця Симона Бенінга (близько 1520 / 1530 р.) зі збірки Лувра видніються

## ІСТОРИЯ

(в різних місцях і подекуди поряд з іншими тваринами) три олениці [115б], а на дальшому плані картин пензля того-таки Лукаса Кранаха Старшого: «Св. Ієронім у пустелі» (близько 1525 р.) з Художньо-історичного музею Відня [115в] та «Кардинал Альберт Брандербурзький в подобі св. Ієроніма серед сільського пейзажу» (1527 р.) з Картинної галереї Берліна [115д] зображено по табу-ну оленів. До слова, остання робота названого автора, як і його картина «Альбрехт Бранденбургський в подобі св. Ієроніма за заняттями в келії» (1526 р., Художній музей, Сарасота, США) є своєрідними квінтесенціями «зоологічної» теми, адже на них побіля постаті основного героя представлено замалим не цілі звіринці, серед представників якого можна бачити на першому плані й рогату косулю [115; 105].

У світлі наведеного фактажу зв'язок іконографії свв. Ієроніма й бушанського Онуфрія на рівні зооморфних образів виглядає не зовсім однозначно. Він, увіч, не підтверджується сповна, але разом його не можна й беззастережно заперечити, маючи на увазі принаймні деякі з наведених відповідників, особливо у випадку з образом оленя. Перегук між порівнюваними типами іконографічного втілення образів названих святих простежується знову, якщо звернутися до комбінацій (блоків) окремих мотивів. На досліджуваній наскельній різьбі мотив сухого дерева об'єднаний з фігуркою птаха (півня) й наближений до укліякої постаті молільника. Натомість образ оленя, який височить на прискалку-«постаменті», дещо відсторонений від цієї групи. Такий характер компонування надає цій групі видимої самодостатності, що у свою чергу дозволяє розглядати її як окремішній іконографічний блок, інакше кажучи – певну формально-змістову формулу<sup>12</sup>. Правомірність такого спостереження й визначення підтверджують непоодинокі більш чи менш близькі паралелі в західноєвропейському образотворчому мистецтві Середньовіччя й раннього Нового часу і насамперед поміж образів св. Ієроніма. За прикладами можна звернутися до вже згаданих творів невідомого падуанського майстра середини XV ст. [100, р. 116, іл. 101], роботи Чіма да

Конегліано [89, р. 235], зображення названого святого на пределлі вітваря Пезаро із центральним образом «Коронування Марії» пензля Д. Белліні (близько 1471–1475 рр., Італія) [55, ил. 344] та ін.<sup>13</sup>

Показовий збіг між порівнюваними образами і в іншій комбінації іконічних мотивів: *сухе дерево – укліякий молільник – тварина*. Конкретних прикладів тут ще більше. Принагідно назвемо живописний образ Ієроніма роботи італійця П'єтро Перуджино (1481 / 1482 р.) і нідерландця Яна Госсарта (Мабюза) (1512 р.) [100, р. 108, 135, ил. 137–138], графічні аркуші А. Дюрера (близько 1496 р. і близько 1506 р., Німеччина) [2, с. 382, 467]. Наразі можна згадати й твори, у яких утілена та-таки іконографічна формула з тією лише відмінню, що дерево розміщене за постаттю Ієроніма або обіч неї. Це, для прикладу, – одна із живописних робіт названого попереду П'єтро Перуджино (1473 р., Італія) [106] та Ханса Леонарда Шуфеляйна (1504–1505 рр., Німеччина) [107], дереворит 1512 року А. Дюрера [2, с. 387], сюжетний розпис тареля пензля Джорджіо (1522 р., Італія) [85, р. 19–20] та ін.

У руслі піднятої теми на окрему увагу заслуговує графічний образ Ієроніма (1516 р.) авторства німецького майстра Ханса Вехтліна, на якому відтворено *сухе дерево* з такою характерною іконографічною деталлю, як інскрипційна таблиця. Остання підвішана на одній із його гілок, що простяглася до центру композиції [113]. Подібне розташування аналогічної таблиці демонструє, увіч, досліджувана вітчизняна скульптурна пам'ятка (іл. 7; 9: 2).

Наведеного фактажу й результатів порівняльного аналізу достатньо, гадається, аби підтвердити ймовірність певного генетичного зв'язку бушанського зображення св. Онуфрія (іконографічний тип «моління в пустелі») із західнохристиянською мистецькою традицією представлення образу св. Ієроніма (тип «моління / покутування в пустелі»). Водночас у ході висвітлення питання становлення іконографічного ладу названої скульптурної пам'ятки було виявлено цілу низку різносюжетних творів релігійної тематики, які виказують існування

РОСТИСЛАВ ЗАБАШТА. ДЖЕРЕЛА КОМПОЗИЦІЙНО-ІКОНОГРАФІЧНОГО ЛАДУ  
БУШАНСЬКОГО РЕЛЬЄФУ

в царині образотворення західнохристиянської (католицької) церкви ще й інших більш чи менш близьких до неї паралелей як на рівні окремих іконографічних мотивів, так і їх комбінацій. Уже згадувалися конкретні випадки використання образу безлистого (усохлого) дерева в зображеннях моління Предтечі в пустелі, моління Христа в Гетсиманському саду (сюжет «Моління про чашу»). До цього ряду можна додати приклади, що ілюструють іконографічну комбінацію *молільник – дерево / сухе дерево – птаха*, зокрема відому композицію А. Мантенья «Моління про чашу» з вороном (?) на одній з гілок майже усохлого дерева за спиною вкляклого Сина Божого (близько 1455 р., Італія) [55, ил. 316а] чи образ «Спокуса св. Антонія» (ліва ступка вітваря Святого Антонія, 1576 р.) роботи І. Босха [74, S. 356, 382–383, Tafel 119, 141, 143]. Достатньо рідкісною, але при цьому не менш показною для теми ілюстрацією формули *молільник – сухе дерево – олень* є гравюра А. Дюрера «Св. Євстахій» (близько 1500–1502 рр.) [2, с. 469]. Ці приклади доводять, з одного боку, відпрацьованість і сталість означених іконографічних формул у західнохристиянському мистецтві, а з другого – їхню певну універсальність, принаймні стосовно теми «моління / покутування в пустелі».

Існує чимало творів на означену тему, у яких зреалізовано означені формули з тією лише відміною, що замість безлистого (усохлого) дерева виступає образ живого дерева (з листяною кроною). У цьому випадку доводиться передбачати дещо інший образний і змістовий лад: хоча події так само розгортаються в пустелі, живе дерево наразі виступає символом життя, Божої милості, а пустеля з місця страждань, тяжких випробувань перетворюється в благодатне – для духу, молитви, спілкування з Богом – місце, у духовний рай<sup>14</sup>. Саме перед живим деревом (за формулою: *дерево – небесний посланець / ангел – молільник*) найчастіше відтворювався вкляклий Онуфрій Великий, як то можна бачити на згаданій уже пределлі другої половини XIV ст. з кафедрального собору Барселони (Іспанія) [69, cell. 1192]

чи на картині німецького майстра Ханса Шюфелена (1515 / 1520 р.) [80, S. 88, [Tafel 4]]. Виразним прикладом може слугувати згадане зображення св. Ієроніма-покутника з оленями пензля Сано ді П'єтро (Італія), у якому образ укляклого молільника поєднаний з образом плодоносного дерева (властиво, цілого гаю) [78, р. 71].

Відомі також зразки, у яких поєднано образи усохлого й живого дерев. Таке можна спостерегти в картині Йоахима Патініра «Св. Ієронім у пустелі» (близько 1520 р., Фландрія), де перед відлюдником із землі стирчить обламаний стовбур, а позаду видніється високе струнке дерево з густою листяною кроною [78, р. 240; 102]. Показово, що майже в центрі картини, безпосередньо над святим (на дальньому плані) видніється фігурка білої кози посеред скель, що є певним композиційним і, безсумнівно, змістовим акцентом цілого твору. Названа формула, щоправда, у значно розлогішому іконічному складі (*живе дерево – Розп'яття – лев – молільник – Іоанн Хреститель з Марією (?) – сухе дерево – олениця*), простежується в зображенні св. Ієроніма-покутника (остання чверть XV ст.) пензля флорентійця Якопо ді Арчандело [78, р. 112]. З цим рядом лучиться й композиція «Одвідини Антонієм Великим Павла Пустельника» з Ізенгеймського вітваря роботи Матіаса Нітхарда-Готхарта (Грюнвальда) (1512–1515 рр., Німеччина) [46, с. 48–52; 75, S. 41–42, Tafel 15, 19, 61, 62]. Попри тематичну відмінність від досліджуваного наскельного рельєфу, у цьому живописному творі присутній (опріч іншого) увесь набір іконічних образів бушанської пам'ятки: *всохле дерево – птах – аскет-пустельник – олень-рогань*.

Деякі зі щойно названих творів звертають на себе особливу увагу, позаяк їхні іконографічні формули містять образ /-и оленя / олениці / оленів. Суттєво, що олені відтворюються поряд, а то й замість звичних «агіографічних» тварин, переважно лева /-ів у випадку з Ієронімом. Тут олені є питомо символічними образами, як, імовірно, і біла коза зі згаданої картини Йоахима Патініра. У творі Грюнвальда олень-рогань припадає до «джерела водного» як олень, згаданий у

## ІСТОРІЯ

тексті другого вірша сорок другої псалми (Пс. 42, 2) <sup>15</sup>. До слова, в іконографічній традиції східнохристиянської церкви символічний образ оленя також присутній. Він фігурує в зображеннях деяких святих, зосібна, і преподобних, наприклад Параскеви чи Антонія Печерського, як видно на гравюрах з книжки Лазаря Барановича «Трубы на дни нарочитія праздников...» (Київ, 1674 р.) [60, с. 20, 215, 230, ил. 1475, 1505]. Однак католицька образотворча практика пропонує значно давніші та численніші зразки подібних зображень проти православних відповідників.

Таке мистецьке (предметно-художнє) тло бушанської пам'ятки остаточно перекоонує в західнохристиянських джерелах його іконографічного ладу і значеннєвого виміру. У контексті розглянутих творів західноєвропейського походження самобутність досліджуваної вітчизняної скульптури не виглядає такою вже беззастережною, як на тлі, скажімо, східнохристиянської іконографічної практики. Радше навпаки, вони дають підстави говорити про певну типовість її (пам'ятки), що виявляється не лише в «тиражності» загальної теми, іконографічних формул (блоків), а й у самій оригінальності образного складу. Адже доступні аналоги засвідчують існування принципу варіативності в цій ділянці, а отже, певну універсальність загальної схеми для теми «моління / покутування» в пустелі. Важливо відзначити й ту характерну особливість названих формул, що вони, найвірогідніше, є іконографічними новаціями XV–XVI ст. Попередні епохи не демонструють чогось подібного, принаймні виявити їх наразі не вдалося. Натомість відомі більш чи менш близькі аналоги, які датуються пізнішим часом, що засвідчує розвиток цих новацій у наступні століття. З огляду на це останні з наведених тут паралелей також доцільно залучити (поряд з іконографічним утіленням образу св. Ієроніма) до ймовірних джерел іконографії бушанського рельєфу, хоч і другорядних, додаткових.

Для повного висвітлення зголошеної теми слід спинитися ще на одному принципово важливому питанні, а саме на ймовірних обставинах і можливому спосо-

бі появи західних рис у формальній структурі бушанської пам'ятки. Інакше кажучи – потрібно з'ясувати (спробувати з'ясувати), за яких умов і яким, власне, чином рельєфний образ Онуфрія з Буші набув питомих для нього композиційно-іконографічних прикмет, що пов'язують його з мистецькою традицією Західної Європи. Щодо обставин. Цілком зрозуміло, аби з'явилося таке прозахідне зображення, необхідно було відповідне (живильне) культурно-релігійне середовище, яке б могло дати запит на його появу і було, що не менш важливо, його безпосереднім «споживачем». Таке середовище в історії Буші фіксується двічі: а) упродовж 90-х років XVI – на початку 50-х років XVII ст., коли цим поселенням володів польський рід магнатів і державних діячів Замойських, коли воно активно розбудовувалося, набуло статусу міста й важливого стратегічного (у військово-оборонному сенсі) пункту всього Східного Поділля [81, s. 444–446; 39, с. 55, 115; 10, с. 40, 41, 43] і коли в ньому відповідно сформувалася й діяла польська і пропольська (польськомовна, католицька й, можливо, на перших порах протестантська) громада, переважно з вищих і найзаможніших, а отже, владних верств місцевого люду; б) упродовж початку / середини першого десятиліття – середини 90-х років XVIII ст., коли територія Брацлавщини фактично повернулася (на початку названого століття) до складу Речі Посполитої <sup>16</sup>, коли у всьому краю і конкретно в Буші відновилися повноваження польської адміністрації та правоволодіння польської шляхти і коли з'явилися та масово поширилися різні інституції греко-католицької церкви (монастирі, храми, духовні навчальні заклади), зокрема, у самій Буші та сусідніх селах (храми, пустині, монастирі), церкви, яка в цей період набула під тиском польської (світської) влади та римо-католицької церкви виразних прозахідних рис, що виявилися, зокрема, у наслідуванні західнохристиянських зразків культового образотворення та архітектури [10, с. 60–61; 54, с. 107–108; 16, с. 131–132, 177, 193–195; 62, с. 251–270; 17, с. 118; 58, с. 170–172; 47, с. 58; 13, с. 253–256] <sup>17</sup>. До речі,

як засвідчують наведені приклади західнохристиянської іконографії, найближчі з них до бушанської скульптури датуються XV–XVI ст., тобто належать до епохи Ренесансу й Маньєризму. З огляду на це, версія хронологічної атрибуції досліджуваної пам'ятки (одна з двох найвірогідніших) у межах кінця XVI – середини XVII ст. видається правдоподібною, адже це час поширення на вітчизняних теренах ренесансних, точніше – пізньоренесансних, і маньєристичних традицій. Що стосується конкретного/-их чинника/-ів привнесення західнохристиянських рис у систему бушанського скульптурного зображення, то тут найреальніше апелювати до індивідуального творчого первня автора досліджуваного рельєфу (принаймні автора його ідейно-образної та іконографічної концепції). До такої думки наводить незвична, багато в чому нетипова для традиційного іконографічного представлення св. Онуфрія Великого комбінація іконічних мотивів, яку демонструє бушанський рельєф, комбінація, яка й робить з нього самобутній витвір культового мистецтва. Лише сам автор, гадається, здатен був скомпонувати таке зображення, покладаючись у цій справі на свою обізнаність і власні пріоритети / уподобання в ділянці західнохристиянської іконографії, властиво іконографії свв. Ієроніма й Онуфрія Великого (насамперед іконографічного типу «моління / покутування в пустелі»). З-поміж підручних матеріалів йому могли слугувати певні зображення (насамперед графічні: естампи, книжкові ілюстрації, як найдоступніші) і / чи відповідні тексти певних видань<sup>18</sup>. При цьому, зважаючи на деякий архаїзм композиційно-іконографічної структури аналізованого наскельного зображення (який постав у межах кінця XVI – середини XVII ст. чи у першій третині роках XVIII ст.), його першоджерела доречно шукати в культурній спадщині країн Центральної Європи, передусім Німеччини, Нідерландів, Фландрії, де дух Середньовіччя зберігався значно довше, аніж на Півдні, в Італії, де впродовж XV ст. [а значною мірою і в XVI ст. – *Р. З.*] традиційні християнські те-

ми, сюжети й мотиви відігравали першорядну роль, де художні твори призначалися для повчань, а духовне життя було ще перейняте благочестивою релігійністю [8, с. 56–57 та ін.].

Стосовно самої персони автора, то жодних відомостей про неї історія не зберегла. За такого стану речей можливі різні припущення як щодо походження і статусу автора, так і обставин постановки досліджуваного наскельного рельєфу. Автором міг бути, скажімо, 1) заїжджий церковник / монах, який лише уклав змістову програму рельєфу, а згодом замовив місцевим різьбярям утілити її в камені, або 2) заїжджий знавець іконографії і символіки західної церкви, але який, однак, поєднував у собі ще й художні (зокрема різьбярські) навички і сам виконав аналізоване зображення, урешті, 3) місцевий служитель культу чи / і різьбяр, який/-і, однак, узурався/-лися на певне коло доступних візуальних взірців західноєвропейського походження. Так чи інакше автором ідейно-тематичної програми рельєфу була, безсумнівно, обізнана на тонкощах християнської (головно західнохристиянської) символіки та іконографії, зокрема, іконографії святих пустельників, особа. На це опосередковано вказують і написи-білінгви (латино-польськомовні), викарбувані на стінах скельного комплексу, у тому числі на обрамленій таблиці (*cartellini*), що видніється при верхньому краю бушанської композиції [22, с. 17–24; 23, с. 20–39].

#### Примітки

<sup>1</sup> М. Соколов називав цього ранньохристиянського вченого-філолога, поряд зі св. Себастьяном, найбільш «ренесансним святым» [56, с. 59].

<sup>2</sup> Подібна історико-мистецька ситуація спричинила, слід гадати, і появу подоби укляклого Ієроніма в іконописній традиції Далматії (див. зображення названого святого поряд з образами інших святих на пределлі вівтаря собору францисканського монастиря в Дубровнику роботи Ангелуса Бізамануса (1518 р., Хорватія)) [71, с. 116, LXXIII–LXXIV] та Греції (див. відповідне зображення на двобічній іконі XV ст. зі збірки Візантійського музею м. Афіни [114], образ XV ст. з однієї приватної колекції в Італії [117], ікону початку XVI ст. роботи Ангелоса Бізананоса [119]).

## ІСТОРИЯ

<sup>3</sup> До слова, поміж відомих нам нині грецьких образів із центральною укладкою фігурою названого святого найдавнішою є ікона початку XVIII ст., що походить з однієї малярної майстерні, розташованої на іонійських островах [73, р. 266–267] (іл. 2: 5).

<sup>4</sup> Точніше – ліва нога зігнута повністю (як для такої пози), а права – напівзігнута.

<sup>5</sup> Наразі доступний певний фактаж і логічні міркування окремих медієвістів, що дозволяють висловити такий здогад. Відомий факт шанування св. Онуфрія ієронімітами, які присвятили йому монастир в Римі на Янікульському пагорбі [92, р. 1008]. (Ієроніміти – чернечі ордени, що за свого патрона вважали св. Ієроніма [63, с. 585]). Як відомо, поширення культу названого фіваїдського аскета-пустельника (а відповідно й формування його місцевої іконографії) на західноєвропейських землях, насамперед німецьких та італійських, відбулося внаслідок появи тут мощей святого, вивезених під час хрестових походів зі Святої землі та Константинополя. Щодо поширення культу св. Онуфрія Великого в Західній Європі див., зокрема, публікацію І. Мицька [42, с. 33–34] та А. Майорова [38, с. 50–57].

<sup>6</sup> Див., наприклад, матеріали, представлені на численних інтернетних сайтах [112].

<sup>7</sup> Чи не вперше сюжет моління Іоанна Предтечі перед сухим деревом був зреалізований Філіппо Ліппі в багатофігурній фресковій композиції (близько 1452–1464 рр.) в соборі Прато (Італія) [55, ил. 205а].

<sup>8</sup> Є певні підстави розглядати образ півня з аналізованого рельєфу формально-змістовою паралеллю, а то й заступником образу ангела, що зазвичай відтворюється на вітчизняних (і не лише вітчизняних) образах Онуфрія Великого. По-перше, для зображень названого святого, принаймні для зразків раннього Нового часу, традиційна присутність саме ангела, який причащає аскета з чаші, по-друге, згідно з одним народним російським повір'ям, півень має «ангельський чин» (окрім того, що він подекуди – як от у тексті «Суперечки Панагіота з Азімотом» – виступає в ролі «небесного» будителя цілого світу) [6, с. 207, 214], по-третє, у духовній греко-католицькій польськокомовній пісні 1769 року паралельно фігурують птах (без видового уточнення) і ангел як годувальники пустельника [40, арк. 8].

<sup>9</sup> У літературі, щоправда, побутують й інші визначення. Так О. Сидір висловив припущення про певний «асоціативний» зв'язок образу оленя на бушанському рельєфі, як і на деяких інших вітчизняних зображеннях св. Онуфрія, з «житійною» білою ланню, «що годувала немовлятко-Онуфрія й була провідницею для них із батьком по дорозі в Єгипет» [51, с. 188–189]. Назагал така думка не позбавлена рації, тим паче що подекуди (див. ікону другої половини XVIII ст. з Крехівського монастиря [51, с. 201], ікону XIX ст. зі збірки Львівського музею історії релігії [21, с. 178–179, рис. 3.], а також статую середини / другої половини XVIII ст., що містилася свого часу біля костелу в м. Барі на Вінниччині [28, арк. 24]) постає названого святого супроводжує безрога олениця (лань), а на двосторонній хоругві кінця XVIII ст. зі збірки НМЛ нижче ніг пус-

тельника видніється фігурка білого оленя-роганя [51, с. 193, 200, 201, 227, іл.-вклейка (одна з багатьох) між с. 176–177] (іл. 5). Однак таке судження не спростовує нашого висновку, адже цілком очевидно, що названа тварина, тим паче олень-рогань, відтворена побіля старця Онуфрія посеред пустелі, аж ніяк не може бути, зрозуміло, безпосереднім образом агіографічної олениці-годувальниці. Не мають, увіч, рації лише ті автори, зосібна й серед церковних осіб, які беззастережно ототожнювали «пустельного /-ну» оленя / оленицю винятково з образом агіографічної олениці-годувальниці [3, с. 203]. Принагідно згадаємо ще ікону другої половини / кінця XVIII ст. зі збірки «Студіон» [21, с. 178, рис. 2; 15, с. 37], яка також демонструє біля постаті Онуфрія Великого фігуру оленя, а також храмовий житійний образ св. Онуфрія з церкви / каплиці на честь цього угодника чоловічого монастиря в м. Мильцях (нині – село Старовижівського району. – Р. 3.) на Волині [3, с. 203]. Воднораз слід зауважити, що в житійних іконах (у відповідних клеймах) подекуди відтворювалась фігура лані / олениці-годувальниці. Прикладом може бути відповідне зображення на тій-таки житійній іконі з Мильців [3, с. 273].

Про значеннєвість образу оленя в християнському мистецтві України, зокрема, у композиції бушанського рельєфу, див. відповідну публікацію автора цієї статті [24, с. 46–75].

<sup>10</sup> Питання символіки та образної структури всохлого (мертвого) дерева («сухостою»), а також інших дендроморфних, і ширше – фітоморфних мотивів у мистецтві Ренесансу, зокрема заальпійського / північного, частково висвітлено в роботі М. Соколова [56, с. 55–57 та ін.]. У згаданій праці мовиться про значеннєвість мінералогічних та зооморфних мотивів, зокрема оленя / лані [56, с. 15–45, 69–92].

<sup>10a</sup> «Житійною» твариною Ієроніма є, як відомо, лев, з яким його зазвичай і зображали, або подекуди два леви.

<sup>11</sup> Деться про недатовану гравюру, уписану в коло (рондо).

<sup>12</sup> Про іконографічні й композиційні формули в мистецтві Середньовіччя й Відродження див., наприклад, деякі публікації І. Данилової [14, с. 9–21].

<sup>13</sup> До речі, мотив сухого дерева з птахою на гілці трапляється і в образах мучеників. Це підтверджує, зокрема, центральний образ вівтаря Святого Себастьяна роботи Ганса Бальдунга (Грена) (1507 р., Німеччина) [35, ил. 182].

<sup>14</sup> Пор. зображення Іоанна Предтечі в пустелі пензля нідерландського живописця Геертгена (друга половина XV ст.) [84, с. 80].

<sup>15</sup> Послуговуємося нумерацією псалмів, що застосовується в західнохристиянській традиції.

<sup>16</sup> Остаточо після «поразки державницьких змагань на Правобережжі, результатом якої було скасування козацького устрою (1712 р.) та відступ на територію Туреччини останніх загонів гетьмана Пилипа Орлика (1713–1714 рр.)» [16, с. 125].

<sup>17</sup> Латинізація греко-католицької церкви і відповідно культурного середовища, пов'язаного з нею, осо-

**РОСТИСЛАВ ЗАБАШТА. ДЖЕРЕЛА КОМПОЗИЦІЙНО-ІКОНОГРАФІЧНОГО ЛАДУ  
БУШАНСЬКОГО РЕЛЬЄФУ**

бливо посилилась після Замойського синоду (собору) 1720 року [41а, с. 247].

<sup>18</sup> З-поміж останніх могли бути, гадається, і спеціальні видання з християнської символіки та іконографії.

### Архівні матеріали, література та електронний ресурс

1. *Александрович В. С., Ричков П. А.* Собор святого Юра у Львові / В. С. Александрович, П. А. Ричков. – К. : Техніка, 2008. – 232 с., іл. – (Нац. святині України).

2. Альбрехт Дюрер. Гравюри / вступлення Алена Боре. – М. : МАГМА, 2001. – 560 с., ил.

3. *Амеросий А.* Следы ультрамонтанства, у бывших в западном крае России, униатов / А. Амвросий // Воляньские епархиальные ведомости. – 1868. – № 10. – С. 199–206; № 12. – С. 265–274.

4. *Антоний (Храповицкий), митрополит.* Иконописцам о коленапреклоненных фигурах: Предостережение художникам вообще и иконописцам в частности / митрополит Антоний (Храповицкий) // Богословие образа. Икона и иконописцы : антология. – М. : Паломник, 2002. – С. 276–278.

5. *Апостолос-Каппадона Д.* Словарь христианского искусства / Диана Апостолос-Каппадона. – [Челябинск] : Урал Л.Т.Д., [2000]. – 266 (56) с., ил.

6. *Белова О. В.* Славянский bestiарий. Словарь названий и символики / О. В. Белова. – М. : Индрик, 2001. – 318 с., ил.

7. *Беляев Л. А.* Христианские древности. Введение в сравнительное изучение / Л. А. Беляев. – С.Пб. : Алетейя, 2000. – 575 с., ил.

8. *Бенеш О.* Искусство Северного Возрождения. Его связь с современными духовными и интеллектуальными движениями / Отто Бенеш. – М. : Искусство, 1973. – 224, 72 с., ил.

9. *Білецький П. О.* Українське мистецтво другої половини XVII–XVIII століть / П. О. Білецький. – К. : Мистецтво, 1981. – 160 с., іл.

10. Буша. Історико-краєзнавчі нариси / автори : *І. С. Винокур, О. М. Альошкін, Р. В. Забашта, М. Б. Петров, В. М. Петровський, О. М. Пірняк, В. С. Степанков.* – Хмельницький : Редакційно-видавничий відділ, 1991. – 152, (34) с., іл.

11. 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., іл.

12. *Высоцкий С. С.* Древнерусские надписи Софии Киевской / С. С. Высоцкий. – К. : Наук. думка, 1966. – Вып. 1 : XI–XIV вв. – 240 с., ил.

13. *Вуйцик В. С.* Митрополити Атанасій і Лев Шептицький та їх внесок у мистецьку культуру України / Володимир Вуйцик // Київська церква. – 2001. – № 2–3 (13–14). – С. 253–256.

14. *[Данилова И. Е.]* О роли иконографических и композиционных формул / И. Е. Данилова // Данилова И. Е. От Средних веков к Возрождению

(Сложение художественной системы картины квадроченто) / И. Е. Данилова. – М. : Искусство, 1975. – С. 9–21.

15. *Дмитрух С., о.* Українське сакральне мистецтво з колекції «Студіон» / о. Себастьян Дмитрух. – Л. : Гердан-Графіка, 2005. – Ч. I : Врятовані від загибелі й забуття. – 96 с., іл.

16. *Довбищенко М.* Унія в Київському та Брацлавському воєводствах Речі Посполитої XVIII ст. (загальний огляд) / Довбищенко М. // Архів української церкви. – Л., 2011. – Вип. 1. – С. 120–202.

17. *Дорош І. А.* Лядівський скельний монастир (історико-архітектурна пам'ятка XI–XIX ст.) / І. А. Дорош // Могилянські читання 2000 року. – К., 2001. – С. 116–125, іл.

18. *Евсеева Л. М.* Афонская книга образцов XV в. О методе работы и моделях средневекового художника / Л. М. Евсеева. – М. : Индрик, 1998. – 384 с., ил.

19. *Жолтовський П. М.* Малюнки Києво-Печерської іконописної майстерні / П. М. Жолтовський. – К. : Наук. думка, 1982. – 288 с., іл.

20. *Жолтовський П. М.* Український живопис XVII–XVIII ст. / П. М. Жолтовський. – К. : Наук. думка, 1978. – 328 с., іл.

21. *Забашта Р. В.* Бушанський рельєф у світлі нових іконографічних досліджень / Ростислав Забашта // Українська академія мистецтва : дослідницькі та науково-методичні праці. – К., 2001. – Вип. 8. – С. 176–186, іл.

22. *Забашта Р. В.* До питання атрибуції бушанського наскельного рельєфу (аналіз обрамленої таблиці з написом) (4) / Ростислав Забашта // Студії мистецтвознавчі. – 2009. – Чис. 1 (25). – С. 17–24, іл.

23. *Забашта Р. В.* До питання атрибуції бушанського наскельного рельєфу (аналіз обрамленої таблиці з написом) (5) / Ростислав Забашта // Студії мистецтвознавчі. – 2011. – Чис. 2 (34). – С. 20–39, іл.

24. *Забашта Р. В.* Образ оленя у християнському мистецтві України / Ростислав Забашта // Студії мистецтвознавчі. – 2007. – Чис. 1 (17). – С. 46–75, іл.

25. *Забашта Р. В.* Стінопис бабинця Святоюр'ївської церкви Дрогобича й культ преподобного Онуфрія в Україні / Ростислав Забашта // Лавра. – 1999. – Чис. 6 (8). – С. 43–54, іл.

26. Ікона «Онуфрій Великий, с житием в 14-ти клеймах» – пам'ятник русскої северной живописи Петровської епохи / составитель и ответственный редактор М. С. Трубачева. – М. : СканРус, 2005. – 184 с., ил.

26а. Ікони. Націонален археологически музей, София / Автор-съставител Любен Прашков. – София : ДИ «Септември», 1981. – 12, 30 с., ил. [Комплект от 15 кадъра и тройна корица].

27. Іконостас церкви Воздвиження Чесного Хреста з монастиря Скит Манявський : альбом-каталог / автори проекту : Мирослав Откович, Володимир Турецький, Степан Кубів. – Л. : [Видавництво ДП «УКРПОЛ-2»], 2005. – 512 с., іл.

28. Інститут рукописів Національної бібліотеки України імені В. І. Вернадського. – Ф. 278, од. зб. 473, арк. 24.

## ІСТОРИЯ

29. Карпюк Л. До питання авторства творів «Волинського іконописця 1750 р.» / Людмила Карпюк // Пам'ятки сакрального мистецтва Волині на межі тисячоліть : матеріали VII міжнарод. наук. конф. з волинського іконопису, м. Луцьк, 2000. – С. 58–59, іл.
30. Киевская Псалтирь 1397 года из Государственной Публичной библиотеки имени М. Е. Салтыкова-Щедрина в Ленинграде (ОЛДП F6). – М. : «Искусство», 1978. – 234 лист., ил.
31. Краснянский В. Г. Город Мстиславль. Его настоящее и прошлое / В. Г. Краснянский // Записки Северо-Западного отдела Императорского русского географического общества. – Вильно, 1912. – Кн. 3. – С. 73–171, ил.
32. Лазарев В. Н. Андрей Рублев и его школа / В. Н. Лазарев. – М. : Изд-во «Искусство», 1966. – 386 с., ил.
33. Лазарев В. Н. Старые итальянские мастера / В. Н. Лазарев. – М. : Изд-во «Искусство», 1972. – 663 с., ил.
34. Лазарев В. Н. Страницы истории новгородской живописи. Двусторонние таблички из собора св. Софии в Новгороде / В. Н. Лазарев. – М. : Изд-во «Искусство», МСМЛXXXIII. – 170 с., ил.
35. Либман М. Я. Дюрер и его эпоха. Живопись и графика Германии концы XV и первой половины XVI века / М. Я. Либман. – М. : Изд-во «Искусство», 1972. – 240, 188 с., ил.
36. Логвин Г. Н. 3 глубин. Гравюри українських стародруків XVI–XVIII ст. / Г. Н. Логвин. – К. : Вид-во художньої літератури «Дніпро», 1990. – 408 с., ил.
37. Любченко В. Ф. Львівська скульптура XVI–XVIII століть / В. Ф. Любченко. – К. : Наук. думка, 1981. – 216 с., ил.
38. Майоров А. Перенесение мощей и культ св. Онуфрия Великого в Галицко-Волынской Руси и Западной Европе / Александр Майоров // Русин. – Кишенев, 2010. – № 3 (21). – С. 50–57, ил.
39. Мальченко О. Укріплені поселення Брацлавського, Київського і Подільського воєводств (XV–XVII ст.) / Олег Мальченко. – К. , 2001. – 380 с., карти.
40. Матеріали з архіву Гната Филиповича, ЧСБВВ. Вірші на честь св. Василя Великого, св. Онуфрія Пустельника і св. Йосафата. 1769–1770 рр. Рим, Замость. – Львівська національна наукова бібліотека України імені Василя Стефаника. Відділ рукописів. – Ф. 3: Бібліотека монастиря василіан, оп. I, спр. МВ – 635/л. – 12 арк.
41. Микля И. Прекрасная Буковина / Ион Микля. – [București] : Изд-во «Спорт-туризм», 1976. – [б. пагінації], ил.
- 41а. Мицик Ю. А. Замоїський собор Української греко-католицької церкви 1720 / Ю. А. Мицик // Енциклопедія історії України. – К. : Вид-во «Наукова думка», 2005. – Т. 3 : Е-Й. – С. 247–248.
42. Мицько І. З. До проблеми становлення популярних християнських культів в Україні / Ігор Мицько // Mediaevalia Ucrainica: Ментальність та історія ідей. – К., 1998. – Т. V. – С. 26–43.
43. Мицько І. З. Про початки Святоонуфріївського монастиря у Лаврові / Ігор Мицько // Лавра. – 1999. – Чис. 6 (8). – С. 27–35, ил.
44. Мравик Л. Североитальянская живопись XV века / Ласло Мравик. – Будапешт : Корвина, 1984. – 34, 96 с., ил.
45. Національний заповідник «Софія Київська» / авт.-упоряд. : Ж. Арустам'ян, Л. Виногородська, О. Дивавіна та ін. – К. : Мистецтво, 2004. – 423 с., ил.
46. Немілов А. Н. Грюнвальд. Жизнь и творчество мастера Матиса Нитхарта-Грюневальда / А. Немілов. – М. : Изд-во «Искусство», 1972. – 108, 113 с., ил.
47. Петренко О. Брацлавська губернія і Брацлавське намісництво / Олесь Петренко // Київська старовина. – 2000. – № 1 (331). – С. 44–61, ил.
48. Попов П. Матеріали до словника українських граверів / Павло Попов. – К. : [УНІК], 1926. – 142 с., ил.
49. Сидор О. Ф. Святий Онуфрій Великий і давнє українське мистецтво / Олег Сидор // Лавра. – [Л.], 1999. – Ч. 6 (8). – С. 36–42, ил.
50. Сидор О. Ф. Святий Онуфрій Великий і давнє українське мистецтво / Олег Сидор // Християнські культи в Україні. – [б. м. і р.]. – Вип. 2. – С. 71–77, ил.
51. Сидор О. Ф. Святий Онуфрій Великий у давньому українському мистецтві / Олег Сидор // Старосамбірщина. – Л. : Місіонер, 2004. – III. – С. 162–229, (11), ил.
52. Сидор О. Ф. Станкова графіка друкарні Почаївського монастиря XVIII – початку XIX ст. / Олег Сидор // Буття в мистецтві : зб. наук. праць і матеріалів на пошану Степана Костюка з нагоди 80-річчя. – Л. : Львівська наукова бібліотека ім. В. Стефаника, 2007. – С. 409–426, ил.
53. Сидор О. Ф. Манявсько-Богородчанський іконостас Йова Кондзелевича: маловідомі аспекти іконографії / Олег Сидор // Сакральне мистецтво Волині. – Луцьк, 2002. – Вип. 9. – С. 3–10, ил.
54. Скочиляс І. Політичні, соціальні та еkleзіальні обставини поширення унії на Брацлавщині і Київщині в першій половині XVIII століття / І. Скочиляс // Архів української церкви. – Л., 2011. – Серія 1 : Дослідження. – Вип. 1 : Історія унії на Київщині 1596–1839 років. – С. 103–119.
55. Смирнова И. А. Искусство Италии конца XIII–XV веков / И. А. Смирнова. – М. : Искусство, 1987. – 144, 368, LXXVII с., ил.
56. Соколов М. Н. Время и место. Искусство Возрождения как перворубеж виртуального пространства / М. Н. Соколов. – М. : Прогресс-Традиция, 2002. – 384 с., ил.
57. Степовик Д. В. Київська Біблія XVII століття. Дослідження нездійсненого проекту митрополита Петра Могили / Дмитро Степовик. – К. : Українське Біблійне Товариство, 2001. – 240 с., ил.
58. Труды Комитета для историко-статистического описания Подольской епархии. – Каменец-Подол. : Тип. Под. губ. правл., 1889. – Вып. 4 : Церковно-приходские документы / Издан под ред. Н. И. Яворского и И. Е. Шиповича. – XXVI, 433 с.
59. Украинские книги кирилловской печати XVI–XVIII вв. : каталог изданий, хранящихся в Государственной библиотеке СССР имени В. И. Ленина / составители: А. А. Гусева, Т. Н. Каменева, И. М. По-

*РОСТИСЛАВ ЗАБАШТА. ДЖЕРЕЛА КОМПОЗИЦІЙНО-ІКОНОГРАФІЧНОГО ЛАДУ  
БУШАНСЬКОГО РЕЛЬЄФУ*

- лонская. – [М. : Гос. библ-ка СССР им. В. И. Ленина, 1976]. – Вып. I : 1574 – I половина XVII в. – 448 с., ил.
60. Украинские книги кирилловской печати XVI–XVIII вв. : каталог изданий, хранящихся в Государственной библиотеке СССР имени В. И. Ленина / составители: А. А. Гусева, Т. Н. Каменева, И. М. Полонская. – [М. : Гос. библ-ка СССР им. В. И. Ленина, 1981]. – Вып. II. – Т.1 : Киевские издания 2-й половины XVII в. – 322 с., ил.
61. Українське мистецтво у міжнародних зв'язках. Дожовтневий період. – К. : Наук. думка, 1981. – 192, 40 с., ил.
62. Хіхлач Б. Історія василіанських монастирів на Брацлавщині (XVIII – I третина XIX ст.) / Хіхлач Б. // Архів української церкви. – Л., 2011. – Вип. 1. – С. 251–270.
63. Христианство. Энциклопедический словарь. – М. : Большая Российская энциклопедия, 1993. – Т. 1. – 864 с.
64. Чаврыков Г. Болгарские монастыри: Памятники истории, культуры и искусства / Г. Чаврыков. – София : Изд-во наука и искусство, 1974. – 376 с., ил.
65. Энциклопедия православной святости. – М. : Лик пресс, 1997. – Т. II. – 367 с., ил.
66. Antwerp Drawings and Prints 16<sup>th</sup> – 17<sup>th</sup> centuries. An Exhibit circulated by the Smithsonian Institution 1976–1978. – [Atwerp] : [Traveling Exhibition Service], [б. п.]. – 211 p., il.
67. Bentley J. A calendar of Saints. The Lives of the Principal Saints of the Christian Year / J. Bentley. – London : Tiger books international, [1997]. – 256 p., il.
68. Biskupski R. Ikony w zbiorach polskich / Romuald Biskupski. – Warszawa : Wyd-wa artystyczne i filmowe, 1991. – 46, (151) s., il.
69. Celletti M. C. Sant'Onofrio / Maria Chiana Celletti // Bibliotheca sanctorum. – [Roma], 1967. – IX. – Coll. 1187–1200, il.
70. Constantinides E. Byzantine Traditions and the Churches of Georgia in the Caucasus and the Lowlands: Iconography, Style and Liturgical Influences / Eftalia Constantinides // Византийский мир : искусство Константинополя и национальные традиции : Памяти О. И. Подобедовой (1912–1999). – М. : Северный паломник, 2005. – P. 245–276, il.
71. [Djurić V. J.] Icoñes de Yougoslavie / Texte et catalogue Vojislav J. Djurić. – Belgrade : [Naučno delo], 1961. – 144, CXX s., il.
72. Drăgut V. Arta românească. Preistorie, antichitate, ev mediu, renaștere, baroc / Vasile Drăgut. – București : Editura Meridiane, 1982. – 519 p., il.
73. Drandaki A. Greek Ikons 14<sup>th</sup>–18<sup>th</sup> century. The Rena Andreadis Collection / Translated by John Avgherinos / Anastasia Drandaki. – [Milano] : Skira, [2002]. – 291 p., il.
74. Fraenger W. Hieronymus Bosch / Wilhelm Fraenger. – Dresden : VEB Verlag der Kunst, [1975]. – 516 S., Abb.
75. Fraenger W. Matthias Grünewald / Wilhelm Fraenger. – Dresden : VEB Verlag der Kunst, 1983. – 354 S., Abb.
76. Gadomski J. Gotyckie malarstwo tablicowe Małopolski 1500–1540 / Jerzy Gadomski. – Warszawa ; Kraków : Wyd-wo Naukowe PWN, 1995. – 132, 24 + 194 s., il.
77. Gaz[...] B. A. Onuphre (12 juin) / Gaz[...] B. A. // Iconographie de l'art chrétien. – Paris : Presses Universitaires de France, 1958. – T. III : Iconographie des saints. – II : G–O. – P. 1007–1010.
78. Gowing L. Paintings in the Louvre / Introduction by Michel Laclotte / L. Gowing. – [London] : Thames and Hudson, [1987]. – 687 p., il.
79. Hutt W. Altdorfer / W. Hutt. – [Dresden] : VEB Verlag der Kunst, 1976]. – 32, (16) S., Abb.
80. Kaster Q. Onuphris (Eunuphris, Honufrius) der Qross Asket / Q. Kaster // Lexikon der christlichen Ikonographie. – Rom ; Freiburg ; Basel ; Wien : Herder Verlag GmbH, Tashenbuch, [1990]. – Band 8. – S. 84–88, Abb.
81. [Kochowski V.] Annalium Poloniae ab obitu Vladislai IV climacter primus. Scriptore Vespasiano Kochow Kochowski. – Cracoviae : Druk. Schedel Krzysztof; Dziedzice, 1683.
82. Künstle K. Ikonographie der christlichen Kunst / Karl Künstle. – Freiburg im Breisgau : Herder, 1926. – Band 2. – 606 S., Abb.
83. Janson H. W. History of art / H. W. Janson. – [New York] : Prentice Hall, Inc., and Harry N. Abrams, Inc., publishers, [1995]. – 960 p., il.
84. Levey M. Od Giotta do Cezanne'a. Zarys historii malarstwa / M. Levey. – [Warszawa] : Arkady, [1974]. – 326 s., il.
85. Maioliche del rinascimento nel Museo di Pesaro. – [б. м.] : Cassa di risparmio di Pesaro, 1969. – [28] p., il.
86. Mariann H. T. Spanyol festészet a primitívektől Riberáig / H. Takács Mariann. – [Budapest] : Corvina Kiadó, [1982]. – 18, 98 s., il.
87. Marica V. G. Baldung Grien / Viorica Guy Marica. – București : Editura Meridiane, 1976. – 80 p., il.
88. Martindale A. Renesancia / Andrew Martindale. – [Bratislava] : Pallas, [1971]. – 178 s., il.
89. Metford J. C. J. Dictionary of christian lore and legend / J. C. J. Metford. – [London] : Thames and Hudson, [1983]. – 272 p., il.
90. Neumann J. Italie. Z cesty za umenim / Jaromír Naumann. – [Praha] : Odeon, [1978]. – II. – 443 s., il.
91. Pillat C. Pictura murală în epoca Lui Matei Basarab / Cornelia Pillat. – București : Editura Meridiane, 1980. – 104, 96 p., il.
92. Reau L. Iconographie de l'art chrestien / L. Reau. – Paris : Presses Universitaires de France, 1958. – T. III : Iconographie des saints. – II. – P. 1007–1010.
93. Roten E. Buchmalerei aus zwölf Jahrhunderten. Die schönsten Illuinierten Handschriften in den Bibliotheken und Archiven der Deutschen Demokratischen Republik / Bildaufnahmen von Klaus G. Beyer / Edith Roten. – Berlin : Union Verlag, MCMXLVI. – 308 s., tafeln.
94. Rózycka-Bryzek A. Bizantyńsko-ruskie malowidła w kaplicy zamku Lubelskiego / Anna Rózycka-Bryzek. – Warszawa : Wyd-wo Naukowe PWN, 1983. – 176, (...) s., il.
95. Rzeźba polska od XVI do początku XX wieku. Katalog zbiorow opracował D. Kaczmarzyk. – Warszawa : Muzeum narodowe w Warszawie, 1973. – 154 s., il.

ІСТОРИЯ

96. *Siemaszko A.* Malowidła ścienne cerkwi Zwistowania w Supraślu. Rekonstrukcja program ikonograficznego / A. Siemaszko // Zeszyty naukowe Uniwersytetu Jagiellońskiego. Prace z historii sztuki. – Kraków, 1995. – Nr. XXI (MCLXXIII). – S. 13–64, il.
97. *Sigrid W.* Hans Baldung Grien / W. Sigrid. – Dresden : VEB Verlag der Kunst, 1975. – 33 S., Abb.
98. *Vegas L. C.* Die internationale Gotik in Italien / Liana Castelfranchi Vegas. – Dresden : VEB Verlag der Kunst, [1966]. – 186 S., Abb.
99. *Walicki M.* Malarstwo Polskie: Gotyk. Renesans. Wczesny manieryzm / Michał Walicki. – [Warszawa] : Auriga, 1961. – 350 s., il.
100. *Walker J.* National Gallery of Art Washington / John Walker. – New York : Herry N. Abrams, Inc., [1975]. – 696 p., il.
101. *Woźniakowski J.* Góry niewzruszone. O różnych wyobrażeniach przyrody w dziejach nowożytnej kultury europejskiej / Jacek Woźniakowski. – Warszawa : Czytelnik, 1974. – 396 s., il.
102. [Електронний ресурс]. – Режим доступу : <http://allpainters.ru/patinir-ioahim/15747-st-jerome-in-the-desert-ioaxim-patinir.html>.
103. [Електронний ресурс]. – Режим доступу : <http://allpainters.ru/patinir-ioahim/15749-rocky-landscape-with-saint-jerome-ioaxim-patinir.html>.
104. [Електронний ресурс]. – Режим доступу : <http://colonialart.org/archive/315a-315b/saint-onuphrius>.
- 104a. [Електронний ресурс]. – Режим доступу : [http://en.wikipedia.org/wiki/File:Saftleven\\_Temptation\\_of\\_St\\_Anthony.jpg](http://en.wikipedia.org/wiki/File:Saftleven_Temptation_of_St_Anthony.jpg).
105. [Електронний ресурс]. – Режим доступу : <http://maykarar.ru/saints/saints10.shtml>.
106. [Електронний ресурс]. – Режим доступу : <http://top-antropos.com/religion/hristianstvo/item/214-svjatoj-ieronim>.
107. [Електронний ресурс]. – Режим доступу : [http://www.artcyclopedia.com/artists/schaufelein\\_hans\\_leonhard.html](http://www.artcyclopedia.com/artists/schaufelein_hans_leonhard.html).
- 107a. [Електронний ресурс]. – Режим доступу : <http://www.art-prints-on-demand.com/a/cranach-the-elder/reading-the-st-hieronymus.html>.
108. [Електронний ресурс]. – Режим доступу : <http://www.art-prints-on-demand.com/a/leu-umkreis-hans/the-st-hieronymus-in-the-1.html>.
109. [Електронний ресурс]. – Режим доступу : <http://www.art-prints-on-demand.com/a/strigel-bernhard/the-saint-onuphrius.html>.
110. [Електронний ресурс]. – Режим доступу : <http://www.art-wallpaper.com/23838/Traut+Wolf/St.+Onuphrius?Width=1600&Height=1200>.
111. [Електронний ресурс]. – Режим доступу : <http://www.cavetocanvas.com>.
- 111a. [Електронний ресурс]. – Режим доступу : <http://www.europeana.eu/portal/record/08501/309D2E093CC3656668B15A0AA7813498334DC93A.html?start=2>
112. [Електронний ресурс]. – Режим доступу : <https://www.jiscmail.ac.uk/cgi-bin/webadmin?A2=medieval-religion;ffb93e0f.1206>.
113. [Електронний ресурс]. – Режим доступу : <http://www.google.com.ua/imgres?q=святой+ieronим&hl=uk&sa=X&biw=1241&bih=611&tbm=isch&prmd=imvns&tbnid=e-AcCtm8gZ8-yM:&imgrefurl>.
114. [Електронний ресурс]. – Режим доступу : <http://www.google.com.ua/search?hl...>
115. [Електронний ресурс]. – Режим доступу : [http://www.google.com.ua/search?q=lucas+cranach+elder&hl=ru&prmd=imvnso&tbn=isch&tbo=u&source=univ&sa=X&ei=n2GIUJGHKMnNswb\\_IICAAw&ved=0CDYQsAQ&biw=1241&bih=578](http://www.google.com.ua/search?q=lucas+cranach+elder&hl=ru&prmd=imvnso&tbn=isch&tbo=u&source=univ&sa=X&ei=n2GIUJGHKMnNswb_IICAAw&ved=0CDYQsAQ&biw=1241&bih=578).
- 115a. [Електронний ресурс]. – Режим доступу : <http://www.lessing-photo.com/dispimg.asp?cr=47&i=400806+7&d=3&p=1&a=d&hr=0>.
- 115b. [Електронний ресурс]. – Режим доступу : <http://www.lessing-photo.com/dispimg.asp?cr=63&i=391916+5&d=3&p=1&a=d&hr=0>.
- 115v. [Електронний ресурс]. – Режим доступу : <http://www.lessing-photo.com/dispimg.asp?cr=65&i=40050125&d=3&p=1&a=d&hr=0>.
- 115г. [Електронний ресурс]. – Режим доступу : <http://www.lessing-photo.com/dispimg.asp?cr=81&i=40081829&d=3&p=1&a=d&hr=0>.
- 115д. [Електронний ресурс]. – Режим доступу : <http://www.meisterwerke-online.de/gemaelde/lucas-cranach-d-ae/1052/kardinal-albrecht-von-brandenburg-als-hl.html>.
116. [Електронний ресурс]. – Режим доступу : <http://www.metmuseum.org/Collections/search-the-collections/90005002?rpp=20&pg=1&ft%20=onuphrius&pos=2>.
117. [Електронний ресурс]. – Режим доступу : <http://www.morsink.com/?objectID=1395>.
118. [Електронний ресурс]. – Режим доступу : <http://www.nationalgallery.org.uk/paintings/albrecht-durer-saint-jerome>.
119. [Електронний ресурс]. – Режим доступу : [http://www.ng.ru/culture/2010-07-15/8\\_icons.html](http://www.ng.ru/culture/2010-07-15/8_icons.html).
120. [Електронний ресурс]. – Режим доступу : <http://www.tumblr.com/tagged/woodwose>.
121. [Електронний ресурс]. – Режим доступу : <http://www.wikipaintings.org/ru/albrecht-altdorfer/penitent-st-jerome-1507>.
122. [Електронний ресурс]. – Режим доступу : <http://www.wikipaintings.org/ru/albrecht-durer/saint-jerome>.
123. [Електронний ресурс]. – Режим доступу : <http://www.wikipaintings.org/ru/albrecht-durer/saint-jerome#supersized-artistPaintings-201026>.
124. [Електронний ресурс]. – Режим доступу : [http://www.wikipaintings.org/en/andrea-mante\\_gna/st-jerome-in-the-wilderness-1450](http://www.wikipaintings.org/en/andrea-mante_gna/st-jerome-in-the-wilderness-1450).
125. [Електронний ресурс]. – Режим доступу : <http://www.wikipaintings.org/ru/antonello-da-mes-sina/st-jerome-penitet>.

## РЕЗЮМЕ / SUMMARY

За іконічним складом і загальним композиційним укладом наскельний монументальний рельєф моління святого пустельника Онуфрія Великого в с. Буша Вінницької області є (принаймні донині) цілком самобутньою пам'яткою і не лише на тлі інших відомих вітчизняних зразків тримірного втілення образу названого святого, зокрема, у наскельній скульптурі (горельєфи в сс. Касперівці та Устя Тернопільської області), а й серед його численних і різноманітних зображень малярного й графічного виконання. У науковій літературі питання джерел композиційно-іконографічного ладу досліджуваного твору донині не порушувалось, не кажучи вже про будь-яке його докладне вивчення й публічне обговорення. Утім, вітчизняне мистецтвознавство знає приклади звернення до питання джерел іконографії образу Онуфрія Великого (у позі вкляклого молільника) епохи бароко, що має безпосередню дотичність до означеної проблематики бушанської різьби. Свого часу П. Жолтовський та П. Білецький висловили думку про ймовірний вплив на іконографію Онуфрія в українському мистецтві (головно малярстві) XVII–XVIII ст. іконографії дуже популярного в католицьких країнах Західної Європи образу св. Ієроніма Стридонського. Водночас історико-порівняльний аналіз доступної фактографії з поля західно- й східнохристиянської іконографії названих святих переконує в малоймовірності саме такого «генеалогічного сценарію» для переважної більшості вітчизняних образів Онуфрія Великого. Позаяк у західнохристиянському мистецтві зображення названого пустельника в подібні вкляклого молільника відомі вже з XIV–XV ст. й позаяк саме цей іконографічний тип набув значного поширення впродовж XVI–XVII ст., є підстави пов'язувати насамперед і головно саме із цією іконографічною практикою Заходу відповідну практику XVII–XVIII ст. України. Інакше кажучи, безпосереднім джерелом для більшості зразків вітчизняного образотворення Онуфрія Великого є, вірогідно, попередня західноєвропейська традиція відтворення цього святого. Винятком із цього правила постає лише рельєф бушанського скельного комплексу. Для цього випадку припущення Жолтовського – Білецького є доволі продуктивним. Паралелі між досліджуваним скульптурним твором і західнохристиянськими зображеннями св. Ієроніма (тип «моління / спокутування в пустелі») простежуються не лише на рівні основних композиційно-іконографічних характеристик, а й на рівні ряду додаткових рис, якими бушанська пам'ятка відрізняється від решти зображень названого преподобного, принаймні доступних наразі. Ці риси виявляються як у певному наборі іконічних мотивів (безлисте / сухе дерево, птах, олень, інскрипційна таблиця), так і в характеристичних, що значно показовіше, поєднаннях (комбінаціях) їх у певні іконографічні блоки / формули: *дерево – птах, дерево – інскрипційна таблиця, дерево (безлисте / сухе) – молільник, дерево – молільник – тварина, дерево – птах – молільник – тварина.*

*Ключові слова:* відповідник, джерело, західнохристиянське мистецтво, іконографія, композиційний лад, образ, св. Ієронім Стридонський, св. Онуфрій Великий, східнохристиянське мистецтво, традиція.

After the iconic contents and general compositional order, the rock monumental relief of supplication of the Christian saint hermit Onuphrius the Great in the Busha village, Vinnytsia Region, is (at least, until now) a quite original monument. It might be considered as reliable not only against the background of other known domestic specimens of the mentioned saint's three-dimensional incarnations, particularly in the rock reliefs (for example, high reliefs in the villages of Kasperivtsi and Ustia, Ternopil Region), but also among the numerous and manifold portrayals in painting and graphic art. There has not been brought up the question of the compositional and iconographic order sources of the artifact under consideration in the scientific literature until now, to say nothing of any thorough examination and airing. However, there are some of the examples of noticing a problem of the iconographic sources of baroque Onuphrius the Great image (in a posture of a kneeling supplicant) in the domestic art criticism –

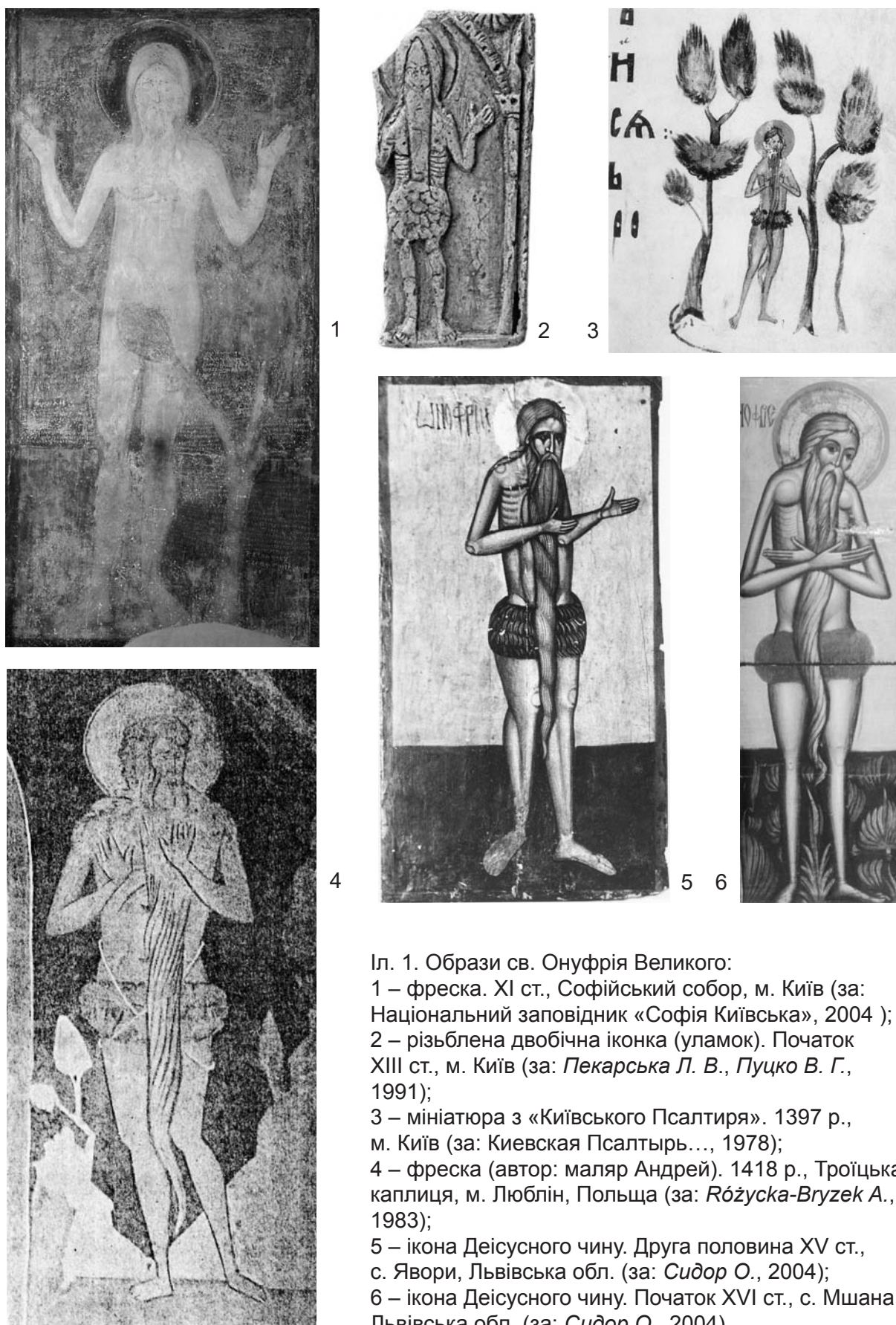
ІСТОРИЯ

a point that has an immediate relation to the aforesaid issue of the Busha carving. Formerly P. Zholtovskyi and P. Biletskyi has suggested that the Onuphrius iconography in the XVII–XVIII cent. Ukrainian art (mostly painting) has been possibly impacted by the iconography of St. Jerome being very popular in the Western European (Catholic) countries. At the same time, the comparative historical analysis of the accessible factual account concerning the Western and Eastern Christian iconography of the mentioned saints convinces us of doubtfulness of such a “genealogical scenario” for the overwhelming majority of the domestic images of Onuphrius the Great. Inasmuch as his portrayals in a posture of a kneeling supplicant has been known in the Roman Christian art since XIV–XVII centuries and so far as just that very iconographic type has become widespread during the XVI–XVII centuries, there are certain reasons to connect the corresponding Ukrainian iconographic practice of the XVIIth – XVIIIth centuries with, first and foremost, this Western tradition. In other words, the immediate source for the majority of examples of domestic image-making of Onuphrius the Great was probably a previous Western European tradition of this saint’s representation. The relief of the Busha rock complex is an exception to this rule. The assumption of Zholtovskyi and P. Biletskyi seems to be quite productive for this case. Some parallels between the glyptic work under consideration and the Western Christian images of St. Jerome (a type of supplication/penance in a desert) might be traced not only on a level of general compositional and iconographic features, but also on a level of a number of the additional characteristics which distinguish the Busha monument from the rest of the mentioned saint’s images, at least now accessible. These features become apparent as in the certain set of the iconic motifs (leafless/dry tree, bird, deer, inscription tablet), so in their characteristic – that is more significant – combinations of certain iconographic blocks/formulae: *tree – bird*, *tree – inscription tablet*, *tree (leafless/dry) – supplicant*, *tree – supplicant – animal*, *tree – bird – supplicant – animal*.

*Keywords:* equivalent, source, Western Christian art, iconography, compositional order, image, St. Jerome, St. Onuphrius, Eastern Christian art, tradition.

Своим иконическим составом и общим композиционным укладом наскальный монументальный рельеф молящегося в пустыне св. Онуфрия Великого в с. Буша Винницкой области представляет собой (по крайней мере до сих пор) своеобразный памятник и не только в сравнении с другими известными отечественными тримерными воплощениями образа названного святого, в том числе и в наскальной скульптуре (горельеф в сс. Касперовцы и Устя Тернопольской области), но и по сравнению с многочисленными его изображениями, исполненными в других видах изобразительного искусства (живописи, графике). В научной литературе вопрос источников композиционно-иконографического строя исследуемого произведения до сих пор не поднимался, не говоря уже о какой-либо его детальной разработке и публичном обсуждении. Вместе с тем, в отечественном искусствознании известен пример обращения к вопросу истоков иконографии образа Онуфрия Великого (в коленопреклоненной позе) в украинском искусстве эпохи барокко, что имеет хотя и не буквальное, но, очевидно, непосредственное отношение и к обсуждаемой проблематике бушанского рельефа. Так, в свое время П. Жолтовский и П. Белецкий высказали мысль о вероятном влиянии на иконографию Онуфрия в украинском искусстве (в первую очередь в иконописи) XVII–XVIII вв. иконографии популярного в католических странах Западной Европы образа св. Иеронима Стридонского. Однако историко-сравнительный анализ доступной фактографии в области западно- и восточнохристианской иконографии названных святых убеждает в маловероятности именно такого «генеалогического сценария» для преобладающего количества отечественных образов Онуфрия Великого. Поскольку в западнохристианском искусстве изображения названного пустыннослужителя в позе коленопреклоненного молящегося известны уже с XIV–XV вв. и именно этот иконографический тип имел значительное распространение в XVI–XVII вв., имеются основания увязывать именно с этой ико-

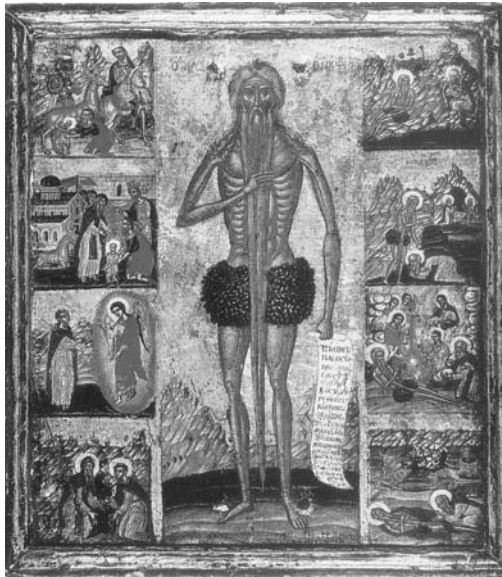
РОСТИСЛАВ ЗАБАШТА. ДЖЕРЕЛА КОМПОЗИЦІЙНО-ІКОНОГРАФІЧНОГО ЛАДУ  
БУШАНСЬКОГО РЕЛЬЄФУ



Іл. 1. Образи св. Онуфрія Великого:

- 1 – фреска. XI ст., Софійський собор, м. Київ (за: Національний заповідник «Софія Київська», 2004 );
- 2 – різьблена двобічна іконка (уламок). Початок XIII ст., м. Київ (за: Пекарська Л. В., Пуцко В. Г., 1991);
- 3 – мініатюра з «Київського Псалтиря». 1397 р., м. Київ (за: Киевская Псалтырь..., 1978);
- 4 – фреска (автор: маляр Андрей). 1418 р., Троїцька каплиця, м. Люблін, Польща (за: Różycka-Bryzek A., 1983);
- 5 – ікона Деісусного чину. Друга половина XV ст., с. Явори, Львівська обл. (за: Сидор О., 2004);
- 6 – ікона Деісусного чину. Початок XVI ст., с. Мшана, Львівська обл. (за: Сидор О., 2004)

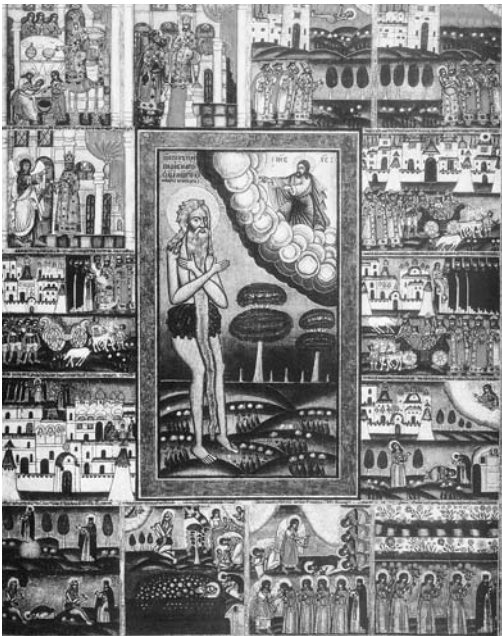
ІСТОРИЯ



1



2



3



4



5

Іл. 2. Образи св. Онуфрія Великого:  
1 – житійна ікона (автор: Еммануїл Скорділіс). 1650–1670 рр., о. Патмос, Греція (за: Ікона «Онуфрий Великий...», 2006);  
2 – фрагмент (клеймо) житійної ікони. 1650–1670 рр., о. Патмос, Греція;  
3 – житійна ікона. Початок XVIII ст., Соловецький монастир, Росія (за: Ікона «Онуфрий Великий...», 2006);  
4 – фрагмент (клеймо) житійної ікони початку XVIII ст., Росія;  
5 – ікона «Св. Онуфрій і св. Пафнутій». Початок XVIII ст., майстерня Іонійських островів, Греція (за: *Drandaki A.*, 2002)

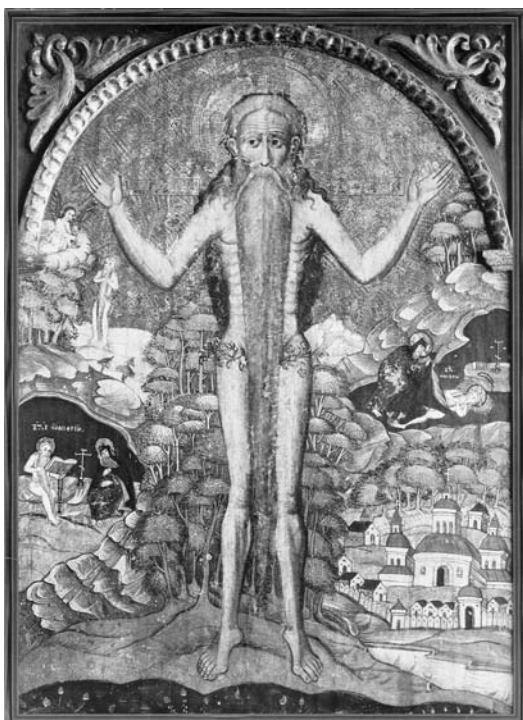
РОСТИСЛАВ ЗАБАШТА. ДЖЕРЕЛА КОМПОЗИЦІЙНО-ІКОНОГРАФІЧНОГО ЛАДУ  
БУШАНСЬКОГО РЕЛЬЄФУ



1



2



3



4

5



Іл. 3. Образи св. Онуфрія Великого:  
1 – ілюстрація з «Триоді пісної». 1627 р., дереворит, Київ (за: Украинские книги..., 1976);  
2 – ілюстрація з «Мінеї празничної». 1638 р., дереворит, Львів (за: Украинские книги..., 1976);  
3 – ікона. Перша половина XVII ст., с. Лагодів, Львівська обл. (за: Сидор О., 2004);  
4 – ікона. Середина XVII ст., с. Коритники, Перемишльщина, нині Польща (за: Biskupski R., 1991);  
5 – різьблений ручний хрест (фрагмент). 1720 р., с. Підгірці, Львівська обл. (за: Сидор О., 2004)

ІСТОРИЯ



1



2

Іл. 4. Клейма ікони «Св. Антоній і св. Феодосій Печерські». 1703–1705 рр., Скит Манявський, Івано-Франківська обл.: 1 – образ св. Онуфрія; 2 – образ св. Ієроніма Великого (за: Іконо-стас церкви Воздвиження Чесного Хреста..., 2005)

Іл. 5. Образи св. Онуфрія Великого:  
1 – ікона на двобічній хоругві. XVIII ст., Галичина (за: Сидор О., 2004);  
2 – ікона. Друга половина XVIII ст., Крехівський монастир, Львівська обл. (за: Сидор О., 2004);  
3 – скульптурна група. Друга половина XVIII ст., м. Бар, Вінницька обл. (ІР ННБ України)



1

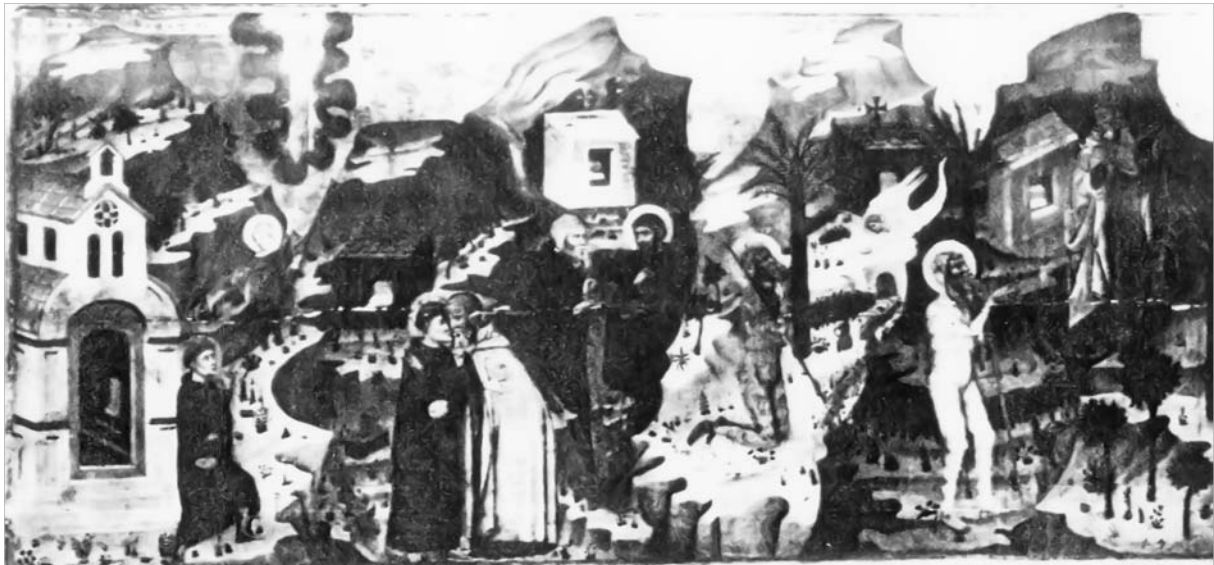


2



3

РОСТИСЛАВ ЗАБАШТА. ДЖЕРЕЛА КОМПОЗИЦІЙНО-ІКОНОГРАФІЧНОГО ЛАДУ  
БУШАНСЬКОГО РЕЛЬЄФУ



1



2



3



4

Іл. 6. Образи св. Онуфрія Великого:  
1 – вітварна пределла із житійними сценами (автор: Рамон Десторенс). Друга половина XIV ст., кафедральний собор, м. Барселона, Іспанія (за: *Celletti M. C.*, 1967);  
2 – вітраж. 1450/1460 р., собор м. Равенсбург, Німеччина (за: електронний ресурс);  
3 – вітраж. XIV ст., собор Богоматері, м. Фрібург, Німеччина (за: *Künstle K.*, 1926);  
4 – фреска (автор: Флоріано Феррамола). Між 1513/1518–1524 рр., каплиця Санта-Марія-Соларіо монастиря Сан-Сальватор (Сан-Джулія), м. Брешія, Італія (за: електронний ресурс);

ІСТОРИЯ



5



6



7



8



9



10

Іл. 6. (Продовження)

5 – книжкова ілюстрація / естамп. XVI ст., Німеччина (за: електронний ресурс);

6 – образ із вітваря-поліптиха Св. Яна Ялмужника. 1502/1504 р., костел Св. Катерини м. Краків, Польща (за: *Gadomski J.*, 1995);

7 – вітварний образ (автор: Ханс Леонард Шеуфеляйн). 1520 р., м. Нюрнберг, Німеччина (за: електронний ресурс);

8 – ікона-естамп. Близько 1460–1470 рр., м. Аугсбург, Німеччина (за: електронний ресурс);

9 – картина (автор: В. Перейра Лузітано). 1583 р., Португалія / Іспанія (за: електронний ресурс);

10 – рельєфний образ (автор: О. Леді). XVI ст., церква Сен-Дені, Італія (за: *Celletti M. C.*, 1967)

РОСТИСЛАВ ЗАБАШТА. ДЖЕРЕЛА КОМПОЗИЦІЙНО-ІКОНОГРАФІЧНОГО ЛАДУ  
БУШАНСЬКОГО РЕЛЬЄФУ



Іл. 7. Образ св. Онуфрія Великого.  
Рельєф, с. Буша, Вінницька обл.

1



2



3



4

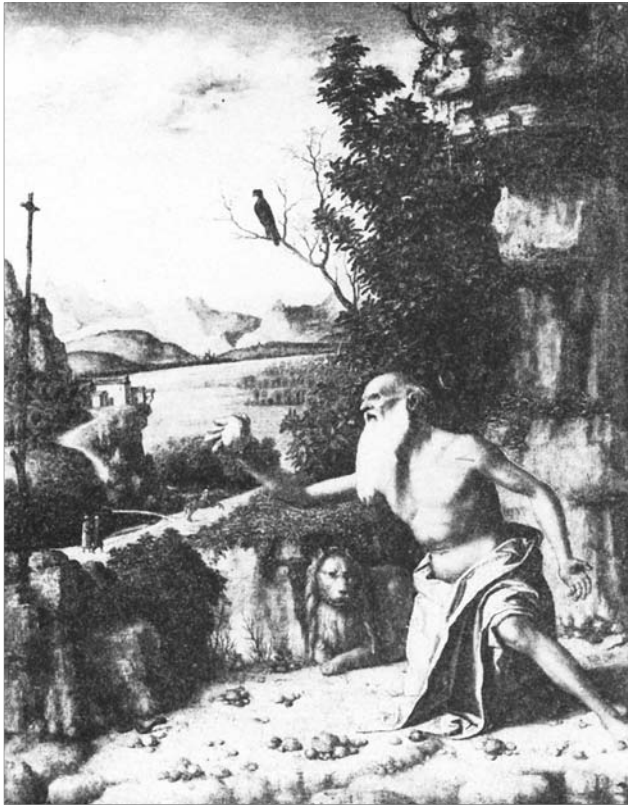


5

Іл. 8. Образи св. Ієроніма Стридонського:  
1 – вітарний (?) образ (автор: Антонелло да Мессіна). 1455 р., м. Мессіна, Італія (за: електронний ресурс);  
2 – рельєфний образ (автор: Франческо ді Джорджіо). 1475–1485 рр., м. Сієна, Італія (за: Walker J., 1975);  
3 – фреска (?) (автор: П'єтро Перуджино). 1473 р., Італія (за: електронний ресурс);  
4 – вітарний (?) образ (автор: Ян Госсарт (Мабюз)). 1512 р., Нідерланди (за: Walker J., 1975);  
5 – вітарний (?) образ (автор: Альбрехт Альтдорфер). 1507 р., Німеччина (за: електронний ресурс)



ІСТОРИЯ



1



2



3

4



- Іл. 9. Образи св. Ієроніма Стридонського:  
1 – віттарний (?) образ (автор: Джованні Баттіста Чіма / Чіма да Конельяно).  
Кінець XV – початок XVI ст., Італія (за: Lexikon..., 1976);  
2 – гравюра, (автор: Ханс Вехтлін). 1516 г., Німеччина (за: електронний ресурс);  
3 – книжкова гравюра (автор: Альбрехт Дюрер). Кінець XV / початок XVI ст., Німеччина  
(за: електронний ресурс);  
4 – рисунок (фрагмент) (автор: Пітер Брейгель Старший). 1553 р., Фландрія  
(за: Walker J., 1975)

*РОСТИСЛАВ ЗАБАШТА. ДЖЕРЕЛА КОМПОЗИЦІЙНО-ІКОНОГРАФІЧНОГО ЛАДУ  
БУШАНСЬКОГО РЕЛЬЄФУ*

нографической практикой соответствующую практику XVII–XVIII вв. Украины. Другими словами, непосредственным источником для большинства образцов отечественных воплощений Онуфрия Великого служила, вероятно, более ранняя западнохристианская традиция изображения этого святого. Исключением из этого правила является лишь рельеф бушанского скального комплекса. Для этого случая предположение Жолтовского – Белецкого выглядит достаточно продуктивным. Параллели между исследуемым скульптурным произведением и западнохристианскими изображениями св. Иеронима (тип «моление / покаяние в пустыне») просматривается не только на уровне основных композиционно-иконографических параметров, но и на уровне ряда дополнительных характеристик, которыми бушанский памятник отличается от других изображений названного преподобного, по крайней мере известных на сегодня. Эти параметры / характеристики выявляются как в определенном наборе иконических мотивов (безлистое / сухое дерево, птица, олень, инскрипционная таблица), так и в увязывании, комбинировании их в определенные иконографические блоки / формулы: *дерево – птица, дерево – инскрипционная таблица, дерево (безлистое/сухое) – молельщик, дерево – молельщик – животное, дерево – птица – молельщик – животное.*

*Ключевые слова:* восточнохристианское искусство, западнохристианское искусство, иконография, источник, композиционный строй, образ, св. Иероним Стридонский, св. Онуфрий Великий, соответствие, традиция.

УДК [726:27-523.41]:27-144.89(477.51-25)

## ТРОЇЦЬКИЙ СОБОР У ЧЕРНІГОВІ: ІСТОРІЯ ПАМ'ЯТКИ ТА ХУДОЖНІ ОСОБЛИВОСТІ

Анатолій Адруг

*Статтю присвячено видатній пам'ятці української архітектури бароко – Троїцькому собору в Чернігові. Розглядається історія побудови споруди, її конструктивні й художні особливості, творчий шлях архітектора Йоганна-Балтиста Зауера.*

*Ключові слова:* Чернігів, Троїцький собор, бароко, архітектор Й.-Б. Зауер.

*The article is dedicated in memory of outstanding monuments Ukrainian Baroque architecture – Trinititi Cathedral in Chernihiv. The history of building construction, its design and artistic expression, life career architect I.-B. Sauer.*

*Keywords:* Chernihiv, Trinititi Cathedral, Baroque, architect I.-B. Sauer.

Коли під'їжджаєш до Чернігова з боку Києва, то ще здалеку впадають у вічі золоті маківки бань величного Троїцького собору на високій горі. Це – найбільша споруда давнього Чернігова. Собор височить на верхньому плато Болдиних гір на захід від давнього Дитинця й на південний захід від Єлецького монастиря. Храм є головною будівлею ансамблю Троїцько-Іллінського монастиря й відіграє важливу роль як організуючий елемент панорами міста. Водночас від часу своєї появи він набув великого суспільно-політичного та культурного значення. Через це інтерес до нього як до визначного витвору виник ще задовго до закінчення його зведення. Уперше про задум побудови Троїцького собору писав І. Галятовський у передмові до книги «Старий костюл західний», яка 1678 року побачила світ польською мовою в новгород-сіверській друкарні. Цю передмову в 1720 році С. Величко використав у своєму літопису [6, с. 426]. Про будівництво Троїцького собору йдеться в листуванні чернігівських архієпископів Л. Барановича та А. Стаховського, а також у передмові до книги «Тріодь квітна» (Чернігів, 1685 р.). Храм згадується в «Хроніці Павла Полуботка» під 1706 роком через влучення в нього блискавки під час відвідин Чернігова Петром І.

У 1786 році О. Шафонський зазначив, що Троїцький собор почав будувати своїм коштом гетьман І. Мазепа в 1679 році, хоча відомо, що останній гетьманом став

лише влітку 1687 року. Він також написав, що храм просторий і має п'ять верхів, хори і дах, покритий бляхою [43, с. 269–270]. Троїцький собор згадується і в інших тогочасних топографічних описах Лівобережної України й Чернігова.

У ХІХ ст. публікуються в періодичній пресі й виходять окремими виданнями описи Чернігова та його історичних і культурних пам'яток. Серед них можна виділити «Историческое и статистическое описание Чернигова» М. Маркевича. Автор помилково вважав, що Троїцький собор закладено в 1689 році гетьманом І. Мазепою. Услід за О. Шафонським М. Маркевич написав, що храм мав п'ять бань [41, с. 14–15]. У ХІХ ст. Ф. Гумілевський повніше описав Троїцький собор і оповів його історію. Автор відзначив, що храм задумав збудувати чернігівський архієпископ Л. Баранович. Ф. Гумілевський опублікував витяги з листів Л. Барановича щодо зведення споруди, тексти написів ХVІІ ст. в центральному барабані (зафарбовані в 1805 р.) про час закладення й освячення собору і причетних до цього осіб. Він подав стислий опис будівлі, навів її розміри в плані, згадав пожежі 1734 і 1808 років, від яких постраждала споруда [12, с. 7–9, 29–30]. У виданні, присвяченому 900-літтю Чернігівської єпархії, указувалось, що план Троїцького собору склав вправний архітектор Адам Зернікау [44, с. 50].

На початку 1910-х років побачила світ праця про Троїцький монастир О. Єфімова – спочатку в «Черниговских

АНАТОЛІЙ АДРУГ. ТРОЇЦЬКИЙ СОБОР У ЧЕРНІГОВІ...

епархиальных известиях» (1910–1911), а згодом окремих виданням. Автор відзначив, що Троїцький собор – це один з рідкісних храмів XVII ст. Він також подав його опис із зазначенням кількості вікон та дверей і заміною підлоги з чавунної на дерев'яну в 1849 році. На думку автора, собор спочатку мав п'ять бань, а після пожежі 1731 року їх залишилося три [16, с. 38–40]. У великому ілюстрованому подарунковому виданні зазначалось, що Троїцький собор збудував за власним планом Адам Зернікау коштом, головним чином, Івана Мазепи [21, с. 61, 71]. У 1914 році П. Савицький у спільній праці з В. Модзалевським про давнє українське мистецтво (на прикладі Чернігова) зауважив, що Троїцький собор близький до київських споруд І. Мазепи і найближчий до зразків західного бароко. Однак відчувається й рука місцевих майстрів. Автор вважає, що проект храму належить А. Зернікау. У примітках указані й джерела відомостей про храм (праці Ф. Гумілевського, О. Шафонського та книга «Картины церковной жизни Черниговской епархии») і наводяться тексти давніх написів у центральному барабані собору [27, с. 111, 137].

В. Дубровський гадав, що Троїцький собор збудував архітектор А. Зернікау. Важливою є згадка про передачу собору разом з чернігівськими Успенським і Спаським соборами до видання Чернігівського історичного музею. У 1929 році означені пам'ятки оголошено Державним історико-культурним заповідником [15, с. 48, 50]. Спираючись на опубліковані в 1889 році в «Киевской старине» уривки з літопису Мгарського монастиря, М. Голубець 1937 року зазначив, що чернігівський Троїцький собор слугував прототипом для собору Мгарського монастиря. Обидва побудував віленський зодчий Йоганн-Баптист. Троїцький храм є українізованою західноєвропейською бароковою базилікою [11, с. 512]. В. Січинський наголосив, що Троїцький собор (і подібні йому будівлі) поєднав у собі риси тринавної церкви й споруди барокового базилікального типу, дуже близької до базиліки візантійського зразка [33, с. 249]. М. Холостенко авторство Троїцького храму приписував

А. Зернікау (посилаючись на «Картины церковной жизни»), а Мгарський собор, на його думку, побудував Іван Баптист з Вільно. Як проект собору Мгарського монастиря, був представлений «Абрис» Троїцького собору в Чернігові [38, с. 26].

У 1950–1960-х роках П. Юрченко дещо по-новому охарактеризував Троїцький собор та пам'ятки його кола. Він, на думку дослідника, продовжив і розвинув на новій основі традиції давньоруської мурованої архітектури. Щодо авторства споруди, то П. Юрченко схилився до особи А. Зернікау [45, с. 118, 126, 128]. Таку думку про авторство поділяли й інші дослідники. Важливим став висновок М. Цапенка стосовно цього питання. Дослідник на основі порівняльного аналізу джерел уважав, що храм будував не А. Зернікау, а Йоганн-Баптист [39, с. 167–171]. Г. Логвин відзначив, що в основу плану Троїцького собору покладено тип давньоруського тринавного шестистовпного храму. Він підтримав думку про авторство Йоганна-Баптиста [24, с. 113–114]. А. Карнабед писав, що в Троїцькому соборі поєднано композиційні принципи давньоруської, української і західноєвропейської архітектури, і збудований він за проектом Йоганна-Баптиста [20, с. 48; 19, с. 64]. На відміну від А. Карнабеда, В. Мезенцев розглянув внесок литовсько-білоруського бароко в архітектуру Гетьманщини на прикладі чернігівського Троїцького собору та собору Мгарського монастиря. На його думку, Й.-Б. Зауера запросили не для відродження середньовічної архітектури, а для того, щоб він звів в Україні популярну тоді в Європі банясту базиліку з двома вежами і пристосував її до православної української архітектури. В. Мезенцев висловив міркування про вплив чернігівського Троїцького собору на побудову тринавного собору Трійці в Батурині початку 1690-х років [25]. А. Адруг виявив і опублікував кілька зображень (одне з них вперше) Троїцького собору на сторінках чернігівських стародруків, а також з'ясував прізвище та ім'я зодчого, за проектом якого побудовано Троїцький храм, – Йоганн-Баптист Зауер [4; 5]. Цьому допомогли праці дослідників історії польської архітектури,

## ІСТОРІЯ

насамперед Збігнева Хорнунга [48, s. 344]. Ці відомості – з українського документального джерела (Літопис Мгарського монастиря), уперше опублікованого в XIX ст. Цікаві повідомлення про Троїцький собор з'явилися у результаті проведення реставраційних робіт протягом 1973–1985 років за проектом, створеним колективом під керівництвом архітектора М. Говденко. Вона виклала свій погляд на історію будівництва та реставрації чернігівського храму й собору Мгарського монастиря, спільне й відмінне в їхніх композиціях і деталях. Зодчим названо Йоганна-Баптиста [9; 10]. В. Віроцький на основі літературних джерел описав історію зведення храму та дві версії щодо авторства – Йоганн-Баптист та А. Зернікау. При цьому автор повторив помилкове твердження М. Цапенка про смерть Йоганна-Баптиста ще до закінчення будівництва собору Мгарського монастиря. Однак за свідченням літопису Мгарського монастиря, він помер у 1700 році під час зведення не храму (він будувався в 1684–1692 роках), а трапезної [8, с. 151–170]. Стислий опис Троїцького собору і його історія наведені в енциклопедіях та довідкових виданнях.

Отже, в опублікованих працях викладено історію спорудження, перебудов та реставрації Троїцького храму, версії дослідників щодо його авторства, художні особливості. Проте виникає потреба докладніше розповісти про творчість архітектора й особливості його роботи. Реставраційні роботи 1973–1985 років недостатньо висвітлені в літературі, тому це вимагає окремої уваги. Слід ретельно проаналізувати зображення Троїцького собору у творах мистецтва – як уже відомі, так і ті, які ще не введені в науковий обіг. Постає також необхідність комплексно проаналізувати пам'ятку й визначити місце Троїцького собору в Чернігові в історії української архітектури.

Задум про спорудження Троїцького собору виник у Л. Барановича в 1670-х роках у зв'язку з рішенням розширити давній Іллінський монастир і звести нові споруди на просторішому місці – на плато вище від Іллінської церкви. Після побудови келій та трапезної із Введенською церквою надійшла черга до головного монастирського

храму. За давнім усталеним звичаєм спочатку заготовляли будівельні матеріали, випалювали цеглу, а вже потім приступали до будівництва. Лист митрополита Сибірського і Тобольського Антонія Стаховського (колишнього чернігівського архієпископа) засвідчив, що Л. Баранович «на многократное приліжное прошение бывшего тогда игумена Троицкого Лаврентия Крщоновича позволил был владіти оным Козлом (нині – селище Михайло-Коцюбинське Чернігівського р-ну Чернігівської обл. – А. А.) для вспоможения строящейся тогда Троицкой церкви коштом Барановичовским для привозу кирпича и для воски дров на обжог к печам кирпичным» [26, с. 113]. Отже, печі для випалювання цегли розміщувалися на певній відстані від будівельного майданчика й виникали проблеми з її підвезенням.

Закладення Троїцького храму відбулося 30 квітня 1679 року. Про це свідчив напис XVII ст. у східній частині центрального барабана собору, зафарбованого в 1805 році:

В рок над тысяча шесть  
Сот семдесят девятый,  
Априля в последний день  
Храм сей свят зачатый.  
Седминадесят лет здася,  
Чем не успеваше  
Дело доброе скорбей  
Многих требоваше [12, с. 8].

Підтвердити цю дату може допомогти азимут Троїцького собору, який має 60 градусів. Азимут у цьому випадку складає кут, утворений меридіаном, який перетинає місце розташування храму, і повздовжньою віссю споруди, орієнтованою на схід. Ця вісь указувала на ту точку горизонту, де 30 квітня 1679 року сходило сонце. При обчисленні враховано схилення і календарну різницю. Отже, свідчення документального напису XVII ст. в підбаннику храму й азимут споруди вказують на одну й ту саму дату – 30 квітня 1679 року.

Після урочистих закладин Троїцького собору до роботи стали будівельники. За перший будівельний сезон завершили закладати фундамент і почали зводити стіни. Автором першого проекту Троїцького собору міг бути ігумен Троїцько-Іллінського

АНАТОЛІЙ АДРУГ. ТРОЇЦЬКИЙ СОБОР У ЧЕРНІГОВІ...

монастиря Лаврентій Крщонович, який безпосередньо опікувався будівництвом (відомий як літератор і художник-гравер). Однак ця справа виявилась для нього надто складною, і тому до роботи став досвідчений архітектор Й.-Б. Зауер.

Нині є можливість докладніше представити творчий шлях зодчого й визначити його місце в історії української архітектури. Йоганн-Баптист Зауер – архітектор німецького походження. Він народився в польському місті Казімеж. Рік його народження невідомий, але, найвірогідніше, це сталося в першій половині XVII ст. Уважають, що він почав працювати будівничим близько 1638 року. До перших зведених ним споруд відносять монастирську будівлю в с. Голомб (гміна Пулави Люблінського воєводства). У 1658–1665 роках Й.-Б. Зауер працював старшим майстром цеху мулярів і каменярів у Кракові [49, с. 34] <sup>1</sup>. Він мав ґрунтовну фахову підготовку і значний досвід практичної роботи над зведенням споруд у Польщі.

Друга половина XVII ст. для Речі Посполитої була періодом економічного занепаду й політичної кризи. Зодчі з Кракова були змушені шукати замовлення в інших місцях, зокрема в литовських землях, де етап зрілого бароко припав на 1650–1690-і роки. На деякий час припинилися війни. Інтенсивне будівництво розгорнулося не лише у Вільнюсі й великих містах, але й у провінції. Одним із замовників був феодал Міхал-Казімеж Пац – великий литовський гетьман (з 1667 р.) і воєвода віленський (з 1669 р.). Він став фундатором монастиря Августинів у Вільнюсі й костьола Петра й Павла при ньому. М.-К. Пац вирішив звести величний мурований храм, який би став усипальницею і свідчив про багатство й велич фундатора.

Для його побудови з Кракова запросили архітектора Й.-Б. Зауера. У 1668 році він прибув до Вільнюса і привіз уже готовий дерев'яний макет майбутнього костелу, за який отримав 500 злотих. Креслення й ескізи окремих частин будівлі виконувались уже під час будівництва. Кілька років Й.-Б. Зауер безпосередньо керував роботами на будівельному майданчику.

Використовували переважно місцеві матеріали. Цеглу підвозили на спеціальному поромі із цегельні на протилежному боці річки Неріс. Вапно випалювали в ямах просто на будівельному майданчику. Лише гіпс завозили з-за кордону [34, с. 5].

На будівництві костелу працювало кілька майстрів із Кракова, більше десяти мулярів із Вільнюса. Також там були кріпаки з маєтків М.-К. Паца. Загальна кількість працівників коливалася від 70 до 80 чоловік. У грамоті М.-К. Паца від 12 липня 1675 року мовилося про завершення основних будівельних робіт. Згідно з литовськими джерелами, остання згадка про архітектора датується саме 1675 роком. У 1678–1679 роках башти й баню вкрили бляхою. Завершував будівництво італійський архітектор Фредіані ді Лука, який працював у М.-К. Паца. За роботу над зведенням костьола Й.-Б. Зауер отримав 2519 злотих [31, с. 6–7]. Храм Петра й Павла у Вільнюсі зберігся до наших днів. Він у цілому повторює схему цекрви Іль Джезу в Римі 1575 року (архітектори – Д. Віньола, Дж. делла Порта), яка стала першим твором бароко в архітектурі. Є відомості про участь Й.-Б. Зауера в будівництві костелу монастиря ордену камальдулів поблизу Каунаса. Фундатором тут був великий канцлер литовський Христофор-Зигмунт Пац. Костел закладено 1667 року, а будівництво завершилося 1674 року. Першим архітектором був Людовико Фредо з Венеції [51, р. 838; 47, с. 764; 40, с. 52].

До Чернігова з Вільнюса Й.-Б. Зауер прибув 1680 року на запрошення Лазаря Барановича. У документі того часу зазначалось: «...майстра немецкой породы на имя Ивана Баптисту, которого для поправки церкви пастырское до Чернигова из Литвы затыгнуно» [39, с. 170]. У ньому згадується слово «поправа», що в перекладі з польської означає «поліпшення», «виправлення». Отже, зодчому довелося поліпшувати зроблене Л. Крщоновичем. Можливо, разом з ним прибуло й кілька майстрів. Й.-Б. Зауер представив власний проект Троїцького собору («Абрис»), який і було втілено. Цей «Абрис» виглядав, вірогідно, як зображений на папері головний західний фасад споруди.

## ІСТОРИЯ

Образ чернігівського Троїцького собору сподобався гетьману Іванові Самойловичу, і він запросив Й.-Б. Зауера для роботи в Мгарському монастирі на Полтавщині. У 1684 році зодчий зміг приступити до будівництва мгарського Спасо-Преображенського собору. Як зразок для нової споруди, будівничий показав гетьману «Абрис черниговской монастирской церкви». У серпні 1684 року зодчий ненадовго їздив до Глухова, щоб допомогти в побудові нової церкви. На початку 1690-х років Й.-Б. Зауер у Польщі керував перебудовою готичного костюлу Павлінів на Ясній Гурі в Ченстохові в барокових формах [50, s. 56; 48, s. 345]. Невдовзі він повернувся в Україну. Згідно з договором від 14 травня 1695 року, Й.-Б. Зауер зобов'язався збудувати трапезну Мгарського монастиря відповідно до наданих креслень і заданих детальних розмірів. Через брак будівельних матеріалів роботи затягнулись. У 1700 році Й.-Б. Зауер помер, не закінчивши зведення трапезної [22, с. 29].

Отже, до кінця 1683 року основні будівельні роботи над зведенням Троїцького собору в Чернігові закінчилися. А в квітні наступного, 1684, року зодчий працював уже в Мгарському монастирі. Опоряджувальні роботи в Троїцькому соборі завершилися лише 1695 року. За деякими відомостями, на них витрачено 10 тисяч золотих [29]. Як засвідчили давні написи в нижній частині центрального підбанника Троїцького собору, храм освятили в 1695 році. Є відомості, що освячення відбулося на Храмове свято Трійці, яке припало того року на 12 травня (25 травня за новим стилем) [42, с. 264].

28 вересня 1731 року в монастирі сталася велика пожежа, від якої постраждав і Троїцький собор. Настоятель монастиря Г. Кононович писав у листі до гетьмана Д. Апостола: «...на церкви Троицы середняя великая баня под самим крестом занялася, и вси бани сколько было погорилы...» [12, с. 98–99]. Після пожежі відновили лише центральну баню й дві невеликі над західними вежами. Натурні дослідження показали, що ці роботи проводилися в 1730-х роках. Залишки зруйнованих бань прибрали й забудували стіни, які з'єднали

башти з основним об'ємом у другому ярусі [28, арк. 33].

У 1786 році, у зв'язку із секуляризацією монастирських маєтностей, споруди Троїцько-Іллінського монастиря передали за описом цивільній владі. Чотири роки вони були без нагляду, хоча богослужіння в храмі не припинялось. Постала потреба в проведенні ремонту. Перший кошторис на ремонт Троїцького собору склав архітектор І. Яснигін у 1789 році, другий – у 1792 році. Передбачалось відновити із цегли карниз по периметру споруди, замінити стару покрівлю і пофарбувати її в зелений колір. У документі згадувалось, що храм мав тоді три бані. Планувалося зробити 45 віконних рам і 4 парадні ґанки [13, арк. 14, 14 зв., 15]. Цеглу для цих робіт випалювали на казенній цегельні, яка раніше належала Троїцькому монастирю. Документи засвідчують існування цегельні ще в 1730-х роках. Вона розташовувалася «За Елецким монастырем с одной стороны рову Елецкого». Загальна сума кошторису – 3787 руб. 18 коп. Покрівельну бляху поставляв купець Теренін із Калуги [35, с. 38–40].

27 вересня 1808 року Троїцький храм знову постраждав від пожежі. Під час ремонту деталі покрівлі з дерева центральної бані замінили на залізні. У 1849 році замість чавунних плит на підлозі поклали дошки. У 1876–1878 роках усередині Троїцького собору поновили живопис. У такому вигляді він дійшов до ХХ ст. [16, с. 40]. У 1925 році Троїцький храм разом зі Спасо-Преображенським і Успенським соборами в Чернігові передано до відання Чернігівського державного музею. Постановою Ради народних комісарів УСРР від 18 травня 1929 року ці пам'ятки оголошено Державним історико-культурним заповідником, підпорядкованим Народному комісаріату освіти УСРР [15, с. 50]. Богослужіння в храмі відновилося на Великдень 5 квітня 1942 року. Замість утраченого іконостаса в 1940-х роках улаштували новий, який в основному зберігся й до сьогодні [14, с. 35–36]. Храм був діючим до 1961 року, коли закрили Троїцько-Іллінський монастир. Постановою Ради Міністрів УРСР

АНАТОЛІЙ АДРУГ. ТРОЇЦЬКИЙ СОБОР У ЧЕРНІГОВІ...

№ 125 від 20 лютого 1967 року Троїцький собор було включено до складу новоствореного Чернігівського державного архітектурно-історичного заповідника на правах філіалу Державного архітектурно-історичного заповідника «Софійський музей» (нині – Національний архітектурно-історичний заповідник «Чернігів стародавній»).

Великі реставраційні роботи в Троїцькому соборі було проведено в 1973–1985 роках. Їм передувало обстеження пам'ятки. В акті технічного стану будівлі від 18 травня 1972 року зазначалось, що фундаменти й склепіння перебувають у задовільному стані, а конструкції даху – в аварійному. Тиньк на фасадах мав місцеві пошкодження. У реставраційному завданні, затвердженому 19 квітня 1973 року, відзначалось, що для збереження пам'ятки треба провести комплекс реставраційних робіт. Для цього необхідно створити проект реставрації в первісних формах на основі архітектурно-археологічних та інженерних досліджень, вивчення літературних і архівних джерел, натурних обмірів. Було визначено 3-ю категорію складності пам'ятки, а втрата первісного вигляду становила 50 % [28, т. 1, арк. 7–9, 20–21].

Над створенням проекту реставрації працював колектив фахівців під керівництвом архітектора М. Говденко. Для цього використали зображення споруди на сторінках чернігівських стародруків. Це – «Тріодь квітна» 1685 року, «Феатрон» І. Максимовича 1708 року, Новий Заповіт 1717 року, «Правило к божественному причащенню» 1720 року. Однак остаточні відповіді на багато питань дали натурні дослідження. Перший огляд мурування фронтонів з боку горища показав, що їхня центральна частина викладена з такої самої цегли, що й стіни. Розміри жолобчастої цегли: 30–31 см × 15–16 см × 6–7,5 см. Бічні частини трикутних фронтонів походять з пізнішого часу. На західному фронтоні виявлено контури волют і обриси замуrowаних віконних отворів. Нижній – прямокутний, а верхній – у вигляді хреста. Залишки хрестових вікон знайшли й на інших фронтонах. Волюти фасадних фронтонів спиралися на

невисокий парапет. Обабіч фронтонів первісно розташовувалися шпилі (обеліски). Отже, фронтони фасадів наприкінці XVII ст. мали барокові форми й були вужчими й вищими від пізніших трикутних.

На звороті фронтонів фасадів і на центральному підбаннику віднайдено сліди верхнього кута даху, який вивищувався на 1,2 м над влаштованим пізніше. Під час досліджень з'ясувалося, що в нижньому ярусі Троїцький собор був у плані прямокутним з трьома нефами. У другому ярусі план споруди мав вигляд хреста, головний об'єм відділявся від західних кутових веж. Західні ділянки південної і північної стін приблизно в 1730-х роках після пожежі добудували з метою отримати додаткові приміщення на рівні другого ярусу хорів. Перебудови пов'язані з видаленням залишків зруйнованих бань і спрощенням форми даху.

За допомогою зондажів виявили на всіх ребрах шістнадцятигранного центрального підбанника цегляні напівколонки завширшки як півцеглини, тобто на 17 см. Віднайдено сліди капітелей і фігурних кронштейнів з «гирками» цих напівколонок. У прямокутних нішах-ширинках знайшли невеликі круглі ніші з кілеподібними завершеннями, які пізніше замурували. Таким чином дістали повніше уявлення про первісні форми центрального барабана.

Важливе значення мало віднайдення на місці втраченої невеликої південно-східної бані підпружної арки й парусів на рівні вінцевого карниза споруди. Взаємне розміщення парусів і підпружних арок указали на восьмикутний план бані. Своїми формами й розмірами вона, вірогідно, була близькою до бань над західними вежами. З'ясувалось, що інші невеликі бані первісно спирались не на арки й паруси, а на конструкції з дерева. Саме тому під час пожежі три бані відразу впали, а четверту довелося розібрати. Подібним способом звели невеликі бані в Мгарському соборі. Дослідження уточнили первісні форми вінцевого карниза, спотвореного під час ремонтів, а також виявили під шаром тиньку прямокутні ніші на західному фасаді.

Усередині Троїцького собору цікаві результати дали дослідження підлоги. На

## ІСТОРИЯ

хорах первісну підлогу зробили з дощок на лежнях, в основному об'ємі споруди виклали з такої самої жолобчастої цегли, яка пішла на мурування стін. Цеглини поклали на ґрунт із піску. У XVIII ст. підлогу виклали з гладенької цегли, а також з керамічної плитки розміром 21 см × 21 см. Пізніше підлогу влаштували із чавунних плит (70 см × 70 см). У 1849 році підлогу зробили з дощок, насланих на лежнях. Різниця між первісним рівнем підлоги Троїцького собору й рівнем перед реставрацією становила близько 30 см [28, т. 1, арк. 22–38].

В основу проекту реставрації покладено основний принцип – повернення пам'ятці первісної об'ємно-просторової композиції і барокового образу. Передбачалося виконання значного комплексу реставраційних робіт трьома чергами. З-поміж інших можна виділити такі головні завдання, як відновлення чотирьох невеликих бань, усіх фронтонів на фасадах, реставрація барокового декору центрального барабана та фасадів, а також даху й завершень західних веж. Для відбудови південно-східної бані було вирішено відновити підпружні арки й паруси, а інші три бані звели на залізобетонних опорних конструкціях. Планувалося дахи й покриття бань пофарбувати в зелений колір, а маківки, хрести, «сонця» вкрити позолотою [28, т. 4, арк. 6–8, 11–14]. У рецензії на проект реставрації Троїцького собору доктор архітектури, професор Ю. Асєєв відзначив, що стовідсотково відновлено первісні форми фронтонів споруди, центрального підбанника та чотирьох малих бань. Усі наявні матеріали засвідчують необхідність відновлення чернігівського Троїцького собору в первісних формах [28, т. 1, арк. 10–11].

На засіданні архітектурно-технічної ради Українського спеціального науково-реставраційного виробничого управління в Києві 28 грудня 1972 року проект реставрації Троїцького собору ухвалили з оцінкою «відмінно». Вчена рада з охорони пам'яток архітектури Держбуду УРСР на своєму засіданні 16 січня 1973 року ухвалила реставрувати чернігівський Троїцький собор в повному запропонованому проектом обсязі з урахуванням черговості виконання робіт.

Рада високо оцінила проведені дослідження і проектні матеріали [28, т. 1, арк. 12–18].

Реставрацію Троїцького собору завершили в 1985 році. Комплекс заходів, запропонований проектом реставрації, в основному було виконано. За допомогою ін'єкцій розчину було укріплено цегляні конструкції споруди. На рівні вінцевого карниза по периметру стін влаштували залізобетонний пояс і зробили перекриття із залізобетону на горищі для відтворення невеликих бань, які виклали із цегли пустотілими. Було відновлено первісні фронтони фасадів, дахи, проведено малярні й позолотні роботи, улаштовано опалення й освітлення. Усередині реставрували ліплені тяги й підлогу, яку пізніше перекрыли дошками [9, с. 251]. У 1988 році Троїцький собор знову став діючим.

Для повнішого осягнення художніх особливостей Троїцького собору слід розглянути його зображення у творах мистецтва XVII–XVIII ст. У XX ст. гравюри з чернігівських стародруків публікувались дослідниками кілька разів, але як матеріали для іконографії споруди не розглядались. Не завжди автори навіть визначали те, яку саме споруду зображено. У 1926 році П. Попов оприлюднив фрагмент гравюри на титульному аркуші книги «Правило к божественному причащению» 1720 року із зображенням Троїцького собору та інших споруд монастиря. У 1960–1980-х роках Г. Логвин опублікував без пояснень нижню частину гравюри на титульному аркуші Нового Заповіту чернігівського друку 1717 року [30, с. 49; 24, с. 120]. Уже згадувалось, що ці два зображення, а також ще два з інших чернігівських видань («Тріюдь квітна» 1685 р. та «Феатрон» І. Максимовича 1708 р.) використані для створення проекту реставрації Троїцького собору. У другому виданні книги про пам'ятки сіверянського краю Г. Логвин опублікував фрагмент гравюри на титульному аркуші чернігівського видання «Алфавіту» 1705 року із зображенням храму, який він визначив як Троїцький собор у Чернігові (східний фасад) [24, с. 119]. А насправді зображено західний фасад чернігівського Борисоглібського

собору, що засвідчують і зображення святих князів Бориса й Гліба над храмом. У підпису під ілюстрацією помилково вказано назву видання «Акафіст» замість дійсної назви «Алфавіт».

У 1981 році нами було опубліковано п'ять зображень Троїцького собору на сторінках чернігівських стародруків. До вже згадуваних чотирьох додалося ще одне (до того неопубліковане) з титульного аркуша «Триакафістного молитвослова» 1697 року. Автор у кожному випадку обґрунтував думку про те, що представлено саме Троїцький собор [4].

У 1990 році Г. Логвин опублікував кілька гравюр титульних аркушів чернігівських видань. У контексті нашого дослідження треба назвати мідьорит з «Триакафістного молитвослова» 1697 року. Підпис під ілюстрацією помилково засвідчив дату – 1797 рік. Також треба назвати форту з Нового Заповіту 1717 року та «Правила к божественному причащенню» 1745 року. В останньому виданні використано таку саму рамку із зображенням унизу Троїцького собору, як і в Новому Заповіті 1717 року. Г. Логвин зображення Троїцького собору спеціально не розглядав [23, ілюстр. 316, 389, 513]. Одну із форт чернігівського видання оприлюднили московські дослідники [37, с. 167]. У статтях М. Говденко надруковано зображення Троїцького собору із видання «Феатрон» 1708 року. В одному випадку під ілюстрацією написано «на титульній сторінці», а в другому вказано дату – «кінець XVII ст.» [9, с. 246; 10, с. 70]. Насправді гравюру вміщено на звороті титульного аркуша книги «Феатрон» 1708 року. Крім чернігівських стародруків, Троїцький собор зображено на плані Чернігова 1706 року, у творах станкової графіки та живопису. Ці твори публікувались, але зображення Троїцького храму як іконографічне джерело спеціально не розглядались.

Отже, іконографія Троїцького собору в Чернігові досі ще не була предметом окремого комплексного дослідження. Його проведення зумовлене потребою проведення нових наукових досліджень, а також лекційною та екскурсійною роботою.

Перше відоме зображення Троїцького собору виконано в техніці гравюри на дереві на звороті титульного аркуша одного з варіантів видання «Октоїха», надрукованого в чернігівській друкарні 14 жовтня 1682 року. Угорі представлено чудотворну ікону Іллінської Богоматері. У центрі нижньої частини бачимо західний фасад Троїцького собору. Що це саме він, засвідчує присутність чудотворної ікони Іллінської Богоматері, яка зберігалася тоді в Троїцько-Іллінському монастирі, а також фігури Антонія та Феодосія Печерських обабіч храму. Якраз Антоній поклав початок чернігівському Іллінському монастирю, викопавши печери. Згадаймо, що Троїцький собор закладено в 1679 році. У 1680 році зодчий Й.-Б. Зауер почав працювати над зведенням храму. Весною 1684 року він працював уже в Мгарському монастирі, де будував собор на основі «Абрису» чернігівського храму. Отже, «Октоїх» готувався до друку й побачив світ під час будівництва Троїцького собору. Цілком можливо, що художник використав креслення архітектора «Абрису». З іншого боку, сам проект Троїцького собору можна наочно уявити як зображення, яке вельми близьке до гравюри у книзі, але ж, звичайно, більшого розміру.

На гравюрі західний фасад чітко поділений горизонтальними карнизів та вертикальними пілястр на окремі частини. У центрі внизу бачимо портал вхідних дверей, а над ним велике вікно у вигляді хреста, що дуже нагадує герб Л. Барановича. Угорі фронтоном з волютами й розривом посередині, де вищується царська корона. Обабіч фронтоном – обеліски. Центральна велика баня та дві менші над західними вежами увінчані хрестами. Деталі лиштв вікон та ніш досить точно відповідають існуючим, хоча в нижньому ярусі зображено по одній прямокутній ніші та квадратній над нею, а в реальній споруді їх по дві.

Наступне чернігівське видання із зображенням Троїцького собору («Тріюдь квітна») побачило світ 1 березня 1685 року. На той час зведення храму в основному завершилося. Унизу на титульному аркуші всередині картуша представлено західний фасад собору. Напис обабіч центральної

## ІСТОРИЯ

бані «святая Троица» свідчить, що це – Троїцький собор. У загальних рисах цей графічний образ близький до зображення 1682 року. Але це не відбиток з тієї самої дошки. Подібність можна пояснити спільним першоджерелом – кресленням зодчого Й.-Б. Зауера.

У 1696 році в Чернігові створено велику ікону Іллінської Богоматері. Її написав, імовірно, письменник і художник, ігумен чернігівського Троїцько-Іллінського монастиря Лаврентій Крщонович. Тоді ж її подарували Петру I. Нині ікона зберігається в Державному музеї історії релігії в Петербурзі. Велика й складна композиція написана темперними фарбами на дереві. Її розміри: 184 см × 112 см. Уся права нижня частина зайнята зображенням чернігівського Троїцького собору, з якого виходить довга процесія на чолі з патріархом Адріаном. Під процесією – напис-привітання ігумена монастиря Л. Крщоновича. Над західним фасадом Троїцького собору зроблено напис темними літерами на голубому тлі: «Церковь святой Троицы монастыря Ильинского Черниговского» [2; 3]. Храм зображено з великою центральною банею. Обабіч неї – дві невеликі бані, поставлені дещо на схід від головної. Вежі на західному фасаді завершують подібні невеликі бані. Відсутність двох невеликих бань можна пояснити тим, що вони закриті для глядача завершеннями західних веж та браком місця в композиції. Усі бані вкриті бляхою та увінчані хрестами. Фронтон на фасаді відсутній. Членування західного фасаду в основному відповідають дійсним. З невідомої причини відсутнє велике вікно у вигляді хреста. Архітектурні деталі позначені чорним кольором на блідо-рожевому тлі. Це єдине давнє кольорове зображення Троїцького собору.

У 1697 році в Чернігові побачило світ друге видання «Триакафістного молитвослова». У книзі вміщено три акафісти: Святій Трійці, великомучениці Варварі та Страстям Христовим. Відповідно на титульному аркуші вміщено зображення старозавітної Трійці, святої Варвари та Ісуса Христа з хрестом. Підпис автора мідьориту відсутній, але можна припустити, що ним

був Л. Крщонович, бо його ім'я згадується в заголовку книги. Під заголовком на титульному аркуші представлено західний фасад Троїцького собору. Вихідні дані книги, зображення Трійці та великомучениці Варвари, якій у храмі було присвячено один з престолів, свідчать про те, що перед нами чернігівський Троїцький собор. Розташування бань тут подібне до того, яке ми бачили на іконі Іллінської Богоматері 1696 року. Гравер ретельно прорисував деталі декору, які в основному відповідають реальним. Мабуть, для спрощення художник показав обабіч від центральної частини фасаду у двох ярусах по одній ніші замість двох. Бароковий фронтон фасаду з обелісками зображено дещо схематично. Уперше звернуто увагу на цікаві деталі – біля фронтона між двома вежами зображено невисокий парапет, а відкоси башт і проміжний карниз вкриті ґонтом.

Зображення Троїцького собору знаходимо й на мальованому плані Чернігова 1706 року («Абрис чернігівський»). Тут храм бачимо поруч з великим ровом в оточенні дерев. Угорі на стрічці напис – «Троицкий монастырь». Західний фасад завершує фігурний фронтон з ледь позначеними формами. У центрі – велика баня, дві менші – над західними вежами. Членування фасаду представлені скупом й схематично. Угорі намальовано вікно у вигляді хреста. Нижче із-за дерев проглядає верхня частина порталу входу. На вежах вікна позначені у вигляді прямокутників. Загалом для цього малювання характерні схематичність, спрощеність і узагальнення.

Слід розглянути також зображення у великій тезі Іларіона Мигури 1706 року. Це – мідьорит, де представлено шість храмів фундації І. Мазепи. Які саме храми зображено, у дослідників єдиної думки немає. В. Січинський визначив лише чотири храми – Микільський собор у Києві, Успенський собор Києво-Печерської лаври, Богоявленський собор Братського монастиря на київському Подолі і церква Всіх Святих Києво-Печерської лаври. Другий і шостий храми залишилися невпізнаними [32, с. 16]. Д. Степовик опублікував фрагмент мідьориту І. Мигури 1706 року й на-

АНАТОЛІЙ АДРУГ. ТРОЇЦЬКИЙ СОБОР У ЧЕРНІГОВІ...

звав усі зображені храми архітектурними пам'ятками Києва [36, с. 294–295]. На думку В. Вечерського, зліва направо зображено Богоявленський, Микільський та Успенський Печерський собори в Києві. Далі – Хрестовоздвиженський собор у Полтаві, церква Всіх Святих Києво-Печерської лаври та Троїцький собор у Чернігові [7, с. 194]. На нашу думку, першим зліва зображено Спасо-Преображенський собор Мгарського монастиря з характерним лучковим фронтоном. Далі – Миколаївський собор на Печерську в Києві з напівколоннами на фасаді, Успенський собор Києво-Печерської лаври, Богоявленський собор Братського монастиря (пілястри на фасаді), церква Всіх Святих Києво-Печерської лаври та, можливо, Троїцький собор у Чернігові. Щодо останнього таке припущення імовірно, незважаючи на те що фронтон фасаду та фронтон порталю мають відмінну форму від споруди і розглянутих її зображень. Схематичність у відтворенні лиштв ніш та невідповідність їх розміщення властиві й іншим зображенням.

30 жовтня 1708 року в Чернігові побачила світ книга «Феатрон или позор нравоучительный». Для нас становить інтерес ілюстрація на звороті титульного аркуша в техніці гравюри на дереві. Зображення західного фасаду храму вміщено в центрі. Написи поряд відсутні. Але розташовані поруч зображення Антонія Печерського, святих Іллі та Онуфрія, а також ікони Іллінської Богоматері промовляють за те, що перед нами чернігівський Троїцький собор. Тут майже повністю повторено зображення Троїцького собору в «Октоїху» 1682 року та «Тріоді квітній» 1685 року. Різниця полягає лише в незначних відмінностях у формах бань, фронтонів і обелісків.

У 1717 році надруковано перше видання Нового Заповіту. На титульному аркуші з рамкою в техніці гравюри на дереві під заголовком постало зображення Троїцького собору. Про це свідчать фігури святих Іллі та Антонія Печерського обабіч споруди. Це зображення храму, близьке до подібного на титульному аркуші «Трихакафісного молитвослова» 1697 року, відрізняється ре-

тельнішим опрацюванням деталей. Пізніше дошку з цією рамкою було використано для оздоблення титульного аркуша видання «Правила к божественному причащенію», здійсненого в Чернігові 1745 року.

У 1720 році в Чернігові другим виданням вийшло «Правило к божественному причащенію». Титульний аркуш із заголовком оздоблений рамкою, виконаною в техніці гравюри на дереві Никодимом Зубрицьким [18, с. 300]. Фігури святих Онуфрія та Іллі свідчать на користь того, що в центрі нижньої частини титульного аркуша зображено Троїцький собор. Він звернений до глядача своїм західним фасадом – нерозчленованим, з гладенькими площинами. Зображення храму багато в чому ідентичне попереднім, але більш спрощене. У нижньому ярусі обабіч від входу по дві ніші (як і в існуючій споруді), а верхній ярус показано умовно.

Усі розглянуті зображення чернігівського Троїцького собору можна поділити на три групи. Першу групу становлять гравюри з «Октоїха» 1682 року, «Тріоді квітної» 1685 року та «Феатрона» 1708 року. Вони, мабуть, найближчі до «Абрису» храму, який створив архітектор Й.-Б. Зауер. До другої групи входять більш схематичні й узагальнені зображення будівлі на плані Чернігова 1706 року та на титульному аркуші «Правила к божественному причащенію» 1720 року. До третьої групи можна зарахувати гравюри з «Трихакафісного молитвослова» 1697 року та Нового Заповіту 1717 року. Вони виконані з натури, тому мають найбільшу історичну й мистецьку цінність завдяки відтворенню важливих деталей. До них примикає зображення на іконі 1696 року. Окремо зберігається зображення храму 1706 року І. Мигури, яке можна лише до певної міри вважати відтворенням Троїцького собору.

Усі згадані зображення Троїцького собору відображають дійсні масштабні співвідношення його західного фасаду. Архітектурні членування й деталі декору відтворені досить точно. Храм звичайно зображувався з п'ятьма банями – дві невеликі бані розміщені поряд із центральною та ще дві такі самі увінчують західні вежі.

## ІСТОРИЯ

Однієї пари невеликих східних бань просто не видно спостерігачам з не дуже великого монастирського двору. У цілому згадані зображення чернігівського Троїцького собору є важливими документами з історії архітектури Чернігова й усієї України.

Троїцький собор у Чернігові презентує величні монастирські храми, традиція побудови яких на теренах України сягає часів Київської Русі. Початок їй поклав Успенський собор Києво-Печерського монастиря (1073–1078 рр.). За своїм типом це – шестистовпний хрестовокупольний храм в найпоширенішому варіанті. Він мав нартекс, три нави й завершувався однією банею. Зодчі не лише України, а й Росії та Білорусії зверталися до цієї традиції в разі виникнення необхідності підкреслити наступність високих досягнень будівельного мистецтва Київської Русі<sup>2</sup>.

У другій половині XVII ст. цю традицію продовжив чернігівський Троїцький собор. Храм має своєрідну планову побудову. Вона відмінна у двох ярусах, що значно збагачує загальну об'ємно-просторову композицію. У плані першого ярусу виявилась давньоруська традиція тринавного триапсидного шестистовпного храму. План споруди в другому ярусі набув форму хреста через відсутність заповнень західних ділянок бічних нав безпосередньо біля західних башт. Це збагатило об'ємну структуру храму. Цьому сприяють і ризаліти на північному й південному фасадах, які разом з фронтонами позначають зовні трансепт. Відмінність від давньоруських храмів полягає також у наявності ризалітів на фасадах та високих західних веж.

У первісному розташуванні бань продовжено давньоруську традицію. Те саме можна бачити в Спасо-Преображенському соборі XI ст. в Чернігові, де на середохресті розташована головна баня, а чотири менші – на кутах об'єму споруди. Невеликі бані Троїцького собору декоративні, вони нічого не освітлюють, а лише створюють об'ємно-просторову композицію будівлі. Факт розміщення західних башт відомий і в Київській Русі (Софійський собор у Києві). У чернігівському Спасо-Преображенському соборі збереглася північно-західна сходовая вежа

XI ст., а з півдня первісно була хрещальня. На місці давньоруських закомар усі чотири фасади Троїцького собору завершують барокові фронтони. Під будівлею Троїцького храму містяться великі підвальні приміщення зі склепом з похованнями. Сходи на П-подібні в плані хори влаштовані в північно-західній вежі.

Троїцький собор зведено із жолобчастої цегли на вапняному розчині. Розміри цегли в різних частинах споруди храму не дуже відрізняються і становлять 30–31 см × 15–16 см × 6–7,5 см<sup>3</sup>.

Центральний підбанник через чотири підпружні арки спирається на дві пари масивних стовпів. Центральна нава та південна й північна частини трансепту перекриті цегляними напівциркульними склепіннями з розпалубками. Склепіння над центральною навою викладено для більшої жорсткості цеглинами по діагоналі. Хрестовими склепіннями перекриті бічні нефі й східні компартименти будівлі перед вівтарними апсидами. На всіх склепіннях під дахами влаштовані капельниці – невеликі трубочки. Через них вода зі склепінь стікала всередину храму. Центральний барабан завершується куполом.

Під час реставраційних робіт з'ясувалося, що для влаштування значного виносу вінцевого карниза спеціально виготовляли великі цегляні плити розміром 50 см × 25–26 см × 5,5–6 см. Кожний облом спирався на металеві анкери-консоли. Нижче від карнизів у мурування вставляли пов'язі з металевих смуг, поставлених ребром. Над центральною навою і трансептом влаштовано двоспадові дахи, укріті бляхою. Металеві й дерев'яні конструкції дахів бань теж укріті бляхою.

Пластика фасадів Троїцького собору витримана в єдиному стилі. Західний, південний і північний фасади оздоблені майже ідентично. Східний фасад має такий самий фронтон і три апсиди. Центральна апсида (п'ятигранна з пілястрами на кутах) сягає до фронтону, а дві бічні напівкруглі в плані заввишки як перший ярус. Цим східний фасад відрізняється від інших, хоча і йому зодчий приділив достатньо уваги. У цьому випадку можна говорити про всефасад-

АНАТОЛІЙ АДРУГ. ТРОЇЦЬКИЙ СОБОР У ЧЕРНІГОВІ...

ність будівлі Троїцького собору, що відрізняє його від пам'яток західноєвропейської архітектури.

Центральні ділянки трьох фасадів виділяються пілястрами та великими вікнами в другому ярусі у вигляді трипелюсткового хреста. Таку форму хреста здебільшого використовували для виготовлення на престольних хрестів, а також у гербах губерній і міст (у тому числі й Чернігова) [17, с. 23–24]. Показово, що такий хрест входить до складу герба Л. Барановича, з ініціативи якого зведено Троїцький собор. Центричність об'ємно-просторової композиції підкреслюють центральна баня, ризаліти, портали входів та фронти фасадів.

Ярусність споруди позначена на фасадах горизонталями розвинутих карнизів. Над вінцевим карнизом на західному фасаді влаштовано балюстраду, яка з'єднує вежі. Наявність балюстради нагадує про походження архітектора. Прямокутні і квадратні вікна й ніші обрамлено «вухастими» лиштвами з трикутними й лучковими фронтончиками. Бароківі риси виразно виявились у фасадних фронтонах вибагливої форми з великими волютами й розімкнутими завершеннями. Розімкнуті фронти мають також портали входів. Своєрідне пластичне вирішення отримав центральний підбанник. На ребрах між вікнами розміщено напівколонки, на які спирається аркатурний пояс. Вінцевий карниз, збагачений рядом ніш-ширинок, зорозово підтримують фігурні кронштейни з гирками. Ніші й віконні отвори підкреслюють товщину стін. Вони обрамлені «вухастими» лиштвами з лучковими й трикутними фронтончиками, чергуються й перегукуються на всіх фасадах будівлі. Своєрідною ордерною композицією є обрамлення порталів. Плоскі пілястри звужуються догори й зорозово підтримують фронтон. Зовні стіни Троїцького собору потиньковані й побілені <sup>4</sup>.

В інтер'єрі споруди простір центральної нави й трансепту об'єднуються в середохресті. Бічні нави не такі просторі, затінені через недостатню освітленість. Пластика пілястр і карнизів доповнюється скромними ліпленими оздобами.

У чернігівському Троїцькому соборі в 1690-х роках було виконано внутрішні й зовнішні настінні розписи. Неповна й незадовільна збереженість малювань не дає змоги повністю відтворити всю систему стінописів. На основі збережених фрагментів її можна уявити так. У головному куполі розміщувалося зображення новозавітної Трійці. Мабуть, ця композиція була близька до подібної в Троїцькому соборі Густинського монастиря біля Прилук. У цьому західному варіанті Бог-отець тримає перед собою мертве тіло Ісуса Христа. У центрі – голуб як символ Святого Духу. Навколо – серафими, херувими й фігури архангелів.

Між вікнами підбанника – зображення пророків. На відкосах вікон – декоративні композиції із соковитого листа аканта. На площині барабанного кільця збереглася частина напису про побудову та освячення Троїцького собору. Поряд з написом – зображення херувима. У нижній частині храму біля південних дверей написана композиція, мабуть, із життя Святої великомучениці Варвари. У середині Троїцького собору обабіч західного входу відкриті реставраторами живописні зображення Іонна Предтечі та Святої великомучениці Тетяни. Можливо, в образах цих святих представлені І. Мазепа та його дружина. Традиційно на західному фасаді монастирського храму в нішах поставили постаті великомучеників та Христа в терновому вінку. Відкриті фрагменти первісного живопису засвідчили роботу досвідчених митців, у творчості яких виявились стилістичні риси бароко [1, с. 9–37]. Від розписів 1760–1770-х років збереглися дві великі композиції «Увірування Савла» та «Архангел Михаїл». Вони відзначаються яскравим декоративним живописом, театральністю, патетикою та моделюванням форм за допомогою світла й тіні. Більшість збережених стінописів належать до XIX–XX ст.

Після завершення оздоблювальних робіт 1695 року до Троїцького собору з невеликої Іллінської церкви перенесено чудотворну ікону Іллінської Богоматері. Її написав 1658 року Григорій (у чернецтві – Геннадій) Константинович «маляр Дубенський». Саме на час перенесення

## ІСТОРИЯ

ікони для неї в Троїцькому соборі за сприяння І. Мазепи було облаштовано срібну шату, яка покрила її кіот. Ікона Богородиці в шаті розміщувалася в храмі з правого боку біля південно-західного стовпа. Її відразу бачив кожний, хто заходив до собору. На тлі величного іконостаса та розписів на стінах і склепіннях вона справляла незабутнє враження. Загальна висота шати – 340 см, а ширина – 158 см. Складається вона з вісімнадцяти срібних платівок різного розміру і форми. Зовні ікону облямовує рамка з восьми прямокутних платівок із сюжетами, присвяченими Ісусу Христу та Богоматері. Унизу в оточенні фортеці та військового табору – карбований герб Івана Мазепи. У горішній частині над іконою – Успіння Богоматері, яке композиційно пов'язане зі сценами Коронування Марії та її Вознесіння, запозиченими із західно-європейського мистецтва. Загальна іконографія цієї видатної пам'ятки металопластики несе вплив гравюр видань новгород-сіверської та чернігівської друкарень. Багатство інтер'єру Троїцького собору доповнювали яскраві килими, ткани пелени, інші вироби золотарів, деталі оздоблень (наприклад, внутрішнє ажурне окуття невеликих дверей до ризниці в південній стіні будівлі).

Чернігівський храм став зразком для побудови собору Мгарського монастиря, Миколаївського й Богоявленського соборів у Києві та, можливо, собору Трійці в Батурині. Мгарський собор звів той самий зодчий Й.-Б. Зауер, що будував Троїцький собор у Чернігові. Планова побудова обох споруд майже однакова. Проте первісно в Спасо-Преображенському соборі три бані вздовж осі схід – захід утворювали зовсім інший силует, ніж чернігівський храм із сімома банями. Різняться обриси бань та фронти фасадів. Великі вікна у вигляді хреста у Мгарі мають спрощену форму, а декор фасадів скромніший. Ще більше відмінностей в інтер'єрах будівель. Рис базиликальності у Мгарському соборі виявлено набагато менше. Відрізняється пластична обробка інтер'єрів. Бічні нави Мгарського храму виділені не так чітко і мають два, а не три яруси, як у чернігівському собо-

рі. Чернігівський Троїцький собор і костел Петра й Павла у Вільнюсі теж мають подібні плани і близьку об'ємно-просторову композицію. Однак костел має, на відміну від чернігівської пам'ятки, лише одну баню і трикутні фронти фасадів. Фронтон складної форми між вежами костелу підкреслює головне значення західного фасаду. Тобто ми бачимо нерівноцінність фасадів, на відміну від Троїцького собору. У вільнюській будівлі бічні нави є лише в першому ярусі. Зовні це виявляється відсутністю заповнень між ризалітами й баштами. Мабуть, єдиною спільною рисою, що об'єднує чернігівський храм і костел в Пажайслісі, є балюстрада над вінцевим карнизом на західному фасаді. Отже, Троїцький собор у Чернігові є оригінальною і неповторною пам'яткою зодчества, у творенні якої значну роль відіграли смаки й вимоги замовників, насамперед чернігівського архієпископа Лазаря Барановича, а також мистецький талант архітектора. У чернігівській споруді, згідно з вимогами замовників, утілено традиції архітектури Київської Русі. Завдяки творчості й будівельній практиці Й.-Б. Зауера в архітектурний образ Троїцького собору були внесені риси європейського барокового зодчества. У результаті в Чернігові постала самотня пам'ятка української архітектури, у якій певним чином синтезовано риси європейського бароко й місцеві будівельні традиції. Центральна баня й фронти фасадів підкреслюють центричність композиції. Її підсилює рівноцінність композицій і пластики фасадів, яку становлять своєрідно тлумачені ренесансно-барокові форми архітектурного ордеру. Бані завершують композицію і створюють активний силует вертикальної домінанти в панорамі міста. Троїцький собор в Чернігові засвідчив інтерактивність розвитку вітчизняної культури й мистецтва в другій половині XVII – на початку XVIII ст.

## Примітки

<sup>1</sup> Краківський цех мулярів і каменярів почав діяти ще в XVI ст. Статути інших цехів створювались на зразок краківського. Престиж цього закладу ґрунтувався не на кількості майстрів, а на високій фаховій підготовці здібних людей. Майстри цеху працюва-

## АНАТОЛІЙ АДРУГ. ТРОЇЦЬКИЙ СОБОР У ЧЕРНІГОВІ...

ли на замовлення шляхти, монастирів, церков і міщан. У Статуті цеху зазначалось, що для здобуття звання майстра необхідно виконати ряд завдань. Вимагалось накреслити хрестове склепіння, зробити його макет і втілити в матеріалі. Належало викласти із цегли купол, нішу і кутовий камін. Такі завдання не становили великих труднощів для здобувачів звання майстра, що засвідчувало високий фаховий рівень підготовки кадрів у цеху [52, с. 8–48].

<sup>2</sup> Одним з перших прикладів переосмислення давньоруської схеми тринавного шестистовпного храму в Україні в XVII ст. стала Михайлівська церква в с. Білосток Луцького району Волинської області, яка збереглася до наших днів. Це – тринавна споруда базилікального типу. Центральна нава вища за бічні, які перекриті хрестовими склепіннями. Трансепт виділено на північному й південному фасадах ризалітами. Єдина апсида має три грані. Західний фасад фланкують дві вежі. Першою пам'яткою такого типу на Лівобережній Україні став Спасо-Преображенський собор Спасо-Преображенського монастиря біля с. Максаки (нині – Менського р-ну Чернігівської обл.). Храм почали будувати в 1653 році. Він теж мав прямокутний план з однією апсидою. Трансепт і центральна нава вивисувались над іншими. Мав одну велику світлову баню і дві сходові вежі із заходу. На фасадах застосовано масивний і спрощений архітектурний ордер [46]. Обидва згадані храми належать до фундації київського воєводи Адама Киселя і представляють тогочасне волинське будівництво. Адам Кисіль належав до волинського шляхетного роду. Був пов'язаний з Чернігівщиною. Уважається, що народився він у с. Брусилів поблизу Чернігова. Служив чернігівським підкоморієм, носівським старостою. У 1641 році призначений чернігівським каштеляном (управитель фортеці) і став єдиним православним сенатором польського сейму. У 1651–1652 роках – київський воєвода. Похований у с. Низкиничі теперішнього Іваницького району Волинської області. Дещо раніше тип західної базилики було застосовано в православній архітектурі Білорусії.

<sup>3</sup> Під час реставраційних робіт з-під шару тиньку відкрилось мурування в нижній частині стін, що засвідчило невисоку якість цегли. Вище використано цеглу вищої якості. Мабуть, спочатку виникали проблеми з виробництвом цегли.

<sup>4</sup> Під час проведення реставраційних робіт нами зроблено невеликі зондажі (зрізи) шарів тиньку в різних місцях. Виявилось, що протягом століть храм не завжди був побіленим. Траплялися фарбування і в інші кольори, зокрема в жовтий і зеленуватий. Можливо, ці кольори з'явилися в XIX ст., коли надбудували класицистичні трикутні фронтони фасадів.

## Архівні матеріали та література

1. Адруг А. К. Живопис Чернігова другої половини XVII – початку XVIII століть / Анатолій Адруг. – Чернігів : чернігівський ЦНТЕІ, 2010. – 183 с. : ілюстр.

2. Адруг А. Ікона чернігівської Іллінської Богоматері 1696 р. / А. Адруг // Сіверянський літопис. – 2001. – № 6. – С. 46–49.

3. Адруг А. Маловідома пам'ятка українського живопису XVII ст. / А. Адруг // Мистецтвознавство України : зб. наук. праць. – К., 2000. – Вип. I. – С. 352–356.

4. Адруг А. Новые сведения о композиционных приемах черниговских зодчих второй половины XVII – начала XVIII веков / А. Адруг // Архитектурное наследство. – М., 1981. – Вып. 29. – С. 103–110.

5. Адруг А. Памятник архитектуры в Чернигове / А. Адруг // Строительство и архитектура. – 1984. – № 3. – С. 32.

6. Величко С. Літопис / С. Величко. – К. : Дніпро, 1997. – Т. 2. – 642 с. : ілюстр.

7. Вечерський В. В. Архітектура другої половини XII – 70-х років XIII ст. / В. В. Вечерський // Історія української архітектури. – К., 2003. – С. 192–243.

8. Віроцький В. Д. Храми Чернігова / В. Д. Віроцький. – К. : Техніка, 1998. – 207 с. : ілюстр.

9. Говденко М. Дві споруди зодчого Йоганна-Баптиста / М. Говденко // З історії української реставрації. – К., 1996. – С. 244–251.

10. Говденко М. Праці архітекта Йоганна-Баптиста в Гетьманщині / М. Говденко // Пам'ятки України. – 1997. – № 1. – С. 70–77.

11. Голубець М. Мистецтво / М. Голубець // Історія української культури / за заг. ред. І. Крип'якевича. – К., 1994. – С. 425–591.

12. Гумилевский Ф. Черниговский архиерейский дом (в закрытом Ильинском монастыре) / Ф. Гумилевский. // Историко-статистическое описание Черниговской епархии. – Чернигов, 1873. – Кн. 2. – С. 1–106.

13. Державний архів Чернігівської області. – Ф. 679 : Чернігівська духовна консисторія, оп. 4, спр. 464 : Про ремонт споруд колишнього чернігівського Троїцького монастиря [1791–1793], 39 арк.

14. Доценко А. Сучасний іконостас Троїцького собору / А. Доценко // Чернігівський Троїцько-Іллінський монастир. Історія та сучасність : тези наук. читань. – Чернігів, 1999. – С. 35–36.

15. Дубровський В. Історико-культурні заповідники та пам'ятки України / В. Дубровський. – Х. : Держ. вид-во України, 1930. – 76 с.

16. Ефимов А. Черниговский Свято-Троицкий Ильинский монастырь, ныне Троицкий Архиерейский дом. Его прошлое и современное состояние. 1069 – 1911 / А. Ефимов. – Чернигов, 1911. – 68 с.

17. К. В. П. История развития формы креста. Краткий курс православной ставрографии / К. В. П. – М., 1997. – 40 с.

18. Каменева Т. Н. Черниговская типография, ее деятельность и издания / Т. Н. Каменева // Госуд. ордена Ленина библиотека СССР им. В. И. Ленина. Труды. – М., 1959. – Т. 3. – С. 224–384.

19. Карнабед А. А. Архитектура Черниговщины / А. А. Карнабед // Материалы к Своду памятников истории и культуры народов СССР по Украинской ССР. Черниговская область. – К., 1986. – С. 55–80.

20. Карнабіда А. А. Чернігів: Архітектурно-історичний нарис / А. А. Карнабіда – К. : Будівельник, 1980. – 128 с. : іл.

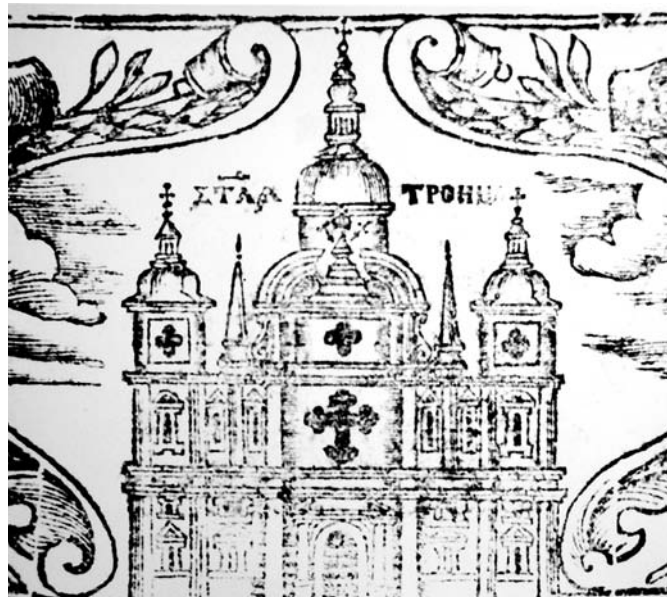
ІСТОРІЯ

21. Картины церковной жизни Черниговской епархии из IX вековой ее истории. – К. : Фото-лито-типография «С. В. Кульженко» 1911. – 207 с. : ил.
22. Літопис Мгарського монастиря (1682 – 1775) / Переказ українською літературною мовою, публікація і примітки В. Шевчука // Пам'ять століть. – 1997. – № 1. – С. 11–36.
23. *Логвин Г. Н.* З глибин. Гравюри українських стародруків XVI – XVIII ст. / Г. Н. Логвин. – К. : Дніпро, 1990. – 407 с. : іл.
24. *Логвин Г. Н.* Чернигов. Новгород-Северский. Глухов. Путивль / Г. Логвин. – М. : Искусство, 1980. – 287 с. : ил.
25. *Мезенцев В.* Впливи віленського бароко на архітектуру соборів Троїцького монастиря в Чернігові та Мгарського монастиря під Лубнами / В. Мезенцев // Чернігів у середньовічній та ранньомодерній історії Центрально-Східної Європи... : зб. наук. праць, присвяч. 1100-літтю першої літописної згадки про Чернігів. – Чернігів, 2007. – С. 479–496.
26. *Мицик Ю.* З нових джерел до історії церковного землеволодіння на Чернігівщині XVII–XVIII ст. / Ю. Мицик // Сіверянський літопис. – 1997. – № 1–2. – С. 100–116.
27. *Модзалевский В. Л.* Очерки искусства Старой Украины. Чернигов / В. Л. Модзалевский, П. Н. Савицкий / підгот. до друку і передмова О. Б. Коваленка // Чернігівська старовина : зб. наук. праць, присвяч. 1300-річчю Чернігова. – Чернігів, 1992. – С. 101–142.
28. Національний архітектурно-історичний заповідник «Чернігів стародавній». Документальний фонд. ЧАІЗ 58 / КВ 506. Памятник архитектуры XVII в. Бывший Троицкий собор в Чернигове. – Проект реставрации. – К., 1973. – Т. 1. – 70 л.; Т. IV. – 22 л.
29. ...Не могла старшина підрахувати побожних пожертв ясновельможного... / підгот. М. Возняк // Пам'ятки України. – 1991. – № 6. – С. 20–21.
30. *Попов П. М.* Матеріали до словника українських граверів / П. М. Попов. – К., 1926. – 137 с. : іл.
31. *Самалавичюс С.* Жемчужина барокко (костел Петра и Павла в Вильнюсе) / С. Самалавичюс. – Вильнюс: Минтис, 1977. – 26 с. : ил.
32. *Січинський В.* Архітектура в стародруках / В. Січинський. – Л., 1925. – 20 с. : іл., XXV табл.
33. *Січинський В.* Українська архітектура / В. Січинський // Українська культура : лекції за ред. Дм. Антоновича. – К., 1993. – С. 241–273.
34. *Спельскис А.* Жемчужина вильнюсского барокко / А. Спельскис. – Вильнюс : Мантис, 1964. – 16 с. : ил.
35. *Степанова О.* З питання ремонту будівель Троїцько-Іллінського монастиря в кінці XVIII ст. / О. Степанова. // Чернігівський Троїцько-Іллінський монастир. Історія та сучасність : тези наук. читань. – Чернігів, 1999. – С. 38–40.
36. *Степовик Д. В.* Українська графіка XVI – XVIII століть / Д. В. Степовик. – К. : Наукова думка, 1982. – 331 с. : іл.
37. Украинские книги кирилловской печати XVI–XVIII вв. Каталог изданий, хранящихся в Государственной библиотеке СССР им. В. И. Ленина / составители А. А. Гусева, И. М. Полонская. – М., 1990. – Вып. 2. – Ч. 2. – 318 с. : ил.
38. *Холостенко М. В.* Українська архітектура епохи XVII ст. / М. В. Холостенко // Архітектура Радянської України. – 1940. – № 10. – С. 25–28.
39. *Цапенко М. П.* Архитектура Левобережной Украины XVII–XVIII веков / М. П. Цапенко. – М. : Стройиздат, 1967. – 236 с. : ил.
40. *Червонная С.* Искусство Литвы / С. Червонная, К. Богданас. – Ленинград : Искусство, 1972. – 352 с. : ил.
41. Чернигов. Историческое и статистическое описание Чернигова / соч. Н. Маркевича. – Чернигов, 1852. – 177 с.
42. Черниговский историко-археологический отрывной календарь на 1906 г. – Чернигов, 1905. – 600 с.
43. *Шафонский А.* О городе Чернигове / Афанасий Шафонский // Черниговского наместничества топографическое описание. – К., 1851. – С. 237–308.
44. Юбилейный сборник в память 900-летия епископской кафедры в г. Чернигове. – Чернигов, 1893. – 222 с.
45. *Юрченко П. Г.* Архітектура України після Воз'єднання з Росією (друга половина XVII – 70-і роки XVIII ст.) / П. Г. Юрченко // Нариси історії архітектури Української РСР (дожовтневий період). – К., 1957. – С. 104–149.
46. *Юрченко С.* Максаківський монастир / С. Юрченко // З історії української реставрації. – К., 1996. – С. 166–170.
47. Encyklopedia Powszechna. – Warszawa : Państwowe wydawnictwo naukowe, 1976. – Т. 4. – 252 s. : il.
48. *Hornung Z.* Sztuka barokowa. Architektura. 1660–1710 / Z. Hornung // Historia sztuki Polskiej. – Kraków, 1965. – Т. 2. – S. 315–370.
49. *Losa S.* Architekci i budowniczoze w Polsce / S. Losa. – Warszawa : Budownictwo i architektura, 1954. – 426 s.
50. *Losiński J.* Atlas zabytków architektury w Polsce / J. Losinski, A. Milobedski. – Warszawa : Polonia, 1967. – 252 s. : il.
51. Mazoji Lietuviskoji Tarybine Enciklopedia. – Vilnius : Mintis, 1971. – Т. 3. – 960 p.
52. *Rewski Z.* Majstersztyki krakowskiego cechu murarzy i kameniarzy XVI–XIX wieku / Z. Rewski. – Wroclaw : Zakład im. Ossolińskich – Wydawnictwo, 1954. – 108 s. : il.

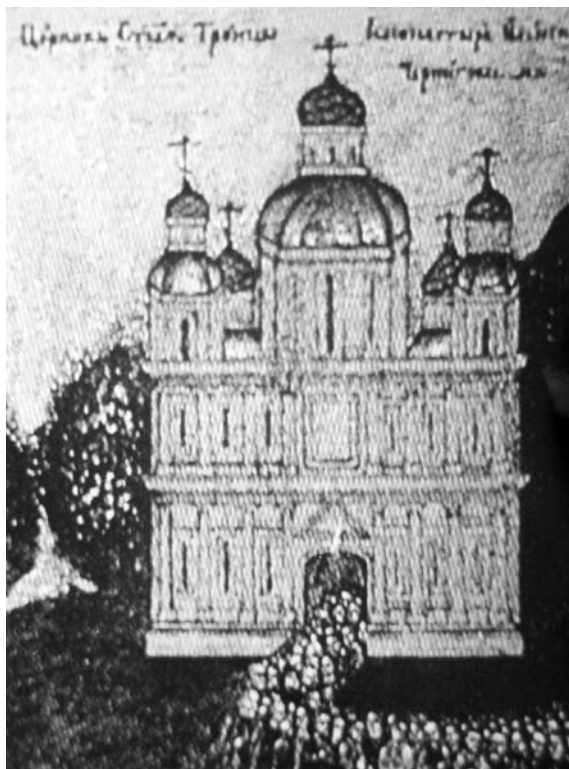
АНАТОЛІЙ АДРУГ. ТРОЇЦЬКИЙ СОБОР У ЧЕРНІГОВІ...



Зображення Троїцького собору в Октоїху. 1682 р.



Зображення Троїцького собору в Триоді квітній. 1685 р.



Зображення Троїцького собору на іконі Іллінської богоматері. 1696 р.

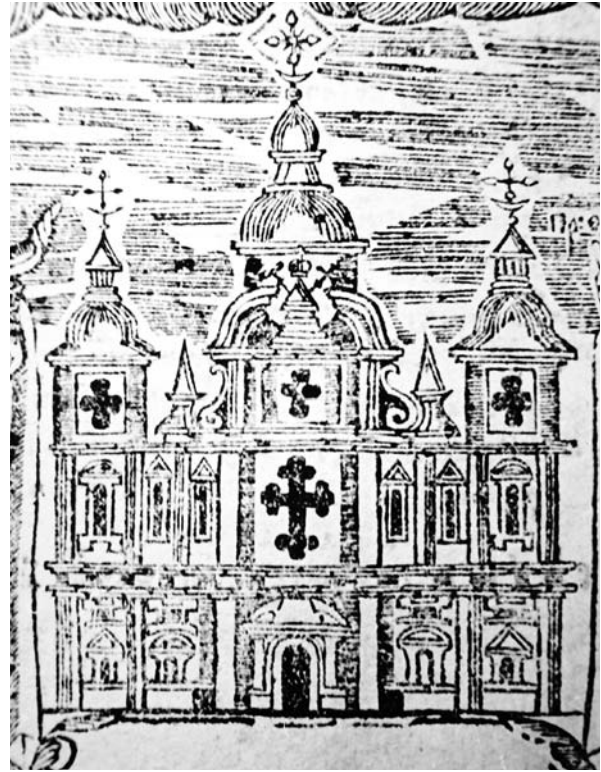


Зображення Троїцького собору в Трьохакафістному молитвослові. 1697 р.

ІСТОРІЯ



Зображення Троїцького собору на Абрисі чернігівському. 1706 р.



Зображення Троїцького собору у Феатроні. 1708 р.

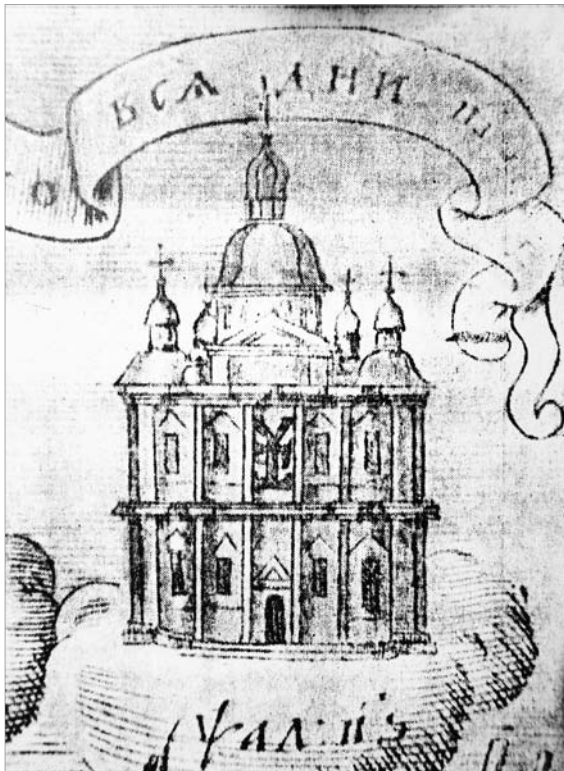


Зображення Троїцького собору в Новому заповіті. 1717 р.



Зображення Троїцького собору в Правилі божественного причастя. 1720 р.

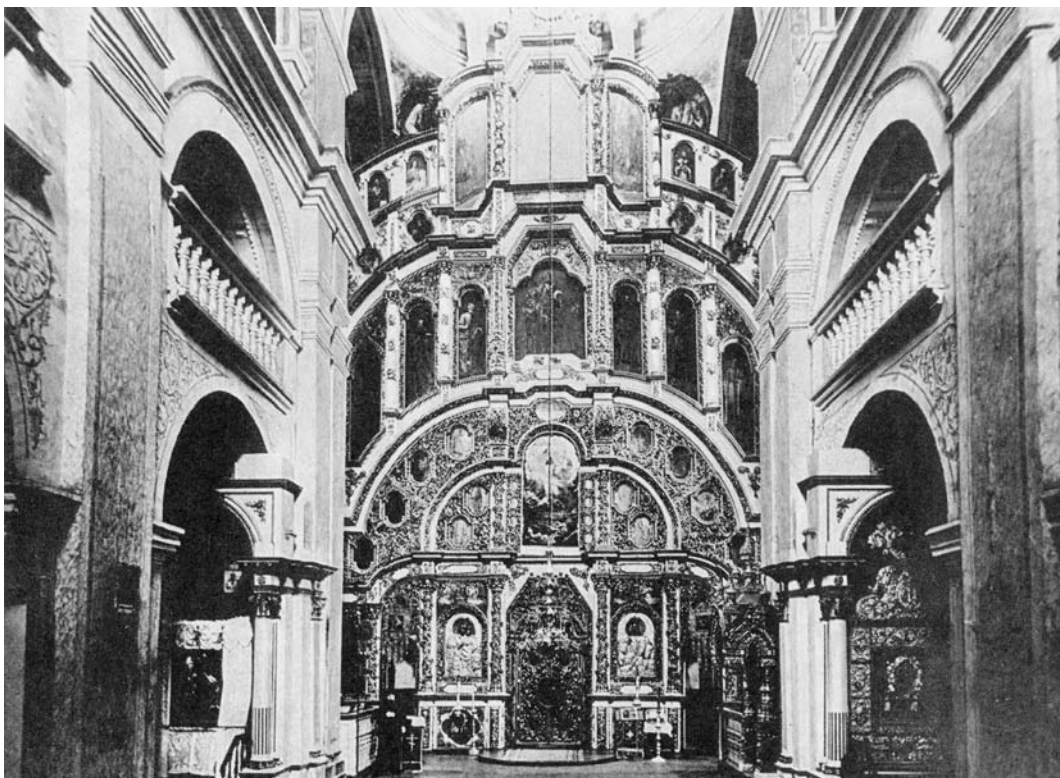
АНАТОЛІЙ АДРУГ. ТРОЇЦЬКИЙ СОБОР У ЧЕРНІГОВІ...



Зображення Троїцького собору на тезі І. Мигури. 1706 р.



Троїцький собор у Чернігові, 1679–1695 рр. (сучасний вигляд)



Інтер'єр центральної нави собору з іконостасом. 1731–1734 рр.

*ІСТОРИЯ*



Херувим. Фрескове зображення в нижній частині центрального підбанника собору. 1690-і рр.

Увірування Савла (фрагмент фрески). Кінець XVIII ст.

Св. великомученик Георгій. Малювання в ніші західного фасаду собору. 1690-і рр.

Христос у темниці. Малювання в ніші західного фасаду собору. 1690-і рр.



## РЕЗЮМЕ / SUMMARY

Троїцький собор у Чернігові побудовано в 1679–1695 роках за ініціативою відомого церковного, політичного й культурного діяча чернігівського архієпископа Лазаря Барановича. Храм є головною спорудою ансамблю Троїцько-Іллінського монастиря й відіграє важливу роль у панорамі міста. Для керівництва будівельними роботами з Вільнюса запросили архітектора Й.-Б. Зауера. У післявоєнний час собор відновили в первісних формах. Троїцький собор у Чернігові презентує величні монастирські храми, традиція побудови яких сягає часів Київської Русі. Він має своєрідну планову побудову, у якій, як і в розташуванні бань, продовжена давньоруська традиція. Розміщення західних веж відоме і в Київській Русі, і в зодчестві Західної Європи. Пластика фасадів витримана в одному стилі. Східний фасад дещо відмінний, але можна говорити про всефасадність споруди. Збереглися внутрішні й зовнішні настінні розписи різних часів. За зразком чернігівського Троїцького собору збудовано собор Мгарського монастиря, Миколаївський і Богоявленський собори в Києві.

*Ключові слова:* Чернігів, Троїцький собор, бароко, архітектор Й.-Б. Зауер.

Trinity Cathedral in Chernihiv built in 1679–1695 years on the initiative of famous religious, political and cultural figure, Chernihiv archbishop Lazarus Baranovych. The temple is the main building of the ensemble Trinity – St / Elias Monastery and plays an important role in the panorama of the city. To guide the construction work had been invited from Vilnius architect I.-B. Sauer.

In the postwar period the cathedral was restored in the previous form.. Trinity Cathedral in Chernihiv presents great monastic churches, building tradition which goes back to Kievan Rus. It has a kind of planned construction, which as in the arrangement of domes, continue ancient traditions of Kievan Rus. Western towers were known in Kievan Rus and at architecture of Western Europe.

East facade is slightly different, but you can talk about identity building facades. Interior and exterior wall paintings of different times are preserved. Cathedral Mgarskiy monastery, Nicholas and Epiphany Cathedral in Kiev were built on the model of Chernihiv Trinity Cathedral.

*Keywords:* Chernihiv, Trinity Cathedral, Baroque, architect I – B Sauer.

Троицкий собор в Чернигове построен в 1679–1695 годах по инициативе известного церковного, политического и культурного деятеля черниговского архиепископа Лазаря Барановича. Храм является главным сооружением ансамбля Троицко-Ильинского монастыря и играет важную роль в панораме города. Для руководства строительными работами из Вильнюса был приглашен архитектор И.-Б. Зауэр. В послевоенное время собор восстановили в первоначальных формах. Троицкий собор в Чернигове представляет величественные монастырские храмы, традиция возведения которых появилась во времена Киевской Руси. Он имеет своеобразное плановое построение, в котором, как и в размещении куполов, продолжена древнерусская традиция. Размещение западных башен известно и в Киевской Руси, и в зодчестве Западной Европы. Пластика фасадов выдержана в едином стиле. Восточный фасад несколько отличен, но можно говорить о всефасадности сооружения. Сохранились внутренние и внешние настенные росписи разного времени. По образцу черниговского Троицкого собора построены собор Мгарского монастыря, Николаевский и Богоявленский соборы в Киеве.

*Ключевые слова:* Чернигов, Троицкий собор, барокко, архитектор И.-Б. Зауэр.

УДК [666.75+666.642.3](477-25)“1879/1918”

## КАХЕЛЬНИЙ І МАЙОЛІКОВИЙ ЗАВОД ЙОСАФАТА АНДЖЕЙОВСЬКОГО В КИЄВІ: ВЛАСНИКИ, ВИРОБНИЦТВО, КАТАЛОГИ

Юлія Смолій

*У статті розглянуто історію одного з найпотужніших керамічних виробництв Києва останньої чверті XIX – початку XX ст. – Кахельного і майолікового заводу Йосафата Анджейовського, подано біографії власників підприємства, уперше опубліковано й систематизовано матеріали двох заводських каталогів, які є раритетами.*

*Ключові слова:* Йосафат Анджейовський, Єва Куліковська, кахельний і майоліковий завод у Києві, пічна кераміка, заводські каталоги.

*The article looks at the history of one of the Kyiv's most productive potteries in the late XIXth – early XXth centuries – the Josafat Andrzejowski Tile and Majolica Factory. It presents the biographies of the enterprise's proprietors. The author first publishes and arranges the materials of two factorial catalogues being rarities.*

*Keywords:* Josafat Andrzejowski, Eva Kulikowska, Tile and Majolica Factory in Kyiv, kilned earthenware, factorial catalogues.

Керамічні вироби заводу Йосафата Анджейовського привернули увагу науковців, архітекторів, художників завдяки виставці «Архітектурна кераміка Києва кінця XIX – початку XX століть», що відбулася влітку 1992 року й репрезентувала кращі взірці, зібрані співробітниками створеного в 1986 році відділу будівельної кераміки Державного заповідника «Софія Київська»<sup>1</sup>. Після введення експозиційних матеріалів у науково-культурний обіг, здійсненого публікаціями О. Сердюк та І. Шулешко [18; 28], відомості про кераміку підприємства неодноразово фігурували в мистецтвознавчих, архітектурознавчих, краєзнавчих дослідженнях. Інтерес до теми посилювався в контексті реконструкції будинку В. Городецького (Київ, вулиця Банкова, 10), завершеної 2003 року, в інтер'єрах якого було відреставровано чотирнадцять кахляних печей, вироблених на заводі Анджейовського<sup>2</sup>.

Донині відомості, часто суперечливі, щодо історії означеного керамічного виробництва (у тому числі й щодо назви підприємства), біографій власників, самих зразків розпорошено по різних виданнях. Крім того, у жодній фаховій мистецтвознавчій публікації нема посилань на заводські каталоги. Єдина згадка про один із них міститься у монографії історика О. Вільшанської, присвяченої повсякденному життю міст

України кінця XIX – початку XX ст. [2], яка ще й навела в ілюстраціях його частину. Утім, нам відомі два каталоги [6; 7], хоча, зважаючи на майже сорокарічний термін функціонування, значний асортимент, великий обсяг виробництва, участь у промислових виставках тощо, їх, напевно, було більше. Тепер вони є раритетами. Тому бодай часткова публікація цих матеріалів дозволить вирішити низку мистецтвознавчих проблем як практичного, так і теоретичного характеру.

Отже, мета статті – подати й уточнити низку фактів з біографій власників заводу та історії виробництва, розглянути й систематизувати взірці з каталогів (зокрема, пічну кераміку), навести тогочасну термінологію, провести деякі паралелі з зацілілими виробами в реальних інтер'єрах. Це важливо як для загальної історії мистецтва, так і для музейної, реставраційної, декораторської практики.

Джерелами дослідження послужили два каталоги заводу Й. Анджейовського в Києві (обидва недатовані), публікації українських та польських дослідників. Задля порівнянь різного характеру використано каталог-прейскурант печей гончарно-кахельного заводу «АБО»<sup>3</sup>.

Йосафат Анджейовський – особистість, у якій поєдналися дві іпостасі: фабриканта керамічних виробів і активного польсько-

## ЮЛІЯ СМОЛІЙ. КАХЕЛЬНИЙ І МАЙОЛІКОВИЙ ЗАВОД ЙОСАФАТА АНДЖЕЙОВСЬКОГО...

го патріота. У сучасній Україні він більш відомий як підприємець, хоча дослідники й відзначають його участь у заходах київської польської громади, а в Польщі – як громадський діяч, тоді як його діяльність у галузі керамічного виробництва згадується побіжно [31; 32; 33]. Цікаво, що в статті з «Енциклопедії сучасної України», написаної В. Єршовим на основі польських публікацій [33], Анджейовський також характеризується як «організатор польської освіти в Україні, громадський діяч» [5]. Тож спробуємо звести джерела, але відзначимо, що для з'ясування всіх деталей необхідна ще значна архівно-пошукова робота.

Юзефат Анджейовський (Józefat Andrzejowski), знаний на теренах Російської імперії як Йосафат Антонович (Антонійович) Анджейовський,<sup>4</sup> – інженер-хімік, купець, дворянин – народився 11 листопада 1849 року в Кельце [5] (нині – адміністративний центр Келецького воєводства, Польща). Походив зі старовинного шляхетського роду, його батько брав участь у Польському повстанні 1830–1831 років, що, імовірно, вплинуло на світогляд та діяльність сина.

1868 року закінчив гімназію і виїхав до Швейцарії, де студював керамічну справу й отримав фах хіміка-технолога. 1875 року відкрив у Кракові власну фабрику з виробництва кахель [29], за іншими джерелами, то була керамічна майстерня у Пжегожалах під Краковом [5]. Через три роки він закрив це підприємство і переїхав до Києва.

1879 року Анджейовський придбав садибу в колезького реєстратора Я. Каунцова на розі вулиць Кирилівської та Заводської (вулиця Кирилівська, 64) і отримав дозвіл на зведення на її території «глино-випалювального заводу» [29]. Слід відзначити, що ця місцевість була відома глиняними кар'єрами (у тому числі, з блакитними глинами), і там уже працювало кілька великих цегельень [25, с. 63]. Спочатку на садибі було зведено двоповерхове виробниче приміщення, орієнтоване лицьовим фасадом на Кирилівську вулицю (архітектор Р. Тустановський). 1896 року над ним надбудували ще один поверх (архітектор К. Іваницький), а в 1898–1899 роках до

нього було додано двоповерхову й триповерхову прибудову вздовж Заводської (архітектор невідомий). На першому поверсі будівлі містилися: малярна; кімнати, де сушили й укривали поливами вироби; два приміщення з горнами, де їх випалювали. На другому поверсі стояли спеціальні столи для формування виробів (глину подавали з підвалу за допомогою лебідки та електричного двигуна по дерев'яних трубах) і верстат для подрібнення складових поливи. Третій поверх займали склади моделей і теракоти. Крім керамічного виробництва на заводі діяли майстерні з виготовлення різноманітних декоративних творів із каменю та гіпсу.

На початку 1900-х років з метою розширення виробництва звели ще кілька майстерень, нові накриття для складу глини та готових виробів, а в наріжній частині садиби – житловий будинок<sup>5</sup>. Від 1881 року співвласницею садиби й заводу стала скульптор Єва Куліковська [29].

Дослідники наводять різні назви цього підприємства. У публікаціях І. Шулешко, яка присвятила йому найбільше уваги, їх ціла низка. Врешті, у статті до «Зводу пам'яток історії та культури України», яка називається «Фабрика кахляних виробів Анджейовського Й. А. та Куліковської Є. С.», вона дійшла висновку, що «спочатку підприємство мало назву «Фабрика кахляних виробів», з часом – «Керамічний завод» [29]. Проте це не зовсім так.

Уточнити назву можна за каталогами, де її подано російською і польською мовами. Так, на обкладинці меншого за обсягом, виданого раніше каталогу<sup>6</sup> [далі – перший каталог] містяться назви: «Кафельный и майоликовый завод И. Анджеевского в Киеве» і «Fabryka Kafli i Majoliki J. Andrzejowskiego w Kijowie». Нижче – дата заснування: «Основа 7 в 1875 году» («Założona w roku 1875»). Тобто, обидві назви використовувалися одночасно, що залежало значною мірою від обраної мови. Далі на сторінках каталогу подається вже скорочений варіант: «Кафельный завод И. Анджеевского в Киеве» («Fabryka Kafli J. Andrzejowskiego w Kijowie») [6]. На нашу думку, Анджейовський зберіг основну на-

## ІСТОРИЯ

зву свого польського виробництва (додавши нове географічне означення) і дату його заснування (чим пояснюється 1875 р.), адже київський завод не міг постати раніше 1879 року.

У більшому каталозі, виданому пізніше [далі – другий каталог], обкладинку втрачено, а на сторінках інші скорочення: «Керамический завод И. Андриеевского в Киеве» («Ceramiczna fabryka J. Andrzejowskiego w Kijowie») [7]. Тобто, можливо, що назва дещо змінилася, але в будь-якому разі основна лексична тенденція (вживання визначень «завод» – «фабрика» різними мовами) збереглася.

Вона проявилась і в клеймах. Наприклад, у колекції кераміки Національного заповідника «Софія Київська» зберігаються кахлі з текстовими клеймами: «КАФЕЛЬНЫЙ ЗАВОДЪ / І. АНДРЖЕІОВСКАГО / ВЪ КІЕВЪ» і «FABRYKA KAFLI / J. ANDRZEJOWSKIEGO / W KIJOWIE» (обидва тексти в три рядки) [25, іл. 27, 30], тобто, фактично, зі скороченими назвами виробництва. У цьому аспекті рідкісною і цікавою є марка полив'яної рельєфної кахлі з експозиції Березнянського історико-краєзнавчого музею ім. Г. Верьовки, зафіксованої І. Штанкіною [27, рис. 140], що складається тільки з прізвищ власників: «J. ANDRZEJOWSKI / E. KULIKOWSKA» (у два рядки)<sup>8</sup>.

Разом із підприємницькою діяльністю Анджейовський активно займався справами київської польської громади і благодійництвом. Так, у березні 1898 року він був обраний членом Комітету зі спорудження костюлу Святого Миколая<sup>9</sup>, освяченого в грудні 1909 року [15, с. 102, 104]. Співпрацював із Товариством Червоного Хреста (і за постійну грошову допомогу був обраний його довічним членом), Римокатолицьким благодійним товариством, Товариством допомоги тваринам [29].

Але основним напрямом його громадської діяльності була польська шкільна освіта. Ще 1881 року Анджейовський відкрив власним коштом при заводі підпільну польську школу, 1904-го року брав участь у таємному з'їзді польських учителів, що відбувся в Узині (нині Київської області),

а після офіційного дозволу на діяльність польського товариства «Освіта» 1906 року очолював його до заборони 1908 року. У 1912 році за участь у нелегальній роботі був ув'язнений на два місяці до Лук'янівської тюрми, а 1914-го – засланий на три роки до Астрахані.

1917 року він повернувся до Києва, де був обраний президентом Польської Мацієжи шкільної і водночас керівником відділу освіти Польського виконавчого комітету. Завдяки його діяльності в Україні протягом 1917–1918 років було організовано 1300 польських шкіл (початкових, середніх, професійних), у яких навчалось 85 тис. дітей [5].

Після приходу до влади в Києві більшовиків завод було націоналізовано, виробничий корпус перетворено на гуртожиток [29], а устаткування передано до Межигір'я (що поблизу Києва)<sup>10</sup>, на чому історія виробництва й закінчилася.

Після закриття польських шкіл Анджейовський працював робітником на цегельному заводі в Межигір'ї, а 1921 року виїхав до Варшави, де виконував обов'язки секретаря Мацієжи шкільної, був скарбником і членом правління Варшавського Червоного Хреста [5], опікуючись польською молоддю в СРСР [29]. Загалом його діяльність сприяла переїзду до Польщі 1400 дітей.

Помер Юзефат Анджейовський 3 жовтня 1939 року у Варшаві, похований у Брудні [5].

Єва Куліковська (Ewa Kulikowska), або Єва Станіславівна Куліковська,<sup>11</sup> – фаховий скульптор, купчиха другої гільдії, дворянка за походженням (по лінії батька належала до роду Гушців, по лінії матері – до роду Нарбутів [29]), дружина архітектора Південно-Західної залізниці Валеріана Івановича Куліковського (1835–1910) – займалася, здебільшого, художнім аспектом виробництва. Крім того, вона мала й власну майстерню, де виготовляла й продавала скульптурні твори й декоративні ліплення (за відомостями 1876 року вона містилася на вулиці Хрещатик, 16 [19], за відомостями 1893 року – на вулиці Малопідвальної, 29) [9, с. 211; 18, с. 26; 32].

*ЮЛІЯ СМОЛІЙ. КАХЕЛЬНИЙ І МАЙОЛІКОВИЙ ЗАВОД ЙОСАФАТА АНДЖЕЙОВСЬКОГО...*

Найвідомішим твором Куліковської стала монументальна фігура покровителя Києва архістратиґа Михаїла, що уражає чудовисько (1876 р.; не збереглася). Вона увінчувала шпиль центрального корпусу нової будівлі Київської міської Думи на Хрещатицькій площі (1874–1876 рр., проект архітектора О. Шіле). Була відлита на берлінському заводі Кастнера за моделлю Куліковської, створеної на основі малюнка О. Шіле (майстер-позолотник Єгоричев) [19]. За іншими джерелами, її було відлито за ескізом Куліковської [29].

Останні архівні відомості про Єву Куліковську датовано 1918 роком, коли вона разом із сином Михайлом, який на той час обіймав посаду управителя заводу, його родиною та Й. Анджейовським мешкала в будинку на заводській території [18, с. 28].

Отже, підприємство Анджейовського функціонувало в Києві майже сорок років, тобто приблизно від 1879 до 1918 року. За цей час завод еволюціонував від керамічної майстерні до одного з найпотужніших керамічних виробництв міста. Якщо на ньому, за архівними джерелами, у 1880-х роках працювало 11 майстрів з виробництва кахель, 6 майстрів-каменотесів, 15 помічників різних спеціальностей, то в другій половині 1890-х – на початку 1900-х виробництво швидко зросло. І. Шулешко відзначала, що в деякі роки тут працювало до 80 робітників, які виробляли 150–200 тис. кахель на суму понад 60 тис. рублів [29].

За статистичними відомостями 1909 року на ньому працювало 50 робітників, які виробляли продукції вже на 87 тис. руб. на рік [22; 25, с. 63]. За даними 1914 року кількість робітників збільшилася до 70, а вартість продукції – до 120 тис. руб. на рік [23; 25, с. 63].

Збереглися й деякі відомості щодо умов праці, заробітної платні тощо. Так, наприкінці 1880-х років робочий день працівників тривав шість з половиною – сім годин, усі святкові та деякі дні, пов'язані з життям царської родини, були вихідними. Розрахунки за роботу проводили щосуботи. Найбільше – 50 руб. на місяць – отримували майстер з випалювання кахель; фор-

мувальники кахель працювали «від штуки», заробляючи в середньому 30–40 руб.; майстри-каменотеси – 25 руб.; візник та сторож – 15 руб. на місяць. Обидва останні мали при заводі безкоштовні квартири [29].

У Києві контора заводу містилася за адресою: вулиця Інститутська, 8; магазин – вулиця Кирилівська, 64 (територія заводу); представництво у Варшаві – Варшава-1, Валовський, Св. Хреста, 30 [22; 25, с. 63].

Продукцію заводу Анджейовського було відзначено медалями й дипломами на виставках у Львові, Варшаві, Києві, Нижньому Новгороді, Санкт-Петербурзі [18, с. 26]. Характерно, що і в експозиційній діяльності проявлявся певний артистизм. Сучасникам запам'ятався його павільйон на Київській сільськогосподарській і промисловій виставці 1897 року [8, с. 427–429; 18, ілюстр. на с. 26], стилізований під китайську пагоду: октагональний за планом, на восьми обличкованих кахлями стовпах, що підтримували по периметру характерний конічний, значно винесений дах з увігнутими кроквами. Між стовпами містилися «подвійні» кахляні печі, розвернуті лицьовими фасадами всередину і назовні, а в центрі будівлі – «колона» [? – Ю. С.], складена з чотирьох камінів. Біля павільйону репрезентували інші вироби.

Асортимент керамічного виробництва заводу Анджейовського був різноманітним. За основними напрямками він поділявся на інтер'єрну, екстер'єрну, садово-паркову кераміку, причому виробляли як типові, так і ексклюзивні твори. З числа типових узірців, що увійшли до каталогів, можна умовно виділити такі групи: пічна кераміка (печі в комплекті та їхні елементи, каміни, камінні печі, каміни для радіаторів, англійські кухні), малі архітектурні форми (колони), декоративна садово-паркова пластика (фігури для фонтанів, вази, бордюри для клумб). У першому каталозі представлено майже весь асортимент (окрім камінів для радіаторів та деяких окремих кахляних елементів), другий – присвячено виїмково пічній кераміці, яка мала значний попит і складала чисельніший продукт виробництва.

Вироби виготовляли в теракоті й майоліці. Використовували лише місцеву, україн-

## ІСТОРИЯ

ську сировину. Так, за І. Шулешко, кахлі виготовляли з синьої київської глини, до якої домішували різні сорти вогнетривких глин, привезених з Донецького басейну. Глину відмулювали для видалення грубих часток, додавали дрібнорозмелений пісок та шамот. Така маса за своїми якостями була дуже близькою до фаянсової [18, с. 27–28]. О. Школьна узагальнено зазначала, що місцеві фабриканти користувалися блакитною межигірською «фаянсовою» або трохи гіршою глиною з кар'єру київської Кирилівської вулиці та вогнетривкими елементами з Полонного (нині Хмельницької області) або Донецького басейну [25, с. 63].

Продукцію виробляли переважно вручну. Так, для виготовлення кахель масу відтискували в спеціальних формах (дерев'яних, мідних, гіпсових), далі кахлі просушували й випалювали: теракотові – один раз, майолікові – два-три рази по 48 годин. Заготовляли вироби взимку, випалювали влітку. Майоліку декорували поливами, створеними на основі свинцевої емалі з додаванням солей металів [18, с. 28], іноді – позолотою. Теракотові вироби залишали або неполив'яними, або розфарбовували відповідно до призначення (у тому числі й «золотили»).

На жаль, ми не знайшли відомостей щодо цінової політики заводу Анджейовського. Але про вартість виробів можна судити за аналогіями з продукцією гончарно-кахельного заводу «АБО»<sup>12</sup> приблизно такого самого стандарту й рівня.

Так, кахлі полуторні білої поливи (довжина 10 вершків<sup>13</sup>, ширина 5 ½ вершка; тобто 44,5 x 24,75 см) коштували 20–45 коп., до них кути й карнизи гладенькі – 35–60 коп., а рельєфні – 40–70 коп. Кахлі полуторні теракотові гладенькі – 25–40 коп., ліплені – 35–45 коп.

Кохлі дрібні білої глини (довжина 6 вершків, ширина 3 ½ вершка; тобто 27,0 x 15,75 см) коштували 10–18 коп., червоної глини – 8–12 коп.

Кохлі берлінського формату (21 x 24 см, товщина плитки 1 см [10, с. 192]) коштували 25–40 коп.

Печі теракотові в комплекті з полуторних кахель коштували від 20 руб., такі самі з ка-

хель білої поливи – від 24 руб., печі майолікові – 40–600 руб.

Крім того, як зазначалося у преїскуранті, «майоліка та теракота-печі є в різних кольорах, а також із золотими прикрасами, у такому випадку ціна печі вища, від 40 до 100 руб.» [16].

Завод Анджейовського, як і «АБО», не тільки продавав типову пічну кераміку й виконував індивідуальні замовлення, а й брав підряди на установку печей як у Києві, так і поза його межами [29]. Перелік та вартість таких робіт також можна визначити за преїскурантом «АБО»: «Завод бере на себе влаштування печей за найновішими системами, також рекомендує для влаштування печей пічників-спеціалістів. Установка печей надійна й елегантна. [...] Іногородні замовлення виконуються негайно й акуратно за умов точного визначення розмірів печей, запропонованих до установки й висилання завдатку в розмірі 1/3 від вартості замовлення» [16].

Печі заводу Анджейовського набули значного поширення. Хоча І. Шулешко зазначала, що «вироби заводу розповсюджувалися переважно в Києві» [29], О. Школьна виявила їх в інтер'єрах та приватних збірках Переяслава-Хмельницького (нині – районний центр Київської області), Дніпропетровська (колишнього Катеринослава) [25, с. 63] та Харкова<sup>14</sup>. Згадувана вже рельєфна майолікова кахля була знайдена на території Домницького монастиря неподалік Мени (нині – районний центр Чернігівської області), простіші гладенькі теракотові й білої поливи кахлі І. Штанкіна зафіксувала в Брянську (обласний центр Російської Федерації) та на території Коропського району Чернігівської області<sup>15</sup>. Загалом вона дійшла висновку, що поширення на Чернігівщині в другій половині XIX ст. привізної продукції масового виробництва (у тому числі й заводу Анджейовського) «зумовило погіршення художніх якостей та стандартизацію місцевих кахель, що призвело до їх зникнення з ринку і остаточної ліквідації кахельного виробництва на початку XX століття» [26, с. 9].

Крім того, продукція заводу «розповсюджувалась і в районі Південно-Західної за-

## ЮЛІЯ СМОЛІЙ. КАХЕЛЬНИЙ І МАЙОЛІКОВИЙ ЗАВОД ЙОСАФАТА АНДЖЕЙОВСЬКОГО...

лізниці, прикрашаючи чи не всі вокзальні приміщення, збудовані тут наприкінці ХІХ – початку ХХ століття» [18, с. 28]. Цьому, слід гадати, немалою мірою посприяв В. Куліковський, який використовував її і в інтер'єрах своїх будівель, виконаних на приватні замовлення, зокрема садибі Хоецьких у с. Томашівка (нині Фастівського району Київської області; 1903–1910 рр.<sup>16</sup>) [24].

Історично склалося так, що українські мистецтвознавці здебільшого досліджують саме кахлі, тоді як архітектура печей розглядається вельми побіжно. Тому майже кожна праця містить уточнення термінології з огляду на хронологічні межі й специфіку дослідження. Нині найвідомішими є розробки О. Тищенка [21, с. 47, 111], Ю. Лашука [14, с. 10–25], А. Колупаєвої [10, с. 43–47]. Невеличкий термінологічний словник подала О. Школьна [25, с. 68]. Свої особливості має термінологія, якою послуговуються архітектори [13].

Але й досі не розроблено єдиної уніфікованої понятійно-термінологічної системи, яка б задовольняла всі вимоги. На наш погляд, у дослідженні пічної кераміки промислового виробництва ХІХ–ХХ ст. необхідно враховувати тогочасну виробничу термінологію, яка відображала нову специфіку і яку, певно, вживали не тільки виробники, а й замовники. Саме її наведено в каталогах заводу Анджейовського, при цьому двома мовами (російською і польською), що є цінним допоміжним чинником для порівняльного аналізу явища й визначення українських номінацій.

Пічна кераміка, як вже відзначалося, репрезентована в обох каталогах, причому другий, більший, фактично вбирає асортимент першого (окрім кількох номерів) і значно розширює його. Другий каталог складається з трьох груп виробів: печі в комплекті, елементи пічних комплектів, пічне приладдя. Майже всі (крім камінів для радіаторів) подано за заводськими номенклатурними номерами або типами (печі).

Загалом, якщо класифікувати кахляні печі промислового виробництва кінця ХІХ – початку ХХ ст. за функціями, їх можна поділити на такі, що призначені: для опалювання приміщення (каміни, печі-груби, камінні

печі); для підігрівання води (печі-колонки); для приготування їжі, підігрівання води, прасок тощо (кухні-плити). Своєрідним явищем були так звані каміни для радіаторів – не стільки каміни, скільки розгорнуті декорації, в які вміщували радіатори водяного опалення. Зауважимо, що всі названі вироби, незалежно від основного призначення, видавали тепло.

У самому каталозі вироби подано в кількох розділах у такій послідовності.

Печі в комплекті:

Печі (без загальної назви) – 27 типів, у числі яких груби, камінні печі<sup>17</sup>, круглі печі<sup>18</sup> [7, с. 1–13]. Слід зазначити, що, по-перше, камінна піч – це проміжний варіант між каміном і грубою, тобто виріб, який архітектонічно є грубою, дорівнює її висоті, але містить у нижній частині камін. По-друге, що кругла за планом (або октагональна) піч могла виступати і як груба для опалювання помешкань (стаціонарна або переносна), і як колонка для підігрівання води у ванних приміщеннях.

Каміни («Камини терракота или майолика», «Kominki terracotta lub majolica») – № 1–15 [7, с. 14–21].

Каміни для радіаторів («Камини для радиаторов», «Kominki dla radiatorów») – три вироби, без номерів [7, с. 22].

Англійські кухні й різноманітне приладдя до них («Английские кухни и всевозможные приборы к ним», «Kuchnie angielskie i wszystkie przybory do nich») – № 1–3 [7, с. 23, 24].

Елементи пічних комплектів (кераміка):

Карнизи терракота декоративні («Карнизы терракота декоративные», «Gzemsy terrakotta dekoracyjne») – № 1–18 [7, с. 25–27].

Карнизи декоративні («Карнизы декоративные», «Gzemsy dekoracyjne») – № 19–22 [7, с. 28].

Карнизи й фризи кускові («Карнизы и фризы кусковые», «Gzemsy I fryzy kawałkowe») – № 23–30, 32 [7, с. 29].

Карнизи нижні («Карнизы нижние», «Karnezy dolne») – № 180–197 [7, с. 30].

Полиці («Полки», «Półki») – № 70–80 [7, с. 31, 32].

Цоколі («Цоколя», «Cokoły») – № 91–96 [7, с. 32].

## ІСТОРИЯ

Пілястри («Пилястры», «Pilastry») – № 50–59, 63, 64 [7, с. 33, 34].

Медальйони теракота («Медальоны терракота», «Medaljony terrakotta») – № 1–18 [7, с. 35, 36].

Слід пояснити, що перші три позиції (декоративні карнизи, кускові карнизи й фризи) – це завершення печей, тобто елементи, які за архітектурними аналогіями часто називають фронтонами, аттиками, лиштвами, вінцевими карнизами, фризами. Полиці – виступи, що відділяють нижню, «камінну» частину печі, якщо це передбачено композицією. Нижні карнизи – проміжні карнизи (пояски), цоколі призначені для найнижчої частини (закладки). Пілястри – це, фактично, кутові облямівки, що можуть імітувати (або ні) пілястри. Медальйонами названо всі (підкреслюємо!) декоративні вставки, незалежно від їх обрисів (овали, прямокутники, картуші або складніші).

Пічне приладдя (метал):

Герметичні дверцята («Герметические дверцы», «Drwiczkі hermetyczne») – № 1–6, 10, 13–15 [7, с. 37, 38]. Цікаво, що на одних (№ 6) ззовні міститься клеймо «І. А.»<sup>19</sup>.

Отже, за каталогами заводу Анджейовського можна не тільки чітко визначити основний асортимент, а й ознайомитися з тогочасною термінологією, що допоможе в подальшому адекватніше аналізувати виробу промислової кераміки кінця ХІХ – початку ХХ ст.

Крім того, порівнюючи каталожні взірці з пам'ятками, що збереглися в інтер'єрах київських будівель, і з пам'ятками, відомими лише за фотографіями, можна розрізнити унікальні твори й типові виробу. Наприклад, згадувані вже печі в будинку В. Городецького і печі, що містяться нині в будинку на вулиці Ярославів Вал, 1 (у тому числі й відома за публікаціями кругла піч), є типовими, а «неоготична» піч з особняка на вул. Банковій, 2 – ексклюзивною. Переважна більшість пам'яток, репродукованих у виданнях О. Сердюк, І. Шулешко, О. Друг та Д. Малакова, О. Школьної також є типовими, а їх певна різноманітність зумовлена тим, що замовник мав можливість

по-різному компоувати окремі елементи пічних комплектів, уміщені в каталогах, згідно зі своїми смаками й уподобаннями.

Якщо коротко охарактеризувати стилістику репрезентованої пічної кераміки, слід зазначити, що загалом вона відбиває основні художні тенденції тогочасної архітектури та декоративного мистецтва: історизм у його неостиліях і модерн у декоративному та раціоналістичному напрямках. Останній представлений навіть виробами пізнього періоду його розвитку, які тяжіють вже до європейського ар-деко, що є дуже рідкісним для східних регіонів України.

Більшість керамічних виробів заводу Анджейовського виконана в дусі історизму, що є показовим для споживачів того часу, які надавали перевагу звичним та зрозумілим образам і формам. Сильово «чисті» взірці модерну складають приблизно близько однієї п'ятої частини загальної продукції. Найчастіше це каміни (№№ 7–10, 13–15; тобто сім із п'ятнадцяти), меншою мірою – печі (№№ 14–16, 19; тобто чотири з двадцяти семи), каміни для радіаторів (один із трьох) та окремі елементи – медальйони (№№ 16, 18; тобто два з вісімнадцяти), карнизи декоративні (№№ 15, 16, 18; тобто три з вісімнадцяти), карнизи й фризи кускові (№ 27; тобто один із дев'яти), пілястри (№№ 63, 64; тобто два з дванадцяти).

Окрім пічної кераміки, у першому заводському каталозі розміщено й інші групи керамічних взірців, а саме: вази теракота («Вазы терракота», «Wazy terracotta») – №№ 1–8 [6, с. 18–19], бордюри для клумб («Бордюры для клумб», «Opłotki») – №№ 1–12 [6, с. 20], фігури теракота для фонтану («Фигуры терракота для фонтана», «Figury terracotta dla fontanny») – № 1 [6, с. 21], колони теракота («Колонны терракота», «Kolumny terracotta») – №№ 1–3 [6, с. 22]. Усі вони стилістично тяжіють до різних неостилів історизму.

Отже, у цій статті ми розглянули історичний аспект теми, наступний етап дослідження – окреслення художнього аспекту пічної кераміки заводу Йосафата Анджейовського.

ЮЛІЯ СМОЛІЙ. КАХЕЛЬНИЙ І МАЙОЛІКОВИЙ ЗАВОД ЙОСАФАТА АНДЖЕЙОВСЬКОГО...

Примітки

<sup>1</sup> Тодішні співробітники відділу архітектурної кераміки: О. Сердюк, І. Шулушко, І. Рутян, Л. Прокопчук, Ю. Юстенко [18, с. 25].

<sup>2</sup> Реставратори кераміки – К. та Р. Мартикян, майстер-пічник – О. Симон [1, с. 88].

<sup>3</sup> Користуючись нагодою, висловлюємо щирю подяку колегам за надання необхідних консультацій та матеріалів: Г. Браїловському, О. Вільшанській, О. Клименко, О. Корусь, К. Мартикяну, А. Мельниковій, Л. Сержант, О. Школьній (Київ); І. Штанкіній (Чернігів); О. Коваленко (Опішне Полтавської обл.).

<sup>4</sup> Зважаючи на багатоваріантність написання імені та прізвища особи і сучасні норми правопису, вважаємо за доцільне використовувати форму Юзефат Анджейовський у контексті «польського періоду» його життя, а форму Йосафат Анджейовський – у контексті «російського періоду».

<sup>5</sup> Зберігся лише виробничий корпус, який майже півтора десятиріччя не використовується, перебуває в занедбаному стані й поступово руйнується [29].

<sup>6</sup> Обидва каталоги недатовані. Час видання визначено приблизно за асортиментом продукції, стилістикою творів і характером художнього оформлення самих каталогів.

<sup>7</sup> В оригіналі помилково написано «основана».

<sup>8</sup> Архів І. Штанкіної.

<sup>9</sup> Голова Комітету – Л. Янковський, члени – В. Долінський, В. Олтаржевський, І. Анджейовський, Лиховський, граф Потоцький, граф Браницький, Ромішовський, Червінський, Щеньовський, В. Городецький [30, с. 239; 15, с. 102].

<sup>10</sup> Архів О. Школьної.

<sup>11</sup> Див примітку № 4 (за аналогією).

<sup>12</sup> Назва заводу походить від шведської назви м. Турку, розташованого на узбережжі Балтійського моря в південно-західній частині Фінляндії. 1874 року там було засновано керамічний завод, 1882 року до нього долучено кахельну фабрику. Такі самі виробництва працювали в Хельсінкі та Выборзі. У 1887 році відкрито представництво в Санкт-Петербурзі [3, с. 25]. Пічна кераміка фірми «АБО» конкурувала з продукцією місцевого виробництва на всій території європейської частини Російської імперії.

Правопис назви відтворено за преїскурантом виробів [16].

<sup>13</sup> Вершок – російська міра довжини, що дорівнює 4,45 см (1  $\frac{3}{4}$  російського дюйма). Спочатку дорівнювала довжині фаланги вказівного пальця.

<sup>14</sup> Архів О. Школьної.

<sup>15</sup> Архів І. Штанкіної.

<sup>16</sup> У 2000 році комплекс маєтку перейшов монахам Свято-Введенського монастиря, які влаштували тут свій скит – Ризоположенчеський монастир. За іншими джерелами його назва – Свято-Богородичний Ризоположенчеський чоловічий монастир [24].

<sup>17</sup> Термін «камінна піч» узято з преїскуранта виробів «АБО» [16]. О. Друг та Д. Малаков уживали назву «піч із каміном» [15, с. 554].

<sup>18</sup> Термін «кругла піч» узято з преїскуранта виробів «АБО» [16].

<sup>19</sup> Тут доречно згадати, що на дверцятах печі заводу Анджейовського, зафіксованої О. Школьною в Переяславі-Хмельницькому, міститься клеймо «Ф. АНДРЖЕІОВСКИЙ / ВЪ КІЕВѢ» (у два рядки), визначене дослідницею як клеймо одного з братів власника заводу [с. 63, іл. на с. 65], хоча інших відомостей про їхню співпрацю нема. За публікацією О. Сердюк та І. Шулушко, у Києві мешкали два брати Йосафата Анджейовського [18, с. 26].

Література

1. Васильева А., Шерман А. Обыкновенное чудо: интервью с Кареном и Рузанной Мартикян / Анастасия Васильева, Анна Шерман // Антиквар. – 2011. – № 7–8. – С. 82–88, ил.

2. Вільшанська О. Повсякденне життя міст України кін. XIX – поч. XX ст.: європейські впливи та українські національні особливості / Оксана Вільшанська. – К. : Інститут історії України НАН України, 2009. – 172 с., ил.

3. Власов В. Г. Новый энциклопедический словарь изобразительного искусства : в 10 т. / Виктор Власов. – С.Пб. : Азбука-классика, 2004. – Т. I. – 576 с., ил.

4. Друг О. М., Малаков Д. В. Особняки Києва / Ольга Друг, Дмитро Малаков. – К. : Кий, 2004. – 824 с., ил.

5. Єршов В. О. Анджейовський Юзефат / В. О. Єршов // Енциклопедія сучасної України. – К. : Координаційне бюро Енциклопедії сучасної України НАН України, 2001. – Т. I. – С. 473.

6. Кафельный и майоликовый завод И. Андржеевского в Киеве : каталог. – К. : Польская типография, [б. г.] – 22 с., ил.

Fabryka Kafi i Majoliki J. Andrzejowskiego w Kijowie: Katalog. – Kijów : Drukarnia polska, [n. r.] – 22 s., rys.

7. [Керамический завод И. Андржеевского в Киеве] : каталог. – К. : Польская типография, [б. г.] – 38 с., ил.

[Ceramiczna fabryka J. Andrzejowskiego w Kijowie] : katalog. – Kijów : Drukarnia polska, [n. r.] – 38 s., rys.

8. Киевская сельскохозяйственная и промышленная выставка / Описание Киевской сельскохозяйственной и промышленной выставки, составленное сотрудниками «Киевлянина» И. В. Александровским, И. М. Ревою, Д. С. Романовским, В. Ф. Цеховским при участии горного инженера О. Р. Кобецкого. – К. : Изд. ред. «Киевлянина», 1898. – 510 с., ил.

9. Киевский календарь на 1893 год. – К. : Изд. В. Д. Бублика, 1893. – 278 с.

10. Колупаєва А. Українські кахлі XIV – початку XX століть. Історія. Типологія. Іконографія. Ансамблевисть / Агнія Колупаєва. – Л. : Інститут народознавства НАН України, 2006. – 384 с., ил.

11. Куликовська Єва Станіславівна [Електронний ресурс]. – Режим доступу : <http://uk.wikipedia.org/wiki>.

## ІСТОРИЯ

12. Куликовський Валер'ян Іванович [Електронний ресурс]. – Режим доступу : <http://uk.wikipedia.org/wiki>.
13. Кургаєва А. Кахель, кахля / А. Кургаєва // Архітектура : короткий словник-довідник / за заг. ред. А. П. Мардера. – К. : Будівельник, 1995. – С. 121, іл.
14. Лашук Ю. П. Українські кахлі IX–XIX ст. / Ю. П. Лашук. – Ужгород : Госпрозрах. ред.-вид. відділ Закарпат. обл. управління по пресі, 1993. – 76 с., іл.
15. Малаков Д. В. Архітектор Владислав Городецький / Дмитро Малаков. – К. : Кий, 1999. – 240 с., іл.
16. Прейскурант декоративных печей гончарно-изразцового завода «АБО» : буклет. – [С.Пб.] : Типография Винеке, [1891]. – [Без спл. пагинации].
17. Сердюк О. Київське житло другої половини XIX – початку XX століття / Олена Сердюк. – Л. : Центр Європи, 2010. – 608 с., іл.
18. Сердюк О., Шулешко І. Київські кахлі / Олена Сердюк, Інна Шулешко // Образотворче мистецтво. – 1993. – № 3–4. – С. 25–28, іл.
19. Скульптура Михаїла [Електронний ресурс]. – Режим доступу : [http://www.oldkyiv.org.ua/data/mich\\_st.php?lang=ua](http://www.oldkyiv.org.ua/data/mich_st.php?lang=ua).
20. Тимофійченко В. Зодчі України кінця XVIII – початку XX століть : біографічний довідник / Володимир Тимофійченко. – К. : НДІТІАМ, 1999. – 477 с., іл.
21. Тищенко О. Р. Історія декоративно-прикладного мистецтва України (XIII–XVIII ст.) / О. Р. Тищенко. – К. : Либідь, 1992. – 189 с., іл.
22. Фабрично-заводские предприятия Российской империи. Под наблюдением ред. комитета, состоящего из членов Совета съездов представителей промышленности и торговли / Сост. инж. Л. К. Езиоранский. – С.Пб., 1909. – [Без спл. пагинации].
23. Фабрично-заводские предприятия Российской империи (исключая Финляндию). Издали инж. пут. сообщ. Д. П. Кандауров и сын. Ред. Ф. А. Шобер. – 2-е изд. – Пг. : Электро-типография Н. Я. Стойковой, 1914. – [Без спл. пагинации].
24. Фастівщиною – разом [Електронний ресурс]. – Режим доступу : <http://www.googl.com.ua/url?sa>.
25. Школьна О. До питання термінології пічної кераміки: еволюція вогнищ, печей, камінів, кахляних «кухонь», плит / О. Школьна // Традиції і новації у вищій архітектурно-художній освіті. – Х. : ХДАДМ, 2009. – Вип. 1–2. – С. 60–70, іл.
26. Штанкіна І. В. Чернігівські кахлі кінця XVI – початку XX століть (генеза, типологія, художньо-стилістичні особливості) : автореф. дис. ... канд. мистецтвознав. : 17.00.06 / Львівська національна академія мистецтв / Ірина Валеріївна Штанкіна. – Л., 2007. – 18 с.
27. Штанкіна І. В. Чернігівські кахлі кінця XVI – початку XX століть (генеза, типологія, художньо-стилістичні особливості) : дис. ... канд. мистецтвознав. : 17.00.06 / Львівська національна академія мистецтв / Ірина Валеріївна Штанкіна. – Л., 2007. – 170 с., іл.
28. Шулешко І. Будівельна кераміка Києва кінця XIX – початку XX ст. / Інна Шулешко // Архітектура України. – 1991. – № 4. – С. 48–50, іл.
29. Шулешко І. Фабрика кахляних виробів Андржейовського Й. А. та Куликовської Є. С. / Інна Шулешко // Звід пам'яток історії та культури України. – К. : Голов. ред. Зводу пам'яток історії та культури при вид-ві «Українська енциклопедія» ім. М. П. Бажана, 2011. – Кн. 1, ч. 3 : С–Я. – С. 1679.
30. Ciechowski W. Kijów i jego pamiątki. – K., 1901.
31. Pamiętka jubileuszu Józefata Andrzejowskiego. – Warszawa, 1929.
32. Wielhorski W. Andrzejowski J. / W. Wielhorski // Pamiętnik Kijowski. – Londyn, 1963. – Т. 2.
33. Zienkiewicz T. Polskie życie literackie w Kijowie w latach 1905–1918 / Tadeusz Zienkiewicz. – Olsztyn, 1990.

## РЕЗЮМЕ / SUMMARY

Кахельний і майоліковий завод Йосафата Анджейовського в Києві – одне із найпотужніших виробництв останньої чверті XIX – початку XX ст., що продукувало кераміку, вироби з гіпсу й каменю. Підприємство існувало майже сорок років: від заснування його Й. Анджейовським у 1879 році до 1918 року, яким датується остання архівна згадка. Згодом воно було націоналізовано більшовиками і фактично розформовано, а устаткування передано до Межигір'я. Від 1881 року співвласницею виробництва була Єва Куликовська.

Найбільш популярною була пічна кераміка заводу, яка була досить поширеною у Київській, Чернігівській, Харківській, Катеринославській губерніях. Цю продукцію було відзначено медалями й дипломами на виставках у Львові, Варшаві, Києві, Нижньому Новгороді, Санкт-Петербурзі.

Асортимент керамічного виробництва заводу Анджейовського був різноманітним – інтер'єрна, екстер'єрна, садово-паркова кераміка, причому виробляли як типові, так і ексклюзивні твори. З числа типових взірців можна умовно виділити такі групи: пічна кераміка (печі в комплекті та їх елементи, каміни, камінні печі, каміни для радіаторів, англійські

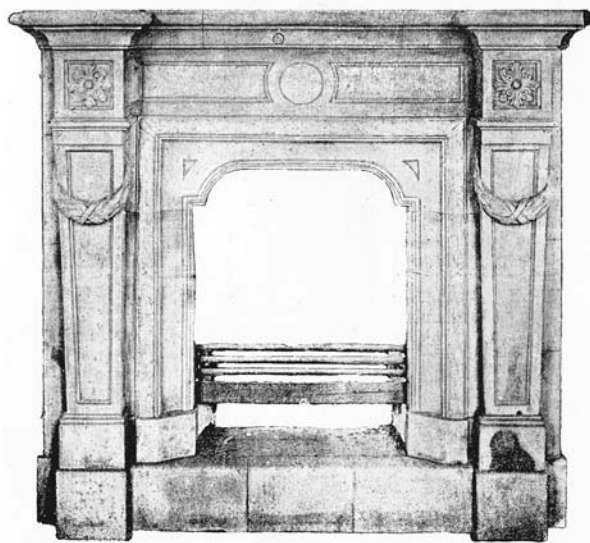
ЮЛІЯ СМОЛІЙ. КАХЕЛЬНИЙ І МАЙОЛІКОВИЙ ЗАВОД ЙОСАФАТА АНДЖЕЙОВСЬКОГО...



1



2



3



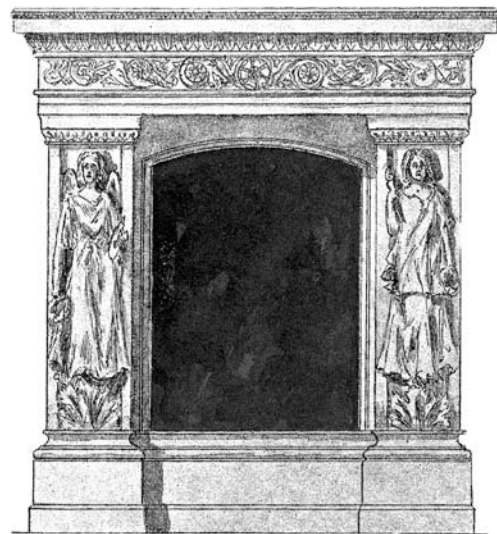
4

Іл. 1–4. Каміни. Кахельний і майоліковий завод Й. Анджейовського в Києві (за: [Керамический завод И. Андржеевского в Киеве]... – [Взірці] № 1, 2, 5, 6)

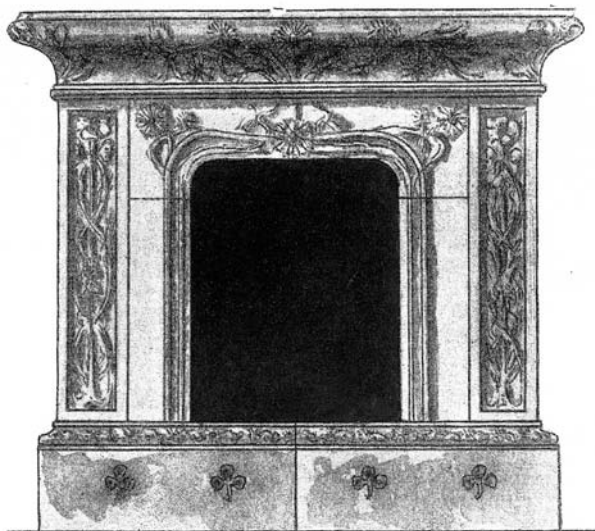
ІСТОРІЯ



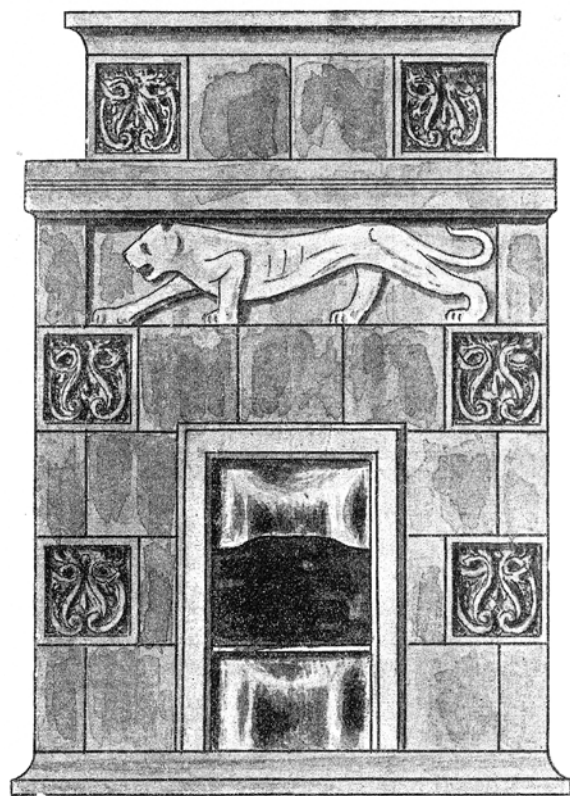
5



6



7



8

Іл. 5–8. Каміни. Кахельний і майоліковий завод Й. Анджейовського в Києві  
(за: [Керамический завод И. Андржеевского в Киеве]... – [Взірці] № 7, 8, 9, 14)

ЮЛІЯ СМОЛІЙ. КАХЕЛЬНИЙ І МАЙОЛІКОВИЙ ЗАВОД ЙОСАФАТА АНДЖЕЙОВСЬКОГО...



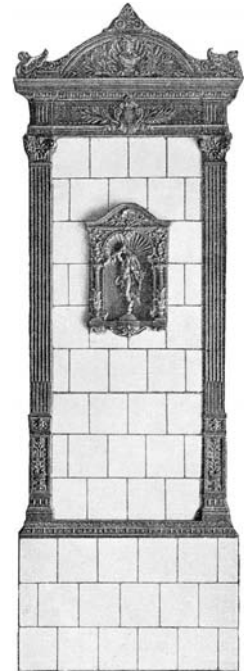
9



10



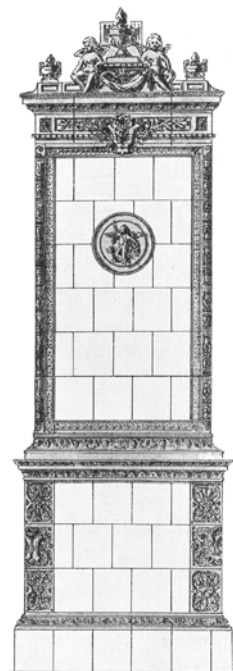
11



12



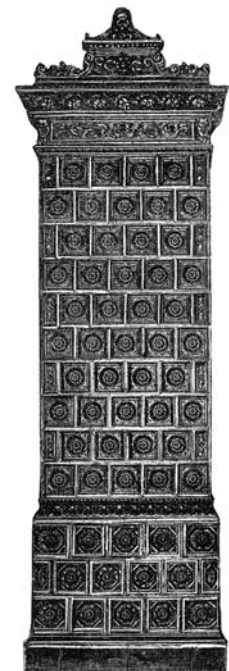
13



14



15

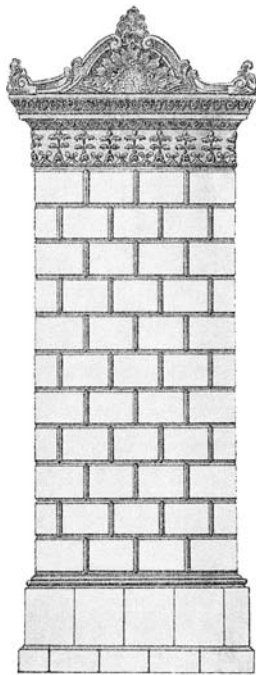


16

Іл. 9–11. Камінні печі. Кахельний і майоліковий завод Й. Анджейовського в Києві (за: [Керамический завод И. Андржеевского в Киеве]... – [Взірці] № 2, 5, 13)

Іл. 12–16. Печі-груби. Кахельний і майоліковий завод Й. Анджейовського в Києві (за: [Керамический завод И. Андржеевского в Киеве]... – [Взірці] № 1, 3, 4, 6, 7)

ІСТОРИЯ



17



18



19



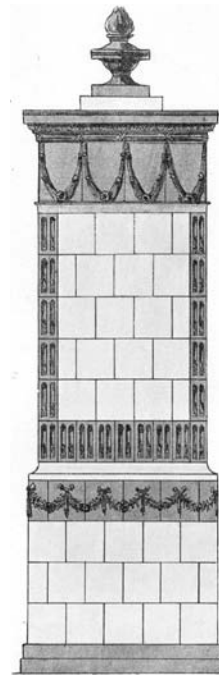
20



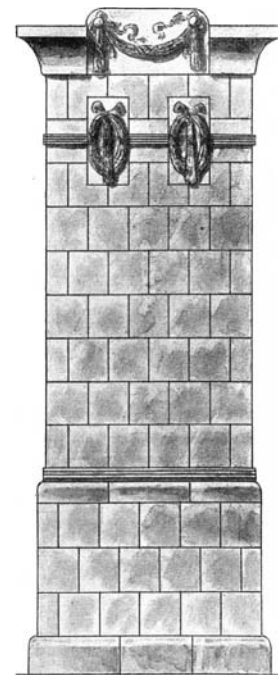
21



22



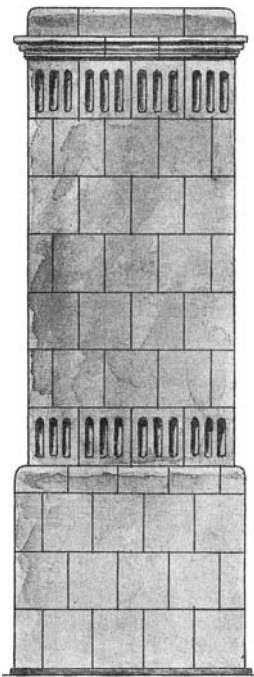
23



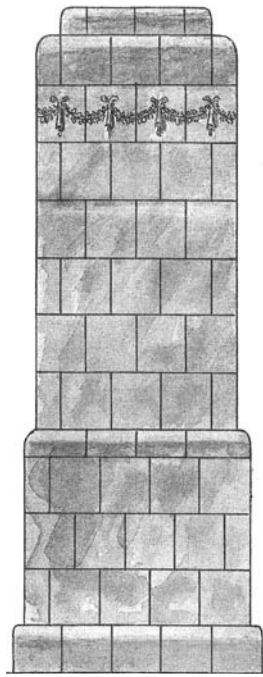
24

Іл. 17–24. Печі-груби. Кахельний і майоліковий завод Й. Анджейовського в Києві (за: [Керамический завод И. Андржеевского в Киеве]... – [Взірці] № 8–11, 15–18)

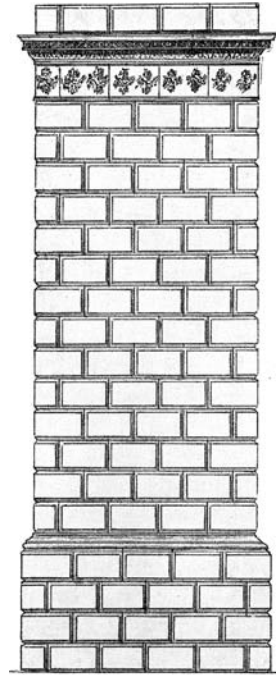
ЮЛІЯ СМОЛІЙ. КАХЕЛЬНИЙ І МАЙОЛІКОВИЙ ЗАВОД ЙОСАФАТА АНДЖЕЙОВСЬКОГО...



25



26



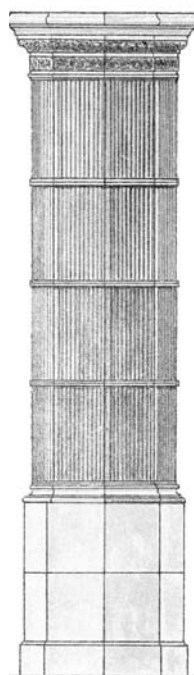
27



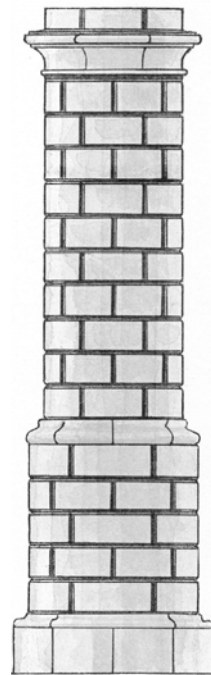
28



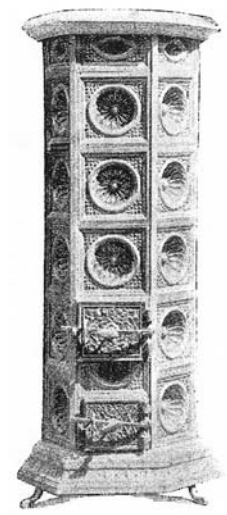
29



30



31

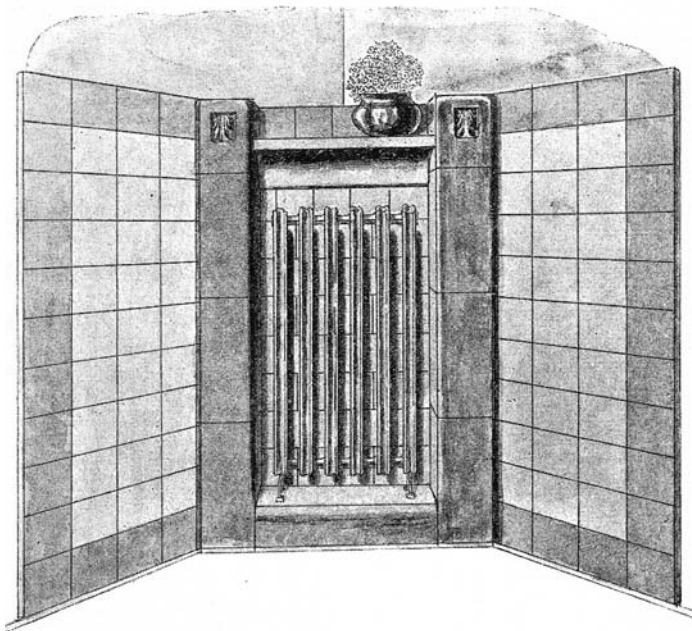


32

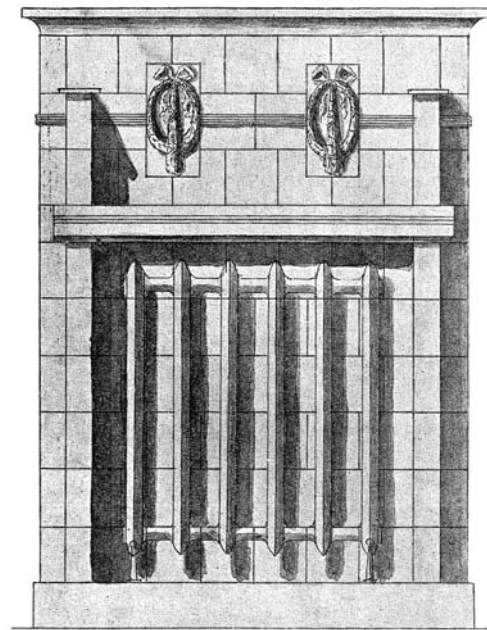
Іл. 25–28. Печі-груби. Кахельний і майоліковий завод Й. Анджейовського в Києві (за: [Керамический завод И. Андржеевского в Киеве]... – [Взірці] № 19–22).

Іл. 29–32. Круглі печі. Кахельний і майоліковий завод Й. Анджейовського в Києві (за: [Керамический завод И. Андржеевского в Киеве]... – [Взірці] № 14, 23–25)

ІСТОРІЯ

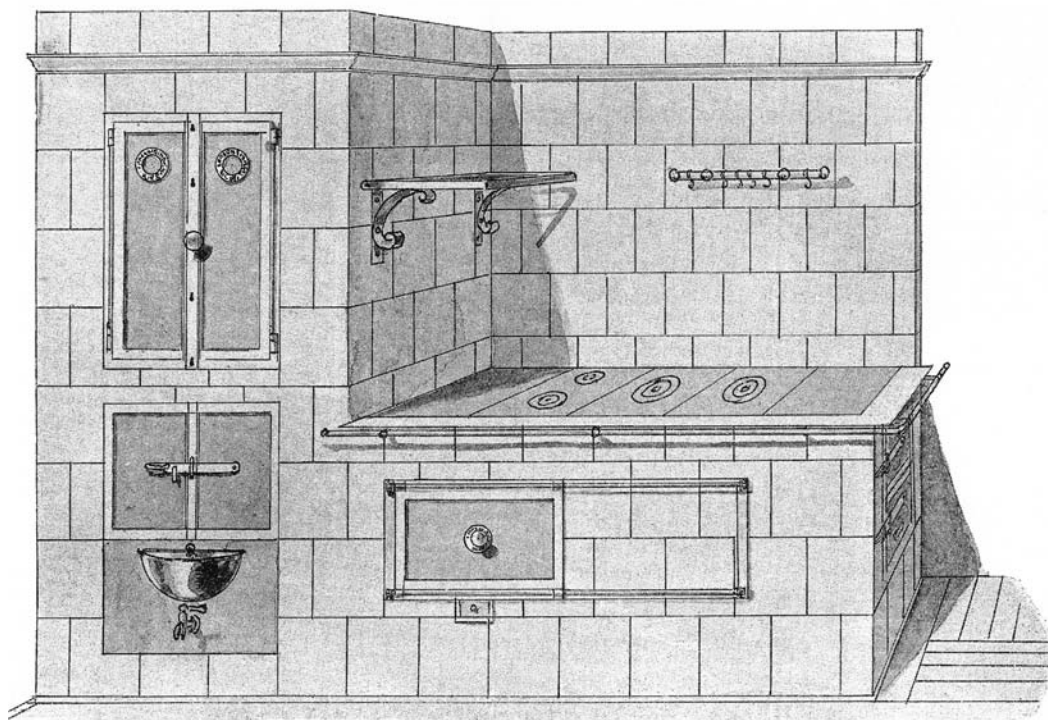


33



34

Іл. 33, 34. Каміни для радіаторів. Кахельний і майоліковий завод Й. Анджейовського в Києві (за: [Керамический завод И. Андржеевского в Киеве]... – [Взірці] № 1, 2)



35

Іл. 35. Англійська кухня. Кахельний і майоліковий завод Й. Анджейовського в Києві (за: [Керамический завод И. Андржеевского в Киеве]... – [Взірець] № 3)

*ЮЛИЯ СМОЛІЙ. КАХЕЛЬНИЙ І МАЙОЛІКОВИЙ ЗАВОД ЙОСАФАТА АНДЖЕЙОВСЬКОГО...*

кухні), малі архітектурні форми (колони), декоративна садово-паркова пластика (фігури для фонтанів, вази, бордюри для клумб).

Уперше опубліковані матеріали двох заводських каталогів дали можливість визначити основний асортимент, навести тогочасну термінологію, порівняти типові взірці з деякими реальними інтер'єрами київських будівель.

*Ключові слова:* Йосафат Анджейовський, Єва Куліковська, кахельний і майоліковий завод у Києві, пічна кераміка, заводські каталоги.

The Josafat Andrzejowski Tile and Majolica Factory in Kyiv was one of the most considerable ceramic factories in the late XIXth – early XXth centuries which produced pottery and the wares of gypsum and stone. The manufactory has lasted for almost 40 years: from its foundation by Andrzejowski in 1879 to 1918 which was the date of the last archive record. Afterwards it was nationalized by the Bolshiviks and was closed down for good, and its outfit was conveyed to the Mezhyhirya Monastery. Since 1881 Eva Kulikowska has been the manufactory joint owner.

The factory's kilned earthenware was the most asked-for being distributed to Kyiv, Chernihiv, Kharkiv, and Katerynoslav provinces. These products were awarded with the medals and prizes in Lviv, Warsaw, Kyiv, Nizhny Novgorod, and Saint Petersburg.

There was a wide range of the Andrzejowski factory's ceramics – interior, exterior and park ceramics, thus being also both model and exclusive. One can distinguish for convenience the following groups among a number of the model standards (kilned earthenware, self-contained kilns as well as their components, fireplaces, fireplace stoves, fireplaces for radiators, English kitchens), small architectural forms (columns), decorative park plastic art (figures for fountains, vases, borders for flowerbeds).

The firstly published materials of two factory catalogues make it possible for us to determine a basic range, to bring out the then nomenclature and to compare the model standards with certain Kyiv real-life buildings.

*Keywords:* Josafat Andrzejowski, Eva Kulikowska, Tile and Majolica Factory in Kyiv, kilned earthenware, factorial catalogues.

Кафельный и майоликовый завод Иосафата Анджеевского в Киеве – одно из самых значительных производств последней четверти XIX – начала XX века, которое выпускало керамику, изделия из гипса и камня. Производство существовало почти сорок лет: от основания его И. Анджеевским в 1879 году до 1918 года, которым датируется последнее архивное упоминание. В дальнейшем оно было национализировано большевиками и фактически расформировано, а оборудование передано в Межигорье. С 1881 года совладелицей производства была Ева Куликовская.

Наиболее популярной была печная керамика завода, нашедшая распространение в Киевской, Черниговской, Харьковской, Екатеринославской губерниях. Эта продукция была отмечена медалями и дипломами на выставках во Львове, Варшаве, Киеве, Нижнем Новгороде, Санкт-Петербурге.

Ассортимент керамического производства завода Анджеевского был разнообразным: интерьерная, экстерьерная, садово-парковая керамика, причем изготовляли как типовые, так и эксклюзивные произведения. Из числа типовых образцов можно условно выделить такие группы: печная керамика (печи в комплекте и их элементы, камины, каминные печи, камины для радиаторов, английские кухни), малые архитектурные формы (колонны), декоративная садово-парковая пластика (фігури для фонтанов, вази, бордюри для клумб).

Впервые опубликованные материалы двух заводских каталогов позволили определить основной асортимент, привести терминологию того времени, сравнить типовые образцы с некоторыми реальными интерьерами киевских построек.

*Ключевые слова:* Иосафат Анджеевский, Ева Куликовская, кафельный и майоликовый завод в Киеве, печная керамика, заводские каталоги.

УДК Пустовійт:7.036(477)

## ТВОРЧИСТЬ СЕРГІЯ ПУСТОВІЙТА (одна з тенденцій радянського «ретро»)

Галина Скляренко

*У статті на прикладі творчості київського художника Сергія Пустовійта аналізується одна з тенденцій вітчизняного мистецтва 1970-х – початку 1980-х років: «новий ретроспективізм», у якому знайшли відображення традиції живопису кінця XIX – початку XX ст.*

*Ключові слова:* живопис, ретроспективізм, індивідуальні мистецькі позиції.

*The article on the example of the Kiev artist S. Pustoviit analyze trends, a national art in 1970 and early 1980's, «a new retrospectivism», which reflects the tradition of painting in the late XIX and early XX century.*

*Keywords:* painting, retrospectivism, individual artistic positions.

В оглядах вітчизняного мистецтва другої половини ХХ ст. «сімдесятникам» чомусь не пощастило. Головна увага найчастіше зосереджується на їхніх попередниках – «поколінні відлиги», після чого зразу ж переходять до «нової хвилі» років перебудови. Проте 1970-ті – початок 1980-х років – особливий час у радянському мистецтві, позначений надзвичайно цікавими художниками та мистецькими явищами. Він мав свої спрямування, культурну міфологію, духовні настрої. Час, по-своєму дуже драматичний, увійшов в історію як «епоха застою», отримавши у спадок суспільні розчарування 1960-х і необхідність шукати власні творчі шляхи, долаючи завали «здряклого» соцреалізму. Драма «застою» – у безперспективності, в ідеологічній брехні, що оволоділа суспільством, у безчассі, що занастало життя не однієї людини. У мистецтві – це період складного розшарування творчих сил, пошуку духовних опор за межами офіційної культури, пропагандистське значення якої було знецінено. Однак, як справедливо зазначає Н. Степанян, «застій» був оманливим, насправді в глибині періоду йшло активне нарощування нових якостей і назрівав вибух. «Застій» був твердою кригою на поверхні, що приховувала глибину й самостійність життя» [1, с. 245].

І тут життєвий та творчий шлях київського художника Сергія Пустовійта виступає явищем показовим і симптоматичним, таким, що додає нових рис до загальної картини часу, долаючи стереотипи у її тлу-

маченні. Адже в сучасному мистецтвознавстві образотворчість кінця 1960-х – першої половини 1980-х років (головний період у творчості художника) найчастіше розглядається через жорстке протиставлення «офіційного» і «неофіційного мистецтва», де колишній «офіційний успіх» наче ставить під сумнів саму художню цінність творів. Утім, очевидно, що загальний поступ мистецтва був набагато складніший і багатозначніший, у той чи інший спосіб віддзеркалював ті коливання культурного клімату, те поступове «розмивання» меж офіційної естетики, що й розкривали його особливості. Як зауважує Б. Гройс, «після сталінщини 50-х настав час складних стратегічних маневрів» [2, с. 32], завдяки чому формальні можливості офіційного мистецтва були істотно врізноманітнені. До певної міри були «легалізовані» поміркований сезанізм, обережний символізм, стриманий експресіонізм, окремі цитування класики. Так виник шар образотворчості, який московські критики Е. Дьоготь та В. Левашов згодом назвуть «дозволенним мистецтвом» [3, с. 28–32], що здебільшого складалося з молодих митців, котрі й стали авторами багатьох цікавих і етапних творів. Однак, розглядаючи сьогодні художній простір 1970-х – початку 1980-х років, стає очевидним, що саме це мистецтво й визначало його загальну картину. І хоча на офіційних виставках, особливо в Києві (з підкреслено консервативним за радянських років культурним кліматом), перші місця традиційно займали «стовпи соцреалізму», ліберальніші художні

тенденції поступово набирали сили, збагачуючи мистецьку мову, розширюючи коло традицій, так чи інакше віддзеркалюючи психологічні настрої часу. Показово, що ця складна структура радянського мистецтва другої половини ХХ ст. була зрозуміла зарубіжним дослідникам, зокрібно Д. Гембрел писав: «У радянських умовах стиль виконує роль мови, яка зразу ж переносить автора в певний соціальний контекст... Стиль часто вказував на належність особи його хазяїна до певного сегменту тієї складної ідеологічної, політичної та соціальної структури, якою було радянське суспільство, стиль виступав певним паролем, багато в чому визначаючи сприйняття художньою аудиторією. Це була мова чи навіть діалект, яким повністю володіла лише радянська аудиторія. <...> Так званий соціалістичний реалізм післясталінського періоду – це складне багатоманітне явище, з безліччю внутрішніх стилістичних конфліктів і напрямів, кожен з яких відповідає певним аспектам ідеологічних зіткнень, що виникають у рамках офіційної радянської культури» [4, с. 48]. У тогочасному мистецтві виробляється особлива метафоричність, «езопова мова», складна система натяків, образних паралелей, що надавали твору асоціативної багатовимірності, виводячи його за межі змістового канону.

Серед подібних напрямів і так званий ретроспективізм, широкий інтерес до дорадянських культурних та художніх традицій, а водночас і до «срібного віку», який бачився як епоха «справжнього» мистецтва й культури, час творчої свободи, особистої незалежності. І хоча твори «срібного віку» надовго були викреслені з радянського духовного простору (ще в 1934 році в доповіді М. Горького на Першому з'їзді радянських письменників, отримавши тавро «найганебнішого й найбезсоромнішого десятиліття російської інтелігенції» [5, с. 12]), з 1960-х вони поступово, правда, у край дозовано, почали повертатися в радянську культуру, відіграючи в ній особливу роль – джерела «іншого», справжнього світоглядного й художнього досвіду. Звідси – поширена «карнавалізація», «гра в минуле», що часом набувала форм особистого ескапізму,

вибудовування свого особливого ілюзорного способу життя, відмінного від радянської дійсності. Як зазначає дослідник мистецтва цього періоду П. Павлов, перед художниками «виникало наче дві паралельні реальності, одна з яких була реальністю навколишнього сучасного світу, друга... – реальністю минулого. <...> У цю вторинну реальність давно минулої духовної картини художники вживалися як актор, що входить у роль, вони наслідували її, певною мірою імітували. Посутньо, від того моменту як свідомість минулих епох стала для художників своєрідною конкретно-образною реальністю, ми можемо говорити про «ретроспективізм» у нашому мистецтві. Цей термін набув актуальності... саме тоді, коли пошуки власного осмислення життя, власної художньої мови почали вестися шляхом своєрідного «накладання» різних форм художнього сприйняття й мислення минулого і сучасного» [6, с. 118].

Для самого Сергія Пустовійта ці «прикмети часу» стали долею, визначили не тільки особливість мистецтва, а й життя. Адже його особистість значною мірою сформувалася під впливом надзвичайних жінок, «хранительок “срібного віку”» – відомого київського археолога, дослідниці середньовіччя Марії Іванівни Вязмітіної (1896–1994), учениці Н. Удальцової та К. Богаєвського, художника й мистецтвознавця Олени Варнавівни Нагаєвської (1900–1990), дім якої (нині – Будинок-музей) в Бахчисарай був одним зі справжніх культурних осередків, і дружини Максиміліана Волошина – Марії Степанівни Волошиної (1887–1976), славетний «Дім поета» якої в Коктебелі на роки залишався домішкою і для самого С. Пустовійта. Не випадково його остання картина так і називалася – «Будинок Волошина. Балкон» (1992).

І тут варто підкреслити ту особливу роль, яку відігравав Крим у суспільно-культурній ситуації «застійних десятиліть», з її наступом на творчі ініціативи та неможливістю вільного самовияву. З ним був пов'язаний не тільки своєрідний вакаційний «простір свободи»: відпочинку, літа, можливості вільного спілкування, а й певна «міфологія», де його осередки, як, наприклад, Коктебель з

## ІСТОРІЯ

будинком-музеєм М. Волошина, ставали на той час своєрідними духовними центрами, що поєднували вільно мислячу творчу та наукову інтелігенцію з різних міст колишнього Союзу. Крим з його різноманітними пам'ятниками архітектури та пейзажами, на яких залишили свій відбиток різні культури й народи, що населяли його протягом сторіч, виступав у творчій свідомості місцем збереження «дорадянського» культурного досвіду, тієї історичності, що окреслила одну з показових тенденцій мистецтва 1970–1980-х років. Не випадково саме Крим з його чудовою природою, історією, новими й старими міфами та легендами глибоко вплинув на С. Пустовійта, став його головною темою, визначив його спосіб життя та світогляд.

Отже, про художника. Він народився 1945 року в родині відомого українського графіка Гаврила Пустовійта. Доля батька – одного з активних учасників культурного життя 1920–1930-х років, організатора Спілки художників України, а потім звинуваченого під час Великої Вітчизняної війни в «антирадянській пропаганді» й засудженого на десять років таборів, звідки його «звільнила» лише смертельна хвороба, від якої він і помер у 1947-му, – без сумніву, серйозно вплинула на Сергія, як вплинула на нього і вся атмосфера будинку, де він виріс – того особливого будинку на Паньківській, 10 у Києві, у якому колись мешкав М. Грушевський, а тепер відкрито музей. Тоді ж у комунальних квартирах жили родини наукової і творчої інтелігенції. Саме тут, ще учнем Київської художньої школи, С. Пустовійт познайомився з М. Вязьмітіною, котра стала його найближчим другом на все життя. Вона навчила його французької мови, захопила історією, залучала до археологічних експедицій, у яких він брав участь і пізніше – студентом Київського художнього інституту (закінчив його в 1969 році). М. Вязьмітіна вперше привезла С. Пустовійта до Криму, відкрила для нього Будинок М. Волошина з його цікавими мешканцями й гостями, де він сам потім жив місяцями, та будинок Е. Нагаєвської в Бахчисараї, що поступово став його справжньою «рідною домівкою». В одному з лис-

тів до Е. Нагаєвської 1965 року він писав про свої враження від Криму: «То цілий світ єдиний, органічно пов'язаний, де немає нічого зайвого. І Вас дивує моє прагнення до Бахчисарая? Коли в перший раз я був у Бахчисараї, піднявся на мінарет, і, побачивши захід сонця над обрієм, зрозумів, що не можу без цього» [7]. Зі шкільних років він буде проводити на півострові весь вільний час, а в 1985 році остаточно переїде з Києва до Бахчисарая, де й залишиться назавжди... Така «зміна долі» була програмною та усвідомленою, вона виростала з прагнення незалежності, створення власної «країни для життя», якою і став для нього Крим.

Бажання «створити свій світ», відмінний від прагматичної реальності, занурений у культуру, умовний, театралізований, пронизаний ретроспективними ремінісценціями, проходить крізь усе життя і творчість художника. Від раннього офорту «Схоласти» (1962), що цитує середньовічні малюнки; автопортрета 1965 року («Читач»), у якому зображує себе серед рукописів та книжок подібно до гротескової образності початку ХХ ст.; картини «На репетиції (За лаштунками)» (1977), яка передає світ театральних перетворень; твору «Двері» (1982), перед загадковістю яких у виразно-театральних позах застиг сам художник і його брат – скульптор Г. Пустовійт, або «Свідок» (1988), де розмова трьох друзів – С. Пустовійта, художника В. Коробка та поета й музиканта С. Бачуріна наповнена виразною напругою і тривожними передчуттями... Програмним з цього погляду виступає його полотно «Реставратори» (1973–1974), що ніби презентує його життєві й творчі пріоритети. У світлій майстерні поряд із реставраторами (красивою сивою жінкою, немолодим чоловіком та дівчиною) серед ікон, старих портретів, бюста М. Волошина на полиці він зображує також себе – споглядача, дослідника, учасника цього професійного замкненого товариства. Показовим є тут і мотив відчиненого вікна, крізь яке ллється яскраве світло, що стане одним з постійних мотивів у його творах.

Уже перші роботи молодого С. Пустовійта мали значний успіх. «Рибалки» (1969),

«Полудень в Коктебелі» (1971), «Комета Когоута» (1975), «Кінозйомка в Коктебелі» (1974–1976), «Вечір у порту» (1976) та інші експонувалися на всесоюзних та міжнародних виставках, позитивно відзначені в критичних оглядах про «мистецтво молодих». Проте окремої статті про художника за його життя так і не з'явилося<sup>1</sup>. У 1976–1977 роках С. Пустовіт був нагороджений преміями ВЛКСМ, Спілки художників України та Дипломом Академії мистецтв СРСР. Критики відзначали в його творах «картинне бачення», професійну майстерність і точність формального вирішення, чітко окреслений культурний простір, який відкрито демонструє свої «адреси» з минулого. Однак важливим було й таке, про що тоді не писали: пошук естетичної та образної альтернативи, відкриття інших, до того часу майже викреслених з радянського мистецтва художніх традицій: фантастичних пейзажів К. Богаєвського, символічності М. Реріха, театральних образів О. Головіна, О. Бенуа, Л. Бакста, І. Білібіна, живопису М. Волошина. Його Крим – це місце культур давнини, уламки яких постають тут як декорації забутої історичної п'єси («Караїмське кладовище», «Подвір'я в Херсонесі», 1989; «Вечірня прогулянка», 1991). Це край фантастичних ландшафтів, де природне нероздільне з рукотворним, наповнене великим духовним змістом («Успенський монастир», 1990), а реальні пейзажі є продовженням космічного простору, людські ж фігури – лише персонажі чудесного дійства («Пейзаж Карадагу», 1991; «Діалоги», 1990). Не випадково на його полотнах з'являється і постать Федора Тетянича – київського художника, що будував свої біотехносфери для польоту в космос, розігрував дивні перформанси про простір, вічність і самотність («Шаховий етюд», 1990).

Воднораз картини С. Пустовіта можна розглядати як авторську версію метафізичного живопису, з його опертям на старе мистецтво, з ідеєю «порожнечі», прагненням «розповідати про щось таке, що не проявляється у видимій формі» (де Кіріко), перекидаючи образний місток до багатозначності символізму, де «реальність може служити для мистецтва лише

точкою відліку» (С. Мелларме). Як і на полотнах де Кіріко, у картинах С. Пустовіта панує безповітряний простір, у якому пейзажі постають декораціями застиглої «тривожної незвичності». Однак на відміну від великого італійця, що у своїх роботах вступає у діалог з античністю та Ренесансом, «співбесідниками» С. Пустовіта в мистецтві були художники кінця XIX – початку XX ст., які теж створювали умовну реальність, заперечуючи прямолінійний реалізм, продовжуючи, проте, точно й скрупульозно відтворювати предмети та ландшафти, наче зачаровані безкінечною загадковістю світу. Утім, і ці риси його картин у свій спосіб відображали особливості духовно-психологічного стану сучасного йому суспільства, у якому дослідники відзначали, зокрема, «оманливу видимість та порожнечу» [9, с. 94], «утруднене спілкування» [10, с. 50], коли дедалі відчутнішою ставала прірва між удаваними «соціалістичними цінностями» й реаліями життя. У вітчизняну історію цей період увійшов під назвою «позачасся», паузи, коли, як писав Йосип Бродський, «здесь можно жить, забыв про календарь...». «Порожнеча» та «тривожна застиглість» на картинах С. Пустовіта набувають метафоричного змісту, у свій спосіб інтерпретуючи образи «епохи застою».

Показово, що, як і у творах М. Волошина, кримські пейзажі в картинах С. Пустовіта – підкреслено просторові, відкриті і водночас безлюдні. У них реальні мотиви часто вільно трансформуються художником. У його полотнах Коктебельська бухта, що з 1960-х років дедалі більше забудовувалася новими спорудами, зображується пустельною, очищеною від прикмет часу або прикрашеною неіснуючими аркадами... І тут знову «Дім поета» – будинок М. Волошина, а точніше – види з його вікна або балкона, склали окрему тему в доробку майстра, яка, можливо, була для нього головною. У її основі – бажання «іншого», відстороненого від реальності творчого існування, наповненого поезією, красою, свободою, того ідеального змісту життя, що й визначило його власний міф... Недарма балкон «Дому поета» на картинах С. Пустовіта часто наче корабель пливе в просторі

## ІСТОРІЯ

повітря та моря, відкриваючи навколо себе безмежні світи. Характерно, що найчастіше й інші кримські пейзажі (Коктебель, Бахчисарай) художник зображує як «вид з вікна», як мотив, що потребує творчого осмислення, а тому поєднує реальність і вигадку, наповнюється особливим одухотвореним змістом.

Проте в картинах С. Пустовійта проглядають не тільки пассеїстичні, а й цілком «актуальні» риси. Зокрема – певний гіперреалізм (щоправда, у версії радше одного з його предтеч – Едварда Хоппера), що особливо помітно в зіставленні з його морськими картинами. Ілюзорна точність відтворення деталей поєднується тут із поезією порожніх просторів, прохолодна стриманість кольору – з ліричною меланхолійністю споглядання, почуттям самотності та відчуження. Цілком закономірно ім'я С. Пустовійта як одного з тих митців, що вплинули на їхню творчість, згадують київські фотореалісти, зокрема С. Базилев [11, с. 13]. Утім, їх зближувала не тільки естетика, а й особливий внутрішній зміст їхнього мистецтва – бажання вигадати «інше» життя, відсторонитися від заскорузлого радянського повсякдення, знайти те «свято, яке завжди з тобою». Для Сергія Пустовійта цим «іншим» місцем і святом став Крим. Для С. Базилєва, С. Гети, С. Шерстюка – культ їхньої дружби, вузьке, закрите для інших співтовариство однодумців, що окреслило їхнє життя, визначило творчість [12].

Окремі твори С. Пустовійта зберігаються сьогодні в кількох музеях України та Росії, деякі – у родині художника. Однак багато з них (зокрема, більшість картин початку та другої половини 1980-х років) зникли після його смерті. Невідома доля й дивного циклу полотен 1989 року, що складався із чотирьох картин і був присвячений «вождеві світового пролетаріату»: «Ленін у Кремлі», «Ленін на трибуні на Червоній площі», «В. І. Ленін та Н. К. Крупська в Парижі», «На з'їзді», серед учасників якого художник зобразив і самого себе. Остання була експонована на виставці в московському Манежі того ж року.

Парадоксальність містилася в їхній цілковитій відмінності від офіційної «художньої

продукції» із цієї тематики, у гротесковій стилістиці, що поєднувала жорстку «безповітряність» театралізованого метафізичного простору, де серед архітектурних споруд Кремля були зображені уламки пам'ятників російським імператорам, та чітку фотографічність у зображенні численних історичних персонажів, була присутня в самому трактуванні офіційно канонізованих сюжетів, де, наприклад, приміщення партійного з'їзду з розлогими пальмами, високими канделябрами та невимушеними позами людей за столиками нагадує швидше залу ресторану. Сьогодні ці картини сприймаються як авторська версія соц-арту, однак, на відміну від творів його засновників В. Комара та О. Меламіда, вони не мали його програмної стилістичної аналітичності. У своєму щоденнику О. Нагаєвська згадує про ті великі надії, які пов'язував С. Пустовійт з «ленінськими» картинами, що цілком підпадали під критичну переоцінку історії часів «перебудови». Однак цього не сталося... [13, с. 56]. Доля згаданих робіт – не відома, про їхнє існування свідчать лише чорно-білі фотографії. Проте цікаво, як би сприймалися ці картини тепер.

На тлі мистецтва радянського часу стає очевидною повна несоцреалістичність творчості художника, її відстороненість як від канонічної радянської тематики (з її культом праці, війни, партії, героїзму), так і від стилістики. Але чи можна вважати творчість С. Пустовійта художньою альтернативою офіційному канону? Певною мірою вона виростала з того «молодіжного мистецтва», що, починаючи з кінця 1960-х, утворило окрему ліберальну «нішу» в радянській образотворчості. І хоча молодіжні виставки періодично проходили ще з 1954 року, саме в 1970-х вони стали помітним явищем художнього життя, даючи можливість для прояву образно-стилістичного розмаїття, а то й виникнення нових явищ (як, наприклад, вітчизняний фотореалізм). І тут, аналізуючи особливості радянського мистецтва 1970-х – початку 1980-х років, з показовою для нього тенденцією «нового традиціоналізму», О. Якимович, зокрема, зазначає: «Завдання і функції покоління,

ГАЛИНА СКЛЯРЕНКО. ТВОРЧІСТЬ СЕРГІЯ ПУСТОВІЙТА...



Автопортрет. 1965, картон, темпера



Реставратори. 1973–1974, полотно, олія

ІСТОРІЯ



Бахчисарай. Вікно. 1977, полотно, олія



Балкон. 1980-і рр.,  
полотно, олія

ГАЛИНА СКЛЯРЕНКО. ТВОРЧІСТЬ СЕРГІЯ ПУСТОВІЙТА...



Свідок. 1992,  
полотно, олія

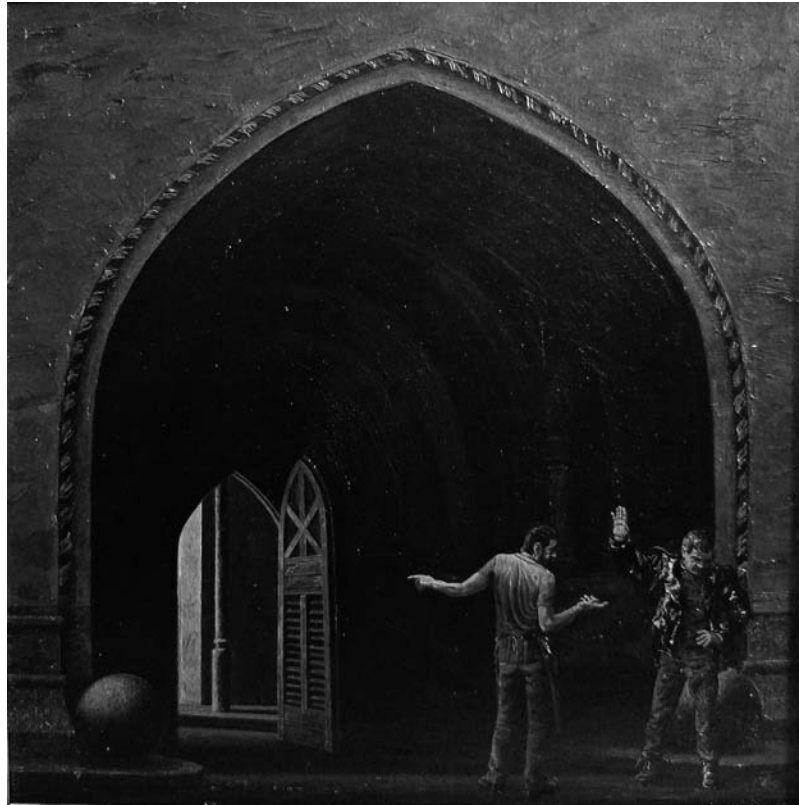
Полудень у Коктебелі.  
1989, полотно, олія



ІСТОРІЯ

Двері. 1982,  
полотно, олія

Шаховий етюд. 1991,  
полотно, олія



були, напевно, перехідними... підготовчими. Вони вводили у творчу практику принцип багатовимірності, доводили цінність і можливість контрастного, полярного мислення в мистецтві» [14, с. 216], де головними рисами поставали іномовність, насиченість соціально-філософськими алюзіями, інтерпретація культурної спадщини, у якій серйозність поєднувалася з іронічністю, а ще – тема особистого переживання екзистенціальних проблем, де сповідальність межувала з гротеском та містифікаціями, відкритість висловлювання – із замкненістю та ускладненістю метафор. Однак перелічені ознаки та риси притаманні постмодерністському мистецтву, модель якого, як відомо, утвердилася у світовій культурі з кінця 1960-х років. Так постає питання про початок постмодернізму у вітчизняному мистецтві, який традиційно пов'язують з пізнішим періодом – «новою хвилею» кінця 1980-х – початку 1990-х років. Тим часом стає зрозуміло, що вже «новий традиціоналізм», який склався в українському мистецтві в «застійні» десятиліття, можна розглядати як початок вітчизняної версії постмодерну. І хоча відомості про загальносвітові художні процеси вкрай обмежено потрапляли до нашої країни, зміни в культурних пріоритетах так чи інакше давалися взнаки всюди, наповнюючись, правда, своїм особливим змістом та значенням. Тим більше, що, як пишуть філософи, «епоха постмодернізму, власне, тільки тоді й почалася, коли стало зрозуміло, що дуже багато чого у світі не є тим, за що себе видає, коли людина побачила, що ілюзія створюваної нею реальності може стати не менш переконливою, ніж сама реальність» [15, с. 13]. Камерна й дуже особистісна творчість С. Пустовійта з цього погляду є надзвичайно показовою, відображаючи, з одного боку, загальні зміни в художніх прагненнях, з другого – наповнюючи їх індивідуальним, власним життєвим змістом і досвідом. Вона органічно вписується в загальні процеси розвитку радянського мистецтва, додаючи до них своїх, особливих образів та настроїв. Поряд з іншими художниками 1970-х –

початку 1980-х років вона дає можливість поставити питання про своєрідну інтерпретацію постмодерних тенденцій в українському мистецтві означеного періоду. А разом із цим – у власний образно-метафоричний спосіб віддзеркалює особливі настрої свого часу – ті парадоксальні змішання «втеч» та повернень, наближень і конфронтацій, заперечень і наслідувань, які й склали неповторність тепер вже такої далекої від нас «епохи застою»...

### Примітки

<sup>1</sup> Першою статтею про творчість С. Пустовійта стала публікація Г. Скляренко [8].

### Література

1. *Степанян Н. С.* Искусство России XX века. Взгляд из 90-х / Н. С. Степанян. – М.: ЭКСМО-Пресс. – 1999. – 416 с. : ил.
2. *Гройс Б.* Неосакральные мифы российского авангарда / Борис Гройс // Декоративное искусство. – М., 1991. – № 8. – С. 30–33.
3. *Деготь Е., Левашов В.* Разрешенное искусство / Екатерина Деготь, Владимир Левашов // Искусство. – М., 1990. – № 1. – С. 58–61.
4. *Гембрел Д.* Некоторая польза от политики: советское искусство на Западе / Джорж Гембрел // Творчество. – М., 1992. – № 2. – С. 48.
5. Первый Всесоюзный съезд советских писателей. 1934. Стенографический отчет. – М. : Советский писатель, 1990. – 718 с.
6. *Павлов П. А.* Развитие образно-пластической структуры современной советской живописи. Конец 1950-х – 1970-е годы / П. А. Павлов. – М. : Наука, 1989. – 204 с. : ил.
7. Лист С. Пустовійта до О. Нагаєвської від 30 травня 1965 р. – Архів Будинку-музею Е. Нагаєвської та М. Ромма в Бахчисараї.
8. *Скляренко Г.* «Острів Крим» Сергія Пустовійта: про одну з тенденцій вітчизняного мистецтва «застійних десятиліть» / Галина Скляренко // Образотворче мистецтво. – 2008. – № 2. – С. 59–61.
9. *Брашинский М.* Роман с застоєм. 70-е // Искусство кино. – М., 1999. – № 8. – С. 59–103.
10. *Богомолов Ю.* Одиночество спринтера на стайерской дистанции / Юрий Богомолов // Искусство кино. – М., 1992. – № 4. – С. 48–56.
11. *Базилев С.* Про час, про друзів, про гіпер / Сергій Базилев // Fine Art. – 2008. – № 4. – С. 12–15.
12. ARTемігранти. Живопис. Графіка. Фотографія. Скульптура. Проект Музею сучасного образотворчого мистецтва України (МСОМУ). Каталог. – К., 2008. – 250 с.

## ІСТОРИЯ

13. Щоденник О. Нагаєвської 1989 року. – Архів Будинку-музею Е. Нагаєвської та М. Ромма в Бахчисараї.

14. Якимович А. Черты переходности. К характеристике творческого сознания 70-х – начала 80-х го-

дов / Александр Якимович // Советская живопись. – М. : Советский художник. – 1984. – № 6. – С. 214–218.

15. Карасев В. Проблемы постмодернизма. Круглый стол // Вопросы философии. – М., 1993. – № 3. – С. 10–26.

## РЕЗЮМЕ / SUMMARY

Стаття присвячена творчості одного зі своєрідних українських художників Сергія Пустовийта, що дає можливість проаналізувати показові тенденції мистецтва другої половини ХХ ст., зокрема так званій «новий традиціоналізм», який постає сьогодні як одна з вітчизняних версій постмодерну. У картинах С. Пустовийта, позначених виразним образним змістом, знайшли віддзеркалення традиції вітчизняного мистецтва кінця ХІХ – початку ХХ ст., «метафізичного живопису» та інтерес до зображальної ілюзорності, що стали відмінними прикметами 1970-х – початку 1980-х років.

*Ключові слова:* живопис, традиціоналізм, індивідуальні мистецькі позиції.

The article is devoted to the creation of a distinctive Ukrainian artists Sergei Pustoviit, reflecting the exponential trend of the second half of the twentieth century. In particular - the so-called «new retrospectivism», which is today regarded as a postmodern version of the home. In pictures S. Pustoviit marked expressive imagery, reflects the tradition of art of the late-XIX early XX-century, «metaphysical painting» and interest in the pictorial illusion, which became a distinguishing mark of the 1970s and early 1980s.

*Keywords:* painting, retrospectivism, individual artistic positions.

Творчество Сергея Пустовийта (1947–1993). Одна из тенденций советского «ретро».

Статью посвящено творчеству одного из своеобразных украинских художников Сергея Пустовийта, отражающего показательные тенденции искусства второй половины ХХ в., в частности так называемый «новый традиционализм», который рассматривается сегодня как одна из версий отечественного постмодерна. В картинах С. Пустовийта, отмеченных выразительной образностью, нашли отражение традиции отечественного искусства конца ХІХ – начала ХХ в., «метафизической живописи» и интереса к изобразительной иллюзорности, ставшими показательной приметой 1970-х – начала 1980-х годов.

*Ключевые слова:* живопись, традиционализм, индивидуальные художественные позиции.

# Критика

## Critics

УДК 7.071.1:730(477)

### ПЛАСТИКА МИКОЛИ БІЛИКА

Ірина Міщенко

*У статті розглянуто особливості скульптурних творів відомого українського мистця, заслуженого художника України Миколи Білика, використані ним принципи трансформації пластичних ідей попередніх епох та втілення у роботах давніх світоглядних проявів.*

*Ключові слова:* Микола Білик, скульптура, архітектоніка твору, трансформація, світоглядні прояви.

*This article deals with the features of sculptures of famous Ukrainian artist, honored artist of Ukraine, Mykola Bilyk, and with his principles of transformation of plastic ideas of previous eras and the implementation of ancient philosophical implications in his works.*

*Keywords:* Mykola Bilyk, sculpture, architectonic of the work, transformation, ideological manifestations.

Відшукати гармонію або, не знайшовши, створити її у власній душі, в оточенні, у Всесвіті – саме таким, гадається, є прагнення Миколи Білика, у пластиці якого майже не трапляється трагічних нот. Навіть у драматичності української історії мистець віднаходить теми, що спонукають до роздумів, викликають багатопланові асоціації, а не лише поверхові емоції, якими нерідко зловживають сучасні автори. Він жодним чином не уникає багатозначності потрактування історії, проте й тут уміє передати дух творення позачасового, неминущого, утверджуючи вагомість шляху та постатей, що його торували. Замислюючи пам'ятник Іванові Мазепі в Полтаві (виконаний 2009 р. у співавторстві з Н. Біликом, але так і не встановлений через політичні обставини сьогодення), прагнув створити образ володаря й державотворця. Чи не тому останній так відчутно перегукується з більш раннім монументом святому Володимирі (2001 р., бронза, Володимир-Волинський).

Органічною для скульптора була й участь у відновленні кількох знакових пам'яток козацької доби та початку ХХ ст., які символізували державницькі звершення в історії України [реконструйовані за проектами І. Кавалерідзе пам'ятник княгині Ользі,

Андрію Первозваному, Кирилу та Мефодію (1995 р., мармур, Київ, у співавторстві з В. Сівком, О. Дяченком, В. Шишовим); пам'ятник Ярославу Мудрому (1997 р., бронза, Київ, у співавторстві з В. Сівком, О. Редькою); зображення архістратиґа Михаїла у Софії Київській (2010 р., кована мідь, позолота)].

Талант монументаліста, що ним наділений Микола Білик, повсякчас проявляється і в його станкових композиціях. Він вибудовує архітектоніку твору, взаємодію об'ємів, віднаходить виразність силуетів, яка дозволяє уже на віддалі прочитати пластику форми, підкреслюючи цілісність її вирішення. Іноді роботи за потрактуванням навіть співзвучні архітектурним елементам та геометричним тілам, уподібнюючись колоні, стелі або кубу. Однак фронтальність, властива монументальній пластиці, у речах іншого характеру збагачується складністю просторових вимірів, подекуди – контрастністю масивних форм та витончено-мініатюрних деталей («Ранок Всесвіту», 1991 р., бронза). Остання робота постає втіленням найдавніших космогонічних уявлень, а крихітна фігурка людини, що сидить на краєчку рогів величезного, узагальнено вирішеного бика, сприймається як зачудована грандіозністю й доскона-

## КРИТИКА

лістю світоустрою часточка його. Те ж саме відчуття зачарування й прагнення злетіти помітне у видовжених пропорціях постаті підлітка в «Польоті» (1984 р., бронза).

У доробку скульптора існує чимало циклів робіт, виконаних у різних матеріалах, з нібито малопомітними нюансами форм та фактур, які згодом виявляються вирішальними для створення інтонації, а отже, – і виразності композиції. На перший погляд, такі самі пластичні ідеї, утілені в бронзі, набувають експресії, відчутнішими й об'ємнішими стають рельєфи, а пружні, замалим не барокові форми сповнюються силою й пристрастю, що стримуються, здається, лише самим металом («Обійми», 1993 р., бронза, мармур). Натомість у вирізьблених з каменю творах часом звучать елегійно-проникливі відтінки почуттів, а передані площинним рельєфом графічні деталі сприймаються як природний стан матеріалу. Вони органічно виникають у мармурі і в ньому ж розчиняються, акцентуючи цілісність загального сприйняття композиції. Тонке відчуття матеріалу, уміння йти за ним, виявляючи його властивості, притаманне багатьом витворам художника. Захоплюючись красою мармуру, він майже не застосовує полірування, прагнучи у стриманій матовості шліфованої фактури площин зберегти й утримати в товщі каменю силу світла, уникаючи зовнішньої ефектності відблискуючих поверхонь. Іноді форма брили підказує й сам візуальний образ, задає ритм, згодом обіграний художником («Леда», 2009 р., мармур; «Колиска», 2006 р., мармур).

Монолітність виконаного в червоному дереві «Поцілунку» (2005 р.) нагадує піраміду, яка, на відміну від класичних єгипетських, є не знаком вічного спокою, а утверджує нескінченність мінливого життя. Статика споконвічності, закладена в геометрію трикутника, зникає, підкоряючись піднесеності видовжених форм, математичній вивіреності діагональних ліній. Інші варіанти композиції того ж таки «Поцілунку», відлиті в бронзі (2003 р.), вирізняються ще більшою динамічністю. В одному з них постаті ніби сповитих руками-крилами закоханих, при всій упізнаваності реалій, перетво-

рюються з людей на істот не матеріальних, а духовних. Мотив злиття як найвищого прояву любові чи не найчастіше зустрічається у монументальній та станковій пластиці Миколи Білика, при всій двозначності еротичного підтексту дивуючи чистотою й ліричністю прочитання. Ідея поєднання матеріалізується у замкнено-ажурних силуетах таких творів, набуваючи виміру нової, створеної автором, реальності.

Роботи скульптора вирізняє й артистична графіка елементів, яка підкреслює особливу мелодійність або ж сувору аскетичність рельєфів, вписаних у замкненість колишніх кам'яних монолітів. Так виникли геометричні тесані форми «Повернення» (2004 р., пісковик), у класичному сюжеті з історії про блудного сина відобразивши одвічне прагнення людини до порозуміння й прощення, єдності й прихистку.

У виразно сучасних за пластичним вирішенням творах скульптора часто зберігається відчутний зв'язок з прадавнім мистецтвом усієї України, архаїчні форми й орнаментальні символи якого набувають подекуди несподіваної трансформації («Акт», 2009 р., пісковик). Трипільські й скіфські мотиви прочитуються у серії пов'язаних з темою пращурів, камерних за звучанням, шамотних скульптур з тонкою графікою ледь прорисованих деталей. Умовність форм і декоративні оздоби половецьких статуй вгадуються у лаконічній виразності «Поцілунку» 2008 року, зображеннях Мамає й кобзарів у станкових та монументальних творах, виконаних на численних симпозиумах скульптури протягом 2000-х років («Мамає», 2007 р., пісковик, Канів). Часом у композиції художник синтезує, здавалось би, надто відмінні світоглядні прояви, поєднуючи риси візантійського іконопису, з властивою йому безтілесністю витончених образів, з повнокривою життєдайністю трипільської пластики, укотре переконуючи в органічному для України співіснуванні різних культур («Солов'їна пісня», 2003 р., мармур, бронза). Не випадково видається й поява у доробку майстра скульптур-знаків, у символіці яких закарбовано предковічні уявлення про світобудову, на диво співзвучні пошукам

*ІРИНА МІЩЕНКО. ПЛАСТИКА МИКОЛИ БІЛИКА*



Листочок. 2003, дерево, бронза

Ранок Всесвіту. 2006, граніт, бронза



КРИТИКА



Кобзар. 2003, бронза

Клітина Всесвіту. 2003, дерево,  
бронза



Поцілунок. 2009, мармур

*ІРИНА МІЩЕНКО. ПЛАСТИКА МИКОЛИ БЛИКА*



Ніжність. 1998, шамот



Поцілунок. 2005, дерево



Трипільці. 1992, шамот

КРИТИКА



Торс.  
1998, дерево



Відчуття майбутнього.  
2009, мармур



Солов'їна пісня. 2003, мармур, бронза

*ІРИНА МІЩЕНКО. ПЛАСТИКА МИКОЛИ БІЛИКА*

сучасною людиною всеохоплюючої й універсальної мови («Берегиня», 1992 р., бронза; «Макош», 1996 р., бронза, пісковик; «Моя Україна», 1990 р., бронза).

Розуміння шляхів розвитку класичної скульптури дозволяє М. Білику вичленовувати з неосяжної спадщини тисячоліть лише відповідне його сприйняттю, використовувати композиційно-пластичні прийоми різних епох, уникаючи при тому прямого цитування. Тоді й з'являються речі з несподіваним поєднанням уявлень та знакових персонажів різних культур, переплетенням змістів, роблячи сприйняття багатомірним, таким, що не вкладається у звичні рамки «музеефікованого» мистецтва [«Під деревом» (1997 р., бронза, дерево); «Ранок Всесвіту» (1991 р., бронза); серія відлитої у бронзі «космічних рапсодій» 2003 р.].

Захоплення давньоєгипетською й егейською пластикою простежується у стелоподібних обрисах робіт та в ледь заглиблених контурах, що підкреслюють невисокі рельєфи внутрішніх форм творів («Відчуття майбутнього» 2009 р., «Обійми»; обидва – мармур). Зацікавлення мистецькими пошуками межі ХІХ–ХХ ст. помітне в численних роботах 1990 – початку 2000-х років, зокрема в жіночих торсах, які, нібито розітнуті полірованою металевою пластиною, стають зримим образом течії, алегоричним втіленням метаморфоз, що ними повниться буття Всесвіту.

Відчуття плинності – часу, води, життя – і в зображенні акту («Торс», 1990 р., пісковик) – у природних горизонтальних окресленнях каменю, що нібито провокують вирішення, нашіптуючи формальну ідею. Увиразнені ритованими лініями, котрі нагадують чи то хвилі, чи то знаки ми-

нулого, своєрідні культурні нашарування, вони і торс перетворюють на уособлення неквапливого існування серед степового ландшафту. Подібні ж споглядально-пейзажні мотиви – і в роботі «Вечір близенько» (2004 р., шамот), «Два береги» (1988 р., бронза). Несподівана для М. Білика пливкість, майже аморфність каменю, контури якого ніби розчиняються у доквіллі, з'являється у роботі «Спека» 2009 року, породжуючи дивне поєднання визначеності й невловимості форм жінки-хмаринки – існуючої споконвіку і зникаюче-мінливої.

Наскрізним у доробку мистця є образ «Єви» – від масивних форм, що навіюють спогади про часи кочовиків та антропоморфну пластику степів, до граційно-готичних, дещо гротескових силуетів серії «Гра» (1999 р., бронза), мелодійності ритмів «Дівчини з коромислом» (2011 р., бронза). Фронтальні за вирішенням роботи раптово відкриваються спіральними вигинами форм, різкими перепадами рельєфу об'ємів, гостротою контрастів та силуетів. І сама назва циклу «Гра», здається, вводить в оману пустотливої грайливості, натомість при спогляданні викликаючи відчуття невідповідності кожної дії, відлуння численних і змістовно-складних асоціацій.

У майстерні чекають на втілення занотовані в кераміці та камені задуми. Серед таких пластичних етюдів – «Ніч» з птахою, котра, як покров, огортає жіночу фігуру, «Крок» з постаттю матері, що підтримує дитя у перших його самостійних вчинках (обидва – 2011 р.). Нині скульптор замислює візуалізувати й мелодію української пісні, обернувши нематеріальність невловимих звуків на переконливу довершеність пластичного твору.

## РЕЗЮМЕ / SUMMARY

У скульптурах відомого українського мистця Миколи Білика відчутне прагнення через архітектуру твору, взаємодію об'ємів, силует і пластику форми передати дух позачасового й неминущого. Композиції художника часом нагадують архітектурні й геометричні елементи, уподібнюючись колоні, стелі або кубу.

У доробку скульптора зустрічаються цикли робіт, виконані в різних матеріалах, з нюансами обрисів та фактур, які згодом виявляються вирішальними для створення інтонації, а отже – і виразності образу. Пластичні ідеї, утілені в бронзі, набувають експресії, а пруж-

## КРИТИКА

ні, ледь не барокові форми сповнюють силою й пристрастю. Натомість у камені звучать елегійно-проникливі відтінки почуттів, а площинно-рельєфні деталі сприймаються як природний вияв матеріалу, тонке відчуття якого притаманне витворам мистця. Роботи М. Білика вирізняє й артистична графіка елементів, що підкреслює ритмічність рельєфів і цілісність вирішення.

У виразно сучасних творах відчутний і зв'язок з прадавнім мистецтвом України, архаїчні форми якого набувають неочікуваної трансформації. Іноді в композиції художник синтезує відмінні світоглядні прояви, поєднуючи риси візантійського іконопису з властивою йому безтілесністю витончених образів і повнокровну життєдайність трипільської пластики, вкотре переконуючи в органічному для України співіснуванні культур.

Закономірною видається і поява робіт-знаків, у ємності символічних зображень котрих занотовані космогонічні уявлення давніх людей.

Глибинне розуміння шляхів розвитку скульптури дозволяє М. Білику вичленовувати зі спадщини тисячоліть властиве саме його баченню, використовувати композиційно-пластичні прийоми різних епох, створюючи речі з несподіваним суміщенням уявлень, перетинанням змістів, роблячи сприйняття робіт багатозначнішим.

*Ключові слова:* Микола Білик, скульптура, архітектоніка твору, трансформація, світоглядні прояви.

In the sculptures of the famous Ukrainian artist Mykola Bilyk the desire to pass the spirit of timeless and imperishable through the architectonic of the work, the interaction of volumes, silhouette and plastic of forms, is appreciable. Compositions of the artist remind sometimes architectural and geometric elements, resembling the column, stele or cube.

A series of works performed in different materials, with the nuances of shapes and textures, which subsequently are crucial for creating tone, and so - for expressive image, are found in works of the sculptor. Plastic ideas embodied in bronze acquire expression, and resilient, almost baroque forms fill with power and passion. In rock, instead, sound elegiac insightful shades of feelings; and flat-embossed details are perceived as a natural expression of the material, delicate feeling of which is inherent to the creations of the author. Works of M. Bilyk are distinguished through artistic graphic of the elements, which emphasize rhythm of the reliefs and integrity of solutions.

The link with the ancient art of Ukraine is perceptible in distinctly contemporary works, where the archaic forms take unexpected transformation. Sometimes in the compositions the artist synthesizes different ideological manifestations, combining features of Byzantine iconography with its characteristic fleshless of sophisticated images and vibrant vitality of Trypillian plastics, confirming again organic for Ukraine coexistence of cultures.

Natural given seems the emergence of work-signs, in capacity of symbolic images of which cosmogonic ideas of ancient people are tracked.

Deep understanding of the ways of sculpture development allows M. Bilyk to absorb from the heritage of millennia correspondent to his vision elements; to use plastic compositional techniques of different eras, creating things with an unexpected combination of ideas, the intersection of contents, making the perception of work polysemic.

*Keywords:* Mykola Bilyk, sculpture, architectonic of the work, transformation, ideological manifestations.

В скульптурах известного украинского художника Николая Билыка ощутимо стремление в архитектонике произведения, взаимодействии объемов, силуэте, пластике формы передать дух вневременного и вечного. Композиции художника иногда напоминают архитектурные и геометрические элементы, повторяя формы колонны, стелы или куба.

Среди произведений скульптора встречаются циклы работ, исполненные в разных материалах, с нюансами очертаний и фактур, которые в дальнейшем оказываются реша-

*ІРИНА МІЩЕНКО. ПЛАСТИКА МИКОЛИ БІЛИКА*

ющими для создания интонации, а значит, – и выразительности образа. Пластические идеи, воплощенные в бронзе, приобретают экспрессию, а упругие, едва ли не барочные формы наполняются силой и страстью. В то же время в камне звучат элегически-пронзительные оттенки чувств, а плоскостно-рельефные детали воспринимаются как естественное проявление материала, тонкое ощущение которого характерно для произведений автора. Работы Н. Билыка отличает и артистическая графика элементов, подчеркивающая ритмику рельефов и целостность решения.

В выразительно современных произведениях ощутима и связь с искусством Украины древнейших времен, архаические формы которого обретают неожиданную трансформацию. Иногда в композиции художник синтезирует различные проявления восприятия мира, соединяя черты византийской иконописи со свойственной ей бестелесностью утонченных образов и полнокровную животворность трипольской пластики, который раз убеждая в органическом для Украины сосуществовании культур.

Закономерным стает и появление работ-знаков, в емкости символических изображений которых воплощены космогонические представления древних людей.

Глубокое понимание путей развития скульптуры позволяет Н. Билыку вычленять из наследства тысячелетий соответствующее именно его видению, использовать композиционно-пластические приемы разных эпох, создавая работы с неожиданным совмещением представлений, переплетением смыслов, делая восприятие произведений более многозначным.

*Ключевые слова:* Николай Билык, скульптура, архитектоника произведения, трансформация, проявления мировоззрения.

УДК [7.071.1+7.071.4](477-25)

## ПЕДАГОГІЧНА ДІЯЛЬНІСТЬ ІВАНА ФЕДОРОВИЧА СЕЛЕЗНЬОВА \*

Оксана Сторчай

*У статті запропоновано реконструкцію викладацької діяльності талановитого київського художника Івана Федоровича Селезньова (1856–1936) за спогадами його учнів.*

*Ключові слова:* Іван Федорович Селезньов – викладач, школа М. Мурашка, Київське художнє училище, художня студія І. Селезньова.

*The reconstruction of teaching activities of Kiev talented artist Ivan Seleznev (1856–1936) according to the recollections of his students is offered.*

*Keywords:* Ivan Seleznev a teacher, a professor, Murashko School, Kiev Art School, I. Seleznev art studio.

П'ятидесятирічна педагогічна діяльність київського художника, першокласного портретиста Івана Федоровича Селезньова (1856–1936) дотепер мало вивчена, хоча відіграла важливу роль у фаховому становленні багатьох художників, архітекторів, мистецтвознавців і загалом в естетичному вихованні творчої молоді (зокрема, творчості художника присвячені дві ґрунтовні монографічні статті сучасних дослідників – С. Рябічевої і Л. Толстової [8, с. 27–29; 12, с. 46–53]).

Усе своє життя І. Селезньов викладав – спочатку в славетній рисувальній школі М. Мурашка, згодом у Київському художньому училищі, Політехнічному інституті та в інших архітектурних і технічних навчальних закладах Києва, у 1920–1930-х роках мав власну художню студію. На жаль, поки що не знайдено зафіксованих на папері теоретичних і методичних викладок, навчальних програм Селезньова-педагога, його конспектів, проте збереглися спогади його учнів і насамперед його студійців – Я. Затенацького і Ф. Масютіна, П. Мусієнка, завдяки яким і можна скласти загальне уявлення про методи та принци-

пи викладання художника. (Цінним і цікавим додатком до статті буде публікація архівного матеріалу – спогадів мистецтвознавця, художника-кераміста, інженера-технолога П. Мусієнка про І. Селезньова) [15а, арк. 31–34].

Варто коротко розглянути, у кого саме набував зображальної грамоти і живописної майстерності І. Селезньов. Початкову фахову освіту, як і ґрунтовну підготовку для вступу в Петербурзьку Академію мистецтв, художник отримав у М. Мурашка, учнем якого був у Київській прогімназії з 1868 по 1872 роки. Доречні будуть, сповнені любові та великої вдячності, його слова до свого першого вчителя: «Дорогий Микола Івановичу, в мене велике свято (мається на увазі присудження І. Селезньову золотої медалі за програмний твір) і я анітрохи не сумніваюсь, що Ви також порадуетесь за мене, за Вашого колишнього учня, якому Ви на початку дали найголовніше – це любити мистецтво. Це не фраза, Микола Івановичу, – це підсумок моїх останніх розміркувань» [13, с. 35].

Дійсно, І. Селезньову щастило на викладачів. Так, після вступу в 1872 ро-

\* Висловлюємо подяку головному хранителю Сумського художнього музею Надії Юрченко за надані світлини творів Івана Селезньова. – Авт.

ОКСАНА СТОРЧАЙ. ПЕДАГОГІЧНА ДІЯЛЬНІСТЬ ІВАНА ФЕДОРОВИЧА СЕЛЕЗНЬОВА

ці до Петербурзької Академії мистецтв, П. Чистяков узяв його під свою опіку. Він став улюбленим учнем знаменитого педагога і талановитого рисувальника (між ними зав'язалися близькі дружні стосунки). «В своїх воспоминаниях с особой любовью и теплотой говорил Иван Федорович о любимом учителе и друге Павле Петровиче Чистякове, – писав Я. Затенацький. – По моей и Марьямчине просьбе Иван Федорович впоследствии написал воспоминания о П. П. Чистякове, один экземпляр рукописи он подарил мне, который к сожалению погиб, вместе с моей библиотекой, в годы Великой Отечественной войны...» [4, арк. 6; 11, с. 246–258].

Від свого вчителя І. Селезньов перейняв багато цінного в живописній і педагогічній майстерності. Згодом він розповідав своїм учням цікаві епізоди з педагогічної практики вчителя, про що згадує Ф. Масютін: «П. П. Чистяков предлагал зазнавшимися академистам такую простую задачу – нарисовать карандаш в ракурсе, чем нередко ставил их в затруднительное и смешное положение. Меня он тоже заставил поработать. Я имел уже малую медаль и, вообще, шел хорошо в академии. Однажды Павел Петрович сказал: “Зайди, Ваня, ко мне; попишешь у меня – я посмотрю”. Это было очень лестно. Урок у Чистякова для частных лиц стоил 50 р. Я явился к нему с извинением, сказав, что не зная что буду писать, не взял с собой натурщика. – Натурщика, Ваня... Зачем? Вот мы тебе натюрморт соберем. Это будет полезнее. Из старой дамской шляпы он сорвал запыленные искусственные цветы, воткнул их вазу, бросил какую то материю в виде драпировки и сказал – пиши... – Я две недели писал этот натюрморт. – Но, почему Ив. Ф., спросил я. – Во-первых, он потребовал совершенную форму, ну, а потом – тона... Но эти две недели дали мне больше, чем год пребывания в Академии» [15, арк. 7; 5, с. 495–518].

(До речі, П. Чистяков завжди запрошував найкращих своїх учнів для додаткових вечірніх занять у власну майстерню і навчав їх безкоштовно. Учитель також проводив заняття і в приватних студент-

ських гуртках. Так поступово утворювалося дружнє коло «чистяковців», про яке тепло згадували всі його учасники).

Загалом, школа П. Чистякова, яку пройшов І. Селезньов, поєднувала в собі ретельне і багаторічне вивчення визначних творів живопису, критичне освоєння академічного досвіду та аналітичний підхід до натури. Дослідниця педагогічної практики П. Чистякова І. Гінзбург зауважує: «Основной заслугой Чистякова перед русским искусством было то, что законы живописи он ставил в полную зависимость от законов природы и стоял в своей системе рисунка, в понимании цвета, образа и композиции на реалистических позициях, горячо отстаиваемых» [1, с. 38; 2].

Під час свого навчання в Академії Іван Селезньов багато займався копіюванням творів західноєвропейських митців (Мурільйо, Рембрандта та ін.) в залах Ермітажу і в цьому ремеслі досяг чималих успіхів. Він добре вивчив музейні зібрання С.-Петербурга. Пізніше копіюванню живопису і вивченню музейних колекцій І. Селезньов відводив важливе місце у своїй педагогічній практиці: «Художественные музеи надо Вам глубоко изучать, любить и работать над копиями с произведений прославленных мастеров. Запомните, говорил Иван Федорович, обращаясь к студийцам, что художественные музеи для художника, это та же высшая школа, которую надо почаще посещать и работать изучая работы крупных живописцев. – Помните, что все крупные и даже великие художники очень много трудились над изучением творений своих предшественников, копируя их картины, постигая тайны их творчества... даже когда вы будете уже художниками, участвующими на художественных выставках, не забывайте музеев, почаще их посещайте и не гнушайтесь поработать над копиями с произведений крупных мастеров живописи. И работайте над копиями не спеша, старайтесь как можно глубже заглянуть в копируемый оригинал, понять его идею, содержание, рассмотреть особенности техники живописи автора, его колорит, тональность, светосилу и основу основ – рисунок, композицию и особен-

APXIB

ности технических приемов живописца...» [4, арк. 8, 10].

Постійне вивчення зразків світового мистецтва, самоперевірка досвідом великих майстрів минулого були прищеплені П. Чистяковим усім найкращим учням, що було надійною гарантією на шляху до вдосконалювання.

І. Селезньов успішно навчався в Академії мистецтв і вже в 1882 році за академічні роботи одержав велику золоту медаль і закордонне відрядження на три роки. 1883 року він виїхав за кордон – до Рима, по дорозі відвідав Відень та Мюнхен; пробув у Італії до 1886-го. Художник вивчав твори мистецтва в музеях і картинних галереях Відня, Мюнхена, Верони, Падуї, Віченци, Венеції, Болоньї, Парми, Флоренції, Рима, Неаполя, Помпеїв, Салерно, Равенни, а також побував на о. Сицилія в Мессіні, Таорміні, Катанії (Катальє) і Палермо. Художник захоплюється мистецтвом Греції і Риму, пише багато етюдів і ескізів на теми з античного життя. Саме в Італії розквітнув і зміцнів талант І. Селезньова. Його картини з римського життя експонувалися на європейських виставках – у Римі, Лондоні, Парижі та інших містах.

Найдовше І. Селезньов перебував у Римі, де працював над своїми творами. Звідти в Петербург художник відправив дві свої найкращі картини: «В Помпеї» (1886, куплена для Музею російського мистецтва в Петербурзі, де вона перебуває і донині) та «Останній акорд» (1885, Алупкінський палац-музей). У Римі він спілкувався з художниками Бакаловичем, братами Сведомськими, Семирадським, Савінським, Аскназі, зав'язав тісну дружбу з відомим іспанським художником Ф. Праділло.

Про творчі методи живописця Ф. Праділло в І. Селезньова було багато цікавих спогадів, якими він ділився зі своїми студійцями: «В своїх воспоминаниях об Италии Ив. Ф. нередко рассказывал о испанском художнике Прадилля, – писал Ф. Масютин, – с которым встречался и был знаком. Прадилля писал большие картины на исторические темы. О нем упоминается в Истории живописи Мутера. Интересно, что свои большие картины Прадилля

прописывал акварелью; по утрам он (вместо утренней зарядки) писал натюрморты» [15, арк. 14].

Після повернення з Італії до Києва, художник цілком віддався творчій і педагогічній роботі. І. Селезньов був запрошений викладачем рисунка та живопису до рисувальної школи М. Мурашка. Варто підкреслити, що на початок своєї педагогічної діяльності він мав репутацію художника з усталеними естетичними поглядами і широким світобаченням. Григорій Світлицький в автобіографічних спогадах, описуючи своє навчання у школі М. Мурашка, надає цікаву, але все ж таки дитячу характеристику І. Селезньову-педагогу: «Преподавателями были художники: Платонов, Селезнев и Пимоненко. Чаще всех посещал классы Н. К. Пимоненко. По своей фигуре и одежде выделялся И. Ф. Селезнев. Шикарно всегда одетый, полный, с большими приподнятыми кверху усами, скорее всего, походил на какого-нибудь министра. О Селезневеве мы знали, что он написал какую-то картину, за что получил золотую медаль» [6, с. 124].

Варто внести уточнення, І. Селезньовим, у період викладання у Київській рисувальній школі М. Мурашка, була написана значна кількість живописних творів, серед них: «Звичайна історія», «Князь» (з опери «Русалка»), «Кобзар Остап Вересай», «Картопляне поле», а також чимало пейзажів і портретів. Насамперед неабиякий успіх здобули його портрети київського художника М. Пимоненка, Олі Терещенко (рано померлої дочки Івана Миколайовича), Б. Менчинського, А. Боряківського, дружини художника Віри Платонівни, Олени Костянтинівни (дружини М. Мурашка) та її дочок – Лідії і Олени та ін. Крім того, І. Селезньов брав участь у здійсненні проекту А. Прахова по розчищенню древніх фресок і розписів на місцях втраченого живопису в Кирилівській церкві та Софійському соборі. Також він брав участь у розписах Покровської церкви на Солом'янці (за проектом архітектора Ніколаєва). Ці твори, які збереглися до нашого часу, дають уявлення про Селезньова як майстра монументального живопису.

ОКСАНА СТОРЧАЙ. ПЕДАГОГІЧНА ДІЯЛЬНІСТЬ ІВАНА ФЕДОРОВИЧА СЕЛЕЗНЬОВА

Згодом, як відомо, І. Селезньов брав діяльну участь в організації Київського художнього училища і викладав з перших років його існування до 1917-го [3] живопис в «натуральном, фігурном, головном, масочном, nature-morte и этюдном» класах і читав історію живопису та скульптури [3б, арк. 3], а з 1911 до 1914 року виконував обов'язки директора училища [3а, ф. 93, оп. 2, спр. 7, арк. 16–17; 42]. З доброзичливістю згадує І. Селезньова його учень по Київському художньому училищу Карпо Трохименко: «Найбільшим авторитетом серед учнів користувався художник Іван Селезньов, хоч він не писав картин, як Пимоненко, не брав участі на виставках. Але всі знали, що він закінчив Академію із закордонною командировкою аскетичною картиною “Вечір в Помпеї”. Можливо, що <причина> цьому <була> його зовнішність» [10, с. 148]. Але К. Трохименко помилявся, І. Селезньов багато працював творчо, брав активну участь у художніх виставках і загалом у культурно-мистецькому житті міста. Він був членом мистецьких товариств (Київського товариства заохочування художників, Київського товариства художників (був одним з організаторів), Київського товариства художніх виставок, Київського літературно-артистичного товариства, гуртка так званих «весенников», Київського товариства старожитностей та мистецтва), представляв свої твори на виставках (наприклад, на 1-й весняній виставці картин (Київ, 1893), 3-й весняній виставці картин (Київ, 1895), виставці літературно-артистичного товариства (Київ, 1904), 2-й виставці картин київських художників (1908), виставці картин, етюдів і ескізів художників-киян (Київ, 1910), 1-й виставці картин у Кременчуці (Кременчук, 1914), 8-й виставці картин київських художників (Київ, 1916), першій періодичній виставці картин, влаштованій Київським художнім училищем (Київ, 1917), виставці картин Київського Товариства художників (Київ, 1918) та ін.). Крім того, твори І. Селезньова експонувалися й на пересувних академічних виставках у Петербурзі, Ризі, Одесі, Казані, Києві. Художник плідно працював творчо в різних жанрах. Він створює галерею портретів історичних осіб – М. Кочубея,

І. Тургенєва, О. Пушкіна («Прощай свободная стихия» та «О. С. Пушкин в Гурзуфі»); пише портрети своїх друзів і знайомих – художників Ф. Данилова і Х. Платонова, почесного попечителя Київського художнього училища С. Могильовцева, Т. Крамської, лікаря Г. Квятковського та ін. Крім того, І. Селезньов цікаво розробляє в своїй творчості тему бандуристів і козаків: «Козак у дорозі», «Бандурист біля хати», «Козак Мамай на відпочинку» та «Козак в дозорі»; звертається до теми народних казок «Русалка» («В море царевич купает коня»), «Іван-царевич», «Витязь на розпутті» та ін.

Багатогранність Селезньова-художника віддзеркалювалася і в мистецько-педагогічній діяльності. Так, цінні свідчення про його педагогічні засади, принципи побудови, наприклад, постановочних натюрмортів та характеристику творчості митця ми знаходимо в спогадах його учня по Київському художньому училищі Б. Рибченкова: «О богатых постановках Ивана Федоровича Селезнева я уже был слышан. На низких столах, покрытых потертой парчой и линиялыми шелками, любил маститый художник разместить сложный натюрморт из восточных кувшинов, старинных блюд с отделкой из эмали, зеркал в серебряной замысловатой оправе, шкатулок красного дерева, страусовых перьев и много другого в том же антикварном духе. Работы Селезнева мы видели на художественных выставках Киева. На небольших полотнах и акварельных листах Ивана Федоровича все выглядело удивительно просто: серое небо, кусты под ветром, сочная зелень полей, излуцина реки, отливающая серебром, на горизонте кобальтово-синие дали. Эти мастерски написанные пейзажи волновали какой-то особой, “селезневской”, задушевностью, когда кажется, что все это ты пережил и написал сам. В училище ходили рассказы о том, что Иван Федорович, начиная день, не побрившись, не надев чистой сорочки и свежего галстука, за кисти не возьмется, за мольберт не станет. Любил дарить цветы хорошеньким студенткам, но... без влияния на оценки. Селезнев советовал нам прежде всего сохранять верность натуре, но “если

ваша живопись похожа будет на отражение в зеркале – считайте, работали зря”. “Искусство – это трепет души”, – любил повторять он. Таким в моей памяти остался милый, добрейший русский художник Иван Федорович Селезнев» [7, с. 33]. (До речі, так будував постановочні натюрморти талановитий аквареліст, викладач Одеського художнього училища Г. Ладиженський).

І. Селезнев успішно викладав не тільки в Київському художньому училищі, але й одночасно в Політехнічному інституті (з 1898 р. як позаштатний, а з 1899 до 1920 року – як штатний викладач рисунка) [3]. У 1920 році у віці шестидесяти чотирьох років художник за станом здоров'я був змушений залишити викладання, але будучи талановитим педагогом, він не зміг довго залишатися без улюбленої справи, та й матеріальне становище його було важким, тому вже через декілька років І. Селезнев повертається до педагогічної практики – викладає рисунок у Київському будівельному технікумі (1923–1928 рр.). (До речі, саме там він близько познайомився з відомими київськими архітекторами О. Кобелевим та В. Осьмаком, з яких написав першокласні портрети). У цей же час І. Селезнев створює власну школу-студію, яка приваблювала багато молодих художників, а також охочих навчитися живопису і рисунку. Він мав найцінніші якості справжнього педагога – терпіння і мудрість, дар живописця, високу ерудицію, які доповнювалися такими людськими чеснотами, як душевність і доброта. Усі ці якості сприяли високому авторитету Селезнева-викладача. Серед студійців І. Селезнева – художники В. Лимаренко, Ф. Масютін, Д. Марьямчин, Л. Коростишевський, І. Варзар; мистецтвознавці О. Малашенко (згодом стала директором Київського музею російського мистецтва), Я. Затенацький (з часом доктор мистецтвознавства, професор), інженер-будівельник Б. Ухов, Л. Кияницина (згодом відома майстриня художньої кераміки), Б. Сандомирська, В. Хворостецький та ін.

Я. Затенацький яскраво описує у своїх спогадах приміщення студії і сам навчальний процес: «Мы вошли в довольно просторную, уютную комнату, которую Митя на-

звал – Это наша студия – На стенах были картины, портреты, этюды пейзажей и здесь же учебные гипсовые слепки частей человеческой головы, и фигуры, кисть руки, ступня ноги и орнаментов, цветов и фруктов. На столиках и специальных подставках стояли гипсовые и бронзовые фигурки животных: лошадей, коров, овец и др.» [4, арк. 4]. І далі: «Во время занятий, когда студийцы работали: одни рисовали с гипсов, другие с натуры, копировали оригиналы, третьи писали составленные Иваном Федоровичем натюрморты, он был в постоянном движении, от ученика к ученику, делая меткие замечания, иногда и сам присаживаясь поправляя их работы» [4, арк. 7].

Педагогічний талант І. Селезнева виявлявся у тому, що він майже від самого початку з надзвичайною точністю визначав індивідуальні можливості кожного, здібності та рівень обдарування і уподобання своїх учнів. Він прагнув, щоб учень досконало оволодів ремеслом і одночасно розвивав творчі можливості майбутнього художника, його приховані внутрішні сили, оскільки був глибоко переконаний, що лише поєднання високої професійності, майстерності і щирого ставлення до мистецтва може зробити з нього справжнього творця прекрасного.

І. Селезнев, ставлячи перед учнями задачу, зовсім не вимагав бездумного її копіювання, а прагнув навчити бачити її основні, головні властивості і вміти через ту або іншу пластично виражену форму передати зовнішній вигляд моделі, її внутрішній стан, навчав уважно її вивчати. З перших кроків навчання він прагнув розвинути в своїх учнях художній смак, застерігаючи від всього галасливого, манірного, химерного. Він був супротивником поверхового ставлення до роботи. Вказівки його були завжди влучними, зрозумілими і важливими. Він умів направляти думку і невмілу ще руку учня на правильний шлях в оволодінні зображальної грамоти. Тому просте вивчення гіпсової фігури або натурника при вмілому керівництві І. Селезнева набувало в очах його учнів значення живої справи.

На своїх заняттях художник впроваджував навчальні методики П. Чистякова. Сам

ОКСАНА СТОРЧАЙ. ПЕДАГОГІЧНА ДІЯЛЬНІСТЬ ІВАНА ФЕДОРОВИЧА СЕЛЕЗНЬОВА

він про це писав так: «У меня на дому учатся юноши, их немного, больше десяти учеников не беру, – им я постоянно говорю о П. П. Чистякове, как о великом и незаменимом учителе, продолжая проповедовать его ученье, его взгляды на технику живописи, его взгляды на искусство» [16, с. 552]. І що цікаво, він, як і його вчитель, багато спілкувався з учнями, «сипав» афоризмами, висловами, повчальними сентенціями (наприклад, «Работа над картиной, ее исполнение, начинается позже когда, собственно, творчество кончено. “Картина кончена, когда она начата”, сказал Уистлер. Конечно, и чисто живописную работу нельзя исполнять механически, но это уже другое; другие заботы, другие огорчения. Живопись робких не любит. Художник должен быть смелым» [15, арк. 10], «А живопись, эта такая задача, что если за два часа найдены в гармонии два лежащие рядом разные по цвету пятна, то это уже успех. К этому надо всегда стремиться и тогда будет живопись» [4, арк. 14]). У процесі навчання Селезньов прагнув розвинути в майбутнього художника образне мислення і цілісне бачення всього, що його оточує в житті.

Добре розуміючи свого вихованця, І. Селезньов сприяв усіма педагогічними засобами формуванню його творчої індивідуальності й смаку. Але він завжди вказував учням на їхні помилки і яким шляхом їх позбутися – це шлях серйозної художньої освіти. Він був високопрофесійним і вимогливим викладачем. Я. Затенацький щодо цього зауважує: «Иван Федорович был очень требователен и суров, когда речь заходила об искусстве и настоящей школе для художника...» [4, арк. 7] і вчив своїх студійців: «Учитесь видеть не только глазами, но и умом и сердцем... Для зрения художнику необходимы больше душевный, нежели физический взгляд» [4, арк. 7]. І. Селезньов ставив максимальні вимоги перед своїми учнями в опануванні мистецької грамоти: «Поймите, сказал он, обращаясь ко всем: я предъявляю к вам максимальные требования, иначе нельзя; нельзя занижать нормы искусства. Но вы должны удовлетворяться своей работой по мере достижения и продвижения к лучше-

му. Важно не стоять на месте и ни в коем случае не пятиться назад...». І далі: «А, где в искусстве начало и где конец? Есть простое по исполнению и более сложное, но все важно, и, если хотите трудно, если предъявлять максимальные требования» [15, арк. 12; 6]. Прагнення вчителя завжди добиватися більшого і ніколи не задовольнятися досягнутим у своїй творчості служило для учнів прикладом того, що бажанням і наполегливою працею можна досягти успіху.

Як зазначалося вище, І. Селезньов надавав неабиякого значення у навчальному процесі копіюванню творів старих майстрів. Я. Затенацький про це згадував: «...Конечно, продолжал Иван Федорович копировать художников наших современников и не представляет особых трудностей, так как в современной живописи все открыто и цвет, и свет, и рисунок, и композиция, а у старых мастеров XVII–XVIII и ранних веков, все эти элементы скрыты под покровом многочисленных прописок и так называемых лессировок и перекрытий лаком.

Вот задача копииста в таких условиях и заключается, прежде чем копировать, постараться основательно изучить по книгам особенности техники живописи старых мастеров, начиная от изучения художественных материалов, холста, доски, красок, масел, лаков, разбавителей, а потом и грунтовки, рисунка, подмалевка, прокладок, прописок, самой живописи и наконец постичь секреты лессировок, которые у крупных мастеров давали изумительные результаты.

– Посмотрите, например, повнимательней на портреты таких русских великих портретистов XVIII века, как Левицкий, Боровиковский, Рокотов и др. Вот отправьтесь в бывшую галерею Терещенко, ныне Русский музей, или в Киевский городской музей, ныне исторический музей им. Т. Г. Шевченко – художественный отдел, там увидите вы работы этих блестящих мастеров портретной живописи.

І студійці Івана Федоровича после такой лекции своего учителя старались выполнить его советы и на следующем

АРХІВ

заняття делились своїми впечатлениями между собой и с Иваном Федоровичем, а он, сияющий хвалил своих учеников, что не забывали его советов» [4, арк. 10–11].

І. Селезньов мав ґрунтовну мистецьку освіту, знав добре історію західноєвропейського і особливо російського мистецтва, був обізнаний з рівнем і досягненнями сучасного мистецтва (хоча у своїй творчості і педагогічній діяльності залишався вірним ідеям і принципам свого вчителя П. Чистякова). Під час занять І. Селезньов проводив бесіди-лекції з мистецтва, які мали неабиякий вплив на формування естетичних поглядів його учнів, підвищували їхній загальний рівень культури. Про освіченість свого улюбленого вчителя писали його студійці Я. Затенацький і Ф. Масютін. «Я впервые был слушателем изумительного рассказчика, подлинного мастера рассказа, больше того, артиста, – зазначав Я. Затенацький. – Его красивая, изящная русская речь лилась, как удивительная песня, о высоком назначении искусства и призвании художника, о славных именах русского и мирового изобразительного искусства» [4, арк. 6]. Селезньов багато розповідав студійцям і про своє навчання в Академії мистецтв, її професорів, учнів, художні виставки.

Ф. Масютін також згадував про енциклопедичні знання свого вчителя (до речі, між ними склалися близькі дружні стосунки): «Современник и друг чуть ли не всех наших крупных художников [він був добре знайомий з І. Рєпіним, В. Поленовим, В. Серовим, М. Врубелем, М. Бруні, В. Борисовим-Мусатовим, В. Савінським, М. Антокольським, П. Свєдомським, В. Котарбінським та з багатьма іншими митцями. – О. С.] живший долго за границей, в Италии (в командировке после окончания академии) – он поражал нас – учеников – своими энциклопедическими сведениями в области искусства. Мы называли его живой историей русской живописи» [15, арк. 1].

І. Селезньов добре знався на російській і західноєвропейській літературі, історії, тонко відчував поезію. Це певною мірою позначилося на його творчості. Під час занять він часто читав вірші, уривки з творів улюб-

лених письменників. (До речі, К. Брюллов нерідко проводив саме таким чином свої уроки в Академії). Я. Затенацький писав: «Обладая изумительной памятью Иван Федорович, на занятиях студийцев, мог прохаживаясь по комнате артистически, с большой художественной выразительностью, читать поэмы и стихи А. С. Пушкина, или М. Ю. Лермонтова, произведения Н. В. Гоголя, и других русских писателей и поэтов. Мы любили эти минуты и часы, в которые как-то особенно хорошо работалось, поэтому и сами часто просили Ивана Федоровича что-либо нам прочитать или рассказать и он всегда откликался на просьбы студийцев и зажигал их творческое воображение, яркими художественными образами, – творений великих русских художников слова» [4, арк. 8].

Про високий авторитет Селезньова-педагога свідчить той факт, що Петербурзька Академія мистецтв неодноразово запрошувала його очолити кафедру живопису (остання пропозиція надійшла в 1926 році, коли художнику було 70 років) [9, с. 3]. Але художник любив свій рідний Київ і прожив у ньому все своє життя. Показовим є той факт, що об'єднання художників ім. І. Ю. Рєпіна клопотало перед ВУЦВКом «о назначении персональной пенсии художнику Ивану Федоровичу Селезневу за его весьма продолжительную и полезную педагогическую и художественную деятельность, воспитавшую ряд значительных художественных сил, среди которых числятся такие имена как: Сергей Костенко, Александр Мурашко, Виктор Замирайло, Аристарх Лентулов и другие» [14]. До переліку учнів Івана Федоровича слід додати прізвища таких художників, як О. Курінний, Г. Дядченко, Г. Світлицький, А. Маневич, В. Андрєєв, Б. Рибченков, В. Седляр та багато ін.

Безумовно, Селезньов-педагог відіграв важливу роль у становленні багатьох художників, які навчалися у нього в школі М. Мурашка, Київському художньому училищі та його студії. «Для нас он важен и ценен, как художник, как знающий, хороший преподаватель искусства и добрый отзывчивый человек», саме так охарак-

теризував свого улюбленого вчителя Ф. Масютін [15, арк. 2]. І. Селезньов був хранителем і провідником найкращих традицій академічного навчання.

Крім викладацької роботи, І. Селезньов завжди плідно працював творчо. Варто зазначити твори художника, виконані в період існування його студії. Це переважно портрети: М. В. та О. В. Бондаревих, В. Пашкова, О. Забелло-Пашкової, племянниці художника А. Іванової, літературознавця М. Калиновича, професора політехнічного інституту І. Кириєнка, мистецтвознавця, професора Київського театрального інституту Д. Соколова, О. Малашенко, актриси Київської філармонії Л. Рудської та автопортрети.

На жаль, вивчення творчості цього талановитого і цікавого художника значною мірою ускладнено тим, що багато його картин загинули – перший раз від пожежі в квартирі, коли згоріли всі роботи, написані у закордонному відрядженні: етюди, ескізи, портрети, пейзажі; вдруге – під час Великої Вітчизняної війни. С. Рябічева зазначає: «Мистецька спадщина, яка збереглася, дозволяє зробити висновок про те, що найбільш повно його майстерність виявилась у портреті. Жанр реалістичного портрета займає провідне місце у творчості митця. Написані в різні періоди, портрети Селезньова, прості й суворі за композицією, точні й місткі за психологічною характеристикою образів. “Простота у мистецтві – якість, яка пізнається найвище і найважче за все”, – стверджував художник. В його портретах нема нічого такого, що б слугувало поверховому ефекту. В їх основі лежить пильна увага до особи, прагнення проникнути в глибини людської душі. Пензель Селезньова відтворив сучасників, серед яких провідне місце займають видатні діячі культури, представники передової інтелігенції Києва – художники, архітектори, вчені, лікарі, колекціонери, актори» [8, с. 28]. Дійсно, І. Селезньов створив цілу галерею портретів, які мають свій неповторний стиль, образність, за якими легко можна визначити авторство художника.

Загалом, творча і педагогічна діяльність І. Селезньова заслуговує на монографічне дослідження.

### **Додаток. Спогади П. Мусієнка про І. Селезньова.**

[15а, 31–34.

Документ подається із незначними редакторськими правками].

Іван Федорович Селезньов був дивним рідкісним оригіналом в житті і мистецтві. Особа він безспорно цікава. З першого знайомства з ним з'являлось почуття глибокої пошани і симпатії. Складалось враження, ніби цього чоловіка я давно знав і чекав зустрічі. А це тому, що спадщина його творчості: картини, портрети, пейзажі лишались завжди живі, на високому професійному рівні академічного живопису.

Перше моє знайомство з художником відбулося в жовтні 1928 року. Будинок на вул. Рейтарській 35 нічим не примітний. Ось і двері квартири. Звоню і хвилююсь. Чутно, як шелестить ланцюжок, потім греміть важкий залізний засов. Одкривається щілина дверей. В ній голова старого, не високого на зріст, діда, волосся сиве, як сніг. Верхню губу закрили білі вуса, стирчать, як у Петра Великого. Очі прижмурені дивляться на мене кріз окуляри.

– Ви до кого? – запитує.

– До Івана Федоровича, – відповідаю.

– Очі дідуся здивовано і тривожно заблїмали, старечі зморшки набїгли на лоб.

– А ви хто, – запитав він.

– Студент Межигірського художньо-керамічного інституту.

– Знаю таких! Заходьте! Сїдайте!

З тісного передпокою зайшли в досить простору кімнату. Стїни увїшанї портретами і пейзажами в старовинних позолочених рамах. Помїж ними бачу картини царевичів в парчевих кунтушах. На мольбертї полотно з рисунком вуглем: «Пушкін на березї Чорного моря». В кутку кімнати за ширмою, низький столик, на ньому порожній графинчик, чарка та хвїст обгризеного оселедця. Дїд бїдно живе.

Перше враження – я в квартирі старого вчителя. Бїля вїкна за мольбертами працюють два приватні учні. Узнаю їх, це Бела Сандомїрська та Володимир Хворостецький. Вони йдуть менї назустріч, вітаємось. Це пом'якшує перші хвилини неловкостї непрошеного гостя.

АРХІВ

– То ви цього господина знаєте? – запитує Іван Федорович учнів. – От і добре. Яка мета вашого візиту?

– Подивитись ваші картини і портрети – чемно вклоняючись відповідаю я.

– Директор інституту в Межигір'ї – Василь Седляр – мій давній учень по художній школі. Проте тепер він до мене не заходить, загордився. Кераміка, ну що ж, діло стояще. Давно, півсторіччя тому, в Римі була мода малювати квіти на вазах керамічними фарбами. Я там теж пробував свої сили в кераміці, в угоду знатним дамам.

Бесіда затягнулась більш як на годину. Прощаючись з симпатичним господарем дому, я запросив його приїхати пароплавом до нас в Межигір'я на етюди. Враження від живопису і діда Івана Федоровича було сильне. Пам'ятним воно лишилося на все життя.

На обличчя і сухорляву постать художника лягла страшна перевтома. Восьмий десяток років він живе на світі самотньо по інерції, автоматично, як і багато його сучасників – життєлюбів, людей XIX віку. Він по-своєму важко пережив події революцій. Його цікавило головне питання: а що ж буде далі? Від людського озлоблення його врятував філософський склад мислення і мудрість селянського сина.

В роки його життя минули гострі і складні соціальні конфлікти, характерні брожінням ідей, боротьбою між реалістичними і антиреалістичними течіями в мистецтві, в цих умовах визначився складний шлях розвитку самобутнього таланту Селезньова.

Архівні джерела та література

1. Гинзбург І. В. Школа П. П. Чистякова // Вопросы художественного образования. Тематический сборник научных трудов / Академия художеств СССР. Ордена трудового красного знамени Институт жи-

вописи, скульптуры и архитектуры. – Вып. IX : Материалы по истории русской и советской художественной школы (вторая половина XIX века); отв. ред. проф. И. А. Бартеков. – Ленинград : отпеч. на ротопринтере Института им. И. Е. Репина АХ СССР, 1974. – С. 37–54.

2. Гинзбург И. П. П. Чистяков и его педагогическая система. – Ленинград ; М. : Искусство, 1940. – 203 с.

3. Державний архів м. Києва (далі – ДАК). – Ф. 18, оп. 2, спр. 238, 62 арк.

За. ДАК. – Ф. 93, оп. 2, спр. 91, 46 арк.

Зб. ДАК. – Ф. 93, оп. 2, спр. 7, 65 арк.

4. Затенацький Я. П. Іван Федорович Селезнев. Спогади. Автограф (1960–1970-ті рр.). – Центральный державный архив вищих органів влади та держуправління України (далі – ЦДАМЛМ України), ф. 1125, оп. 2, спр. 27, 4–17 арк.

5. Масютін Ф. Памяти учителя Ивана Федоровича Селезнева / передмова до публікації архівного документу О. Сторчай // Художня культура. Актуальні проблеми: наук. вісник / Інститут проблем сучасного мистецтва Академії мистецтв України. – К., 2008. – Вип. 5. – С. 495–518.

6. Новітчук В. Автобіографічні спогади Григорія Світлицького // Студії мистецтвознавчі. – 2009. – Чис. 1. – С. 118–134.

7. Рыбченков Б. Киевское художественное. Рассказ-воспоминание // Искусство. – М., 1985. – № 1. – С. 29–33.

8. Рябічева С. Іван Федорович Селезньов // Образотворче мистецтво. – 1986. – № 6. – С. 27–29.

9. 45-летний юбилей И. Ф. Селезнева // Киевская правда. – 1927. – 19 октября. – С. 3.

10. Сторчай О. Карпо Трохименко: спогади про Київське художнє училище (публікація архівного документа) // Студії мистецтвознавчі. – 2008. – Чис. 1 (21). – С. 143–157.

11. Сторчай О. Художня студія І. Селезньова. Спогади Я. Затенацького // Мистецтвознавство України : зб. наук. пр. / редкол. : А. Чебикін (голова) та ін.; ІПСМ НАМ України. – К. : Муз. Україна, 2010. – Вип. 11. – С. 246–258.

12. Толстова Л. Іван Селезньов // Музейний провулок. – 2007. – № 2 (8). Липень – грудень. – С. 46–53.

13. Турченко Ю. М. І. Мурашко: нарис про життя, творчість і педагогічну діяльність. – К. : Державне видавництво образотворчого мистецтва і музичної літератури УРСР, 1956. – 36 с.: іл. + [6] л. іл.

14. ЦДАМЛМ України. – Ф. 166, оп. 5, спр. 426.

15. ЦДАМЛМ України. – Ф. 1125, оп. 2, спр. 284, 22 арк.

15а. ЦДАМЛМ України. – Ф. 990, оп. 1, спр. 195, 40 арк.

16. Чистяков П. П. Письма, записные книжки, воспоминания. 1832–1919. – М. : Искусство, 1953. – 594 с.

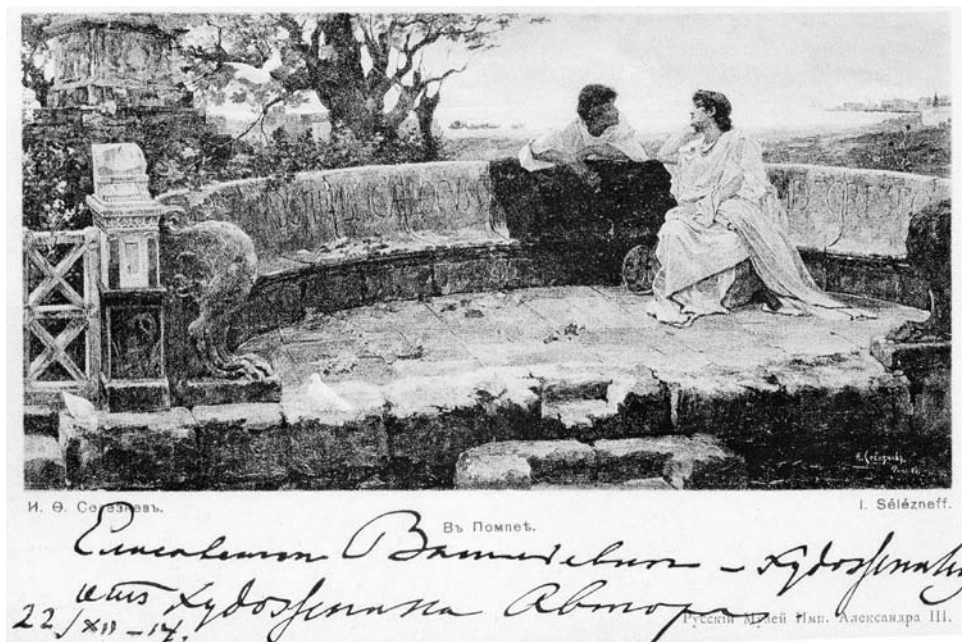
РЕЗЮМЕ / SUMMARY

Автором статті зроблено спробу реконструювати педагогічну діяльність київського художника, першокласного портретиста, талановитого викладача Івана Федоровича

ОКСАНА СТОРЧАЙ. ПЕДАГОГІЧНА ДІЯЛЬНІСТЬ ІВАНА ФЕДОРОВИЧА СЕЛЕЗНЬОВА



І. Ф. Селезньов з групою діячів літератури і мистецтва у своїй майстерні в м. Києві.  
ЦДАМЛМ України. – Ф. 1125, оп. 2, спр. 329



У Помпеї. 1914. Поштова листівка з картини І. Селезньова. з дарчим написом автора  
Елизаветі Василівні Гладишевській. ЦДАМЛМ України. – Ф. 138, оп. 1, спр. 3

APXIB



Портрет хлопчика (Зусман ?). 1935, полотно, олія. На зображенні у верхньому правому кутку авторський напис: «Доброму другу / Елене Семенове / Зусман / от автора». ЦДАМЛМ України. Колекція: І. Ф. Селезньов. Публікується вперше



Летаргічний сон боярина Дмитра Юрійовича Красного. 1882, полотно, олія. Сумський художній музей ім. Н. Онацького

ОКСАНА СТОРЧАЙ. ПЕДАГОГІЧНА ДІЯЛЬНІСТЬ ІВАНА ФЕДОРОВИЧА СЕЛЕЗНЬОВА



Дощовою осінню. 1918, полотно, олія.  
Сумський художній музей ім. Н. Онацького

APXIB



Двоє. 1926, картон, олія. Зі збірки С. М. Даниленка.  
На звороті авторський дарчий напис: «Память сердца, ты сильней /  
Разсудка памяти печальной... / Другу Леночке / 22 Дек. 1926 / от Селезнева».  
ЦДАМЛМ України. Колекція: І. Ф. Селезньов. Публікується вперше



Натюрморт. Фрукти. Дерево, олія. Зі збірки С. М. Даниленка.  
ЦДАМЛМ України. Колекція: І. Ф. Селезньов. Публікується вперше

ОКСАНА СТОРЧАЙ. ПЕДАГОГІЧНА ДІЯЛЬНІСТЬ ІВАНА ФЕДОРОВИЧА СЕЛЕЗНЬОВА

Селезньова (1856–1936) за спогадами його учнів. Усе своє життя І. Селезньов викладав – у славетній рисувальній школі М. Мурашка, Київському художньому училищі, Політехнічному інституті та в інших архітектурних і технічних навчальних закладах Києва, а в 1920–1930-х роках мав власну художню студію. Поки що не знайдено зафіксованих на папері теоретичних і методичних викладок, навчальних програм Селезньова-педагога, його конспектів, проте збереглися спогади його учнів і насамперед його студійців – Я. Затенацького і Ф. Масютіна, П. Мусієнка, завдяки яким і можна скласти загальне уявлення про методи та принципи викладання художника. У своїй творчій і в мистецько-педагогічній діяльності І. Селезньов провадив у життя передові ідеї художньої творчості і художнього виховання молоді, сприйняті ним в майстерні П. Чистякова. Додатком до статті є публікація архівного матеріалу – спогадів мистецтвознавця, художника-кераміста, інженера-технолога П. Мусієнка про І. Селезньова.

*Ключові слова:* Іван Федорович Селезньов – викладач, школа М. Мурашка, Київське художнє училище, художня студія І. Селезньова.

The author of the article tried to reconstruct the teaching career of Kyiv artist, an excellent portrait painter and a talented teacher Ivan Seleznev (1856–1936) by the memories of his students. All his life I. Seleznev was teaching in a well known M. Murashko Drawing School, Kiev Art School, Polytechnic Institute and other architectural and technical educational institutions of Kyiv and in 1920–1930's he had his own studio. Written theoretical and methodological papers, curriculum programs of Seleznev as a teacher, his lecture notes have not been found as yet but the memories of his students and especially his studio students – J. Zatenatskiy and F. Masyutin, P. Musienko, have been preserved and due to them we can make a general idea about the artist's methods and principles of teaching. In his creative and artistic and educational activities I. Seleznev brought to life progressive ideas of art and art education to young people which he had taken in P. P. Chistyakov studio. Archival materials, published memoirs of art critic, artist, ceramist, engineer P. Musienko of I. Seleznev are added in the Appendix of this article.

*Keywords:* Ivan Seleznev a teacher, a professor, Murashko School, Kiev Art School, I. Seleznev art studio.

Автором статті сделана попытка реконструировать педагогическую деятельность киевского художника, первоклассного портретиста, талантливого преподавателя Ивана Федоровича Селезнева (1856–1936) за воспоминаниями его учеников. Всю свою жизнь И. Селезнев преподавал – в славной рисовальной школе Н. Мурашко, Киевском художественном училище, Политехническом институте и в других архитектурных и технических учебных заведениях Киева, а в 1920–1930-х годах имел собственную художественную студию. Пока еще не найдены зафиксированные на бумаге теоретические и методические изложения, учебные программы Селезнева-педагога, его конспекты, однако сохранились воспоминания его учеников и в первую очередь его студийцев – Я. Затенацкого и Ф. Масютина, П. Мусиенко, благодаря которым и можно составить общее представление о методах и принципах преподавания художника. В своей творческой и художественно-педагогической деятельности И. Селезнев проводил в жизнь передовые идеи художественного творчества и художественного воспитания молодежи, воспринятые им в мастерской П. Чистякова. Приложением к статье является публикация архивного материала – воспоминаний искусствоведа, художника-керамиста, инженера-технолога П. Мусиенко об И. Селезневe.

*Ключевые слова:* Иван Федорович Селезнев – педагог, школа Н. Мурашко, Киевское художественное училище, художественная студия И. Селезнева.

## Рецензії Reviews

### ІМ'Я, ПОВЕРНЕНЕ З РУМОВИЩ



**Коваль Р. М. Михайло Гаврилко: і стеком, і шаблею. Історичний нарис / Роман Коваль. – К. : Історичний клуб «Холодний Яр» ; Вінниця : ДП «Державна картографічна фабрика», 2011. – 472 с. : іл. – (Серія «Отаманія ХХ століття» ; Кн. 2 ; Б-ка Історичного клубу «Холодний Яр»).**

Михайло Гаврилко – ім'я, яке у свідомості галицьких українців 1920–1930-х років закріпилося особливо стійко, і навіть наприкінці 1980-х років від старшої генерації місцевої інтелігенції можна було почути чимало переказів про цього майже легендарного мистця й патріота. Тоді, більше

двадцяти літ тому, доступними були лише вибіркові відомості про його життя й творчість, тому надалі потрібно було прикласти багато дослідницьких зусиль для того, щоб подолати інерцію переповідань уже відомих фактів і вийти на якісно вищий щабель монографічного висвітлення цього імені в контексті історичної епохи та загальнонаціональної парадигми культури. Книга Романа Ковалю стала саме тією історіографічною позицією, від якої можна починати відлік системного, міждисциплінарного розгляду фактів історії з базовим іменним ресурсом Михайла Гаврилка як персоналії мистецтва й національно-визвольних змагань українців.

Зважаючи на специфіку джерельного матеріалу, а ще більше на неординарність життєвого шляху М. Гаврилка, автор книги обрав відповідну модель монографізації теми, у якій історичний нарис підсилений масивним корпусом додатків, якими розповідь про мистця органічно переноситься на долю його родини аж до сьогодні. Така організація фактичного матеріалу є певною новацією автора-упорядника, і надалі вона виправдовує себе, відкриваючи читачеві нові й нові грані різноманітної тематики.

Нарису передує «Коротка біографія» М. Гаврилка, яка дозволяє читачеві «ввійти» в складне й зовсім унікальне емоційне поле книги, до якого справді потрібно налаштуватися. Назви розділів відображають пункти історико-хронологічної стратегії авторського мислення, якими систематизується багатий на деталі документальний матеріал. Тут Р. Коваль підтверджує своє реноме як ретельного дослідника, від якого не може «втекти» жоден гідний уваги історичний факт. Суто рядові біографічні відомості про М. Гаврилка відразу зіставляються з епо-

РОМАН ЯЦІВ. ІМ'Я, ПОВЕРНЕНЕ З РУМОВИЩ

хою, про яку автор знає чи не всі значущі деталі, легко оперуючи ними при вимальовуванні історичного тла життя свого героя.

А діяльнісний простір М. Гаврилка справді був унікальний навіть для такого непростого часу, у якому йому судилося жити і творити. З роду потомних козаків «вільного стану», які мали свої маєтки в хуторах на Полтавщині, він розпочав свій шлях по висхідній навчання образотворчого мистецтва – спершу в славній Миргородській художньо-промисловій школі (під безпосереднім наставництвом О. Сластьона), згодом у Санкт-Петербурзькому училищі технічного малювання ім. барона О. Штігліца, а після перерви, викликаній ув'язненнями за політичну діяльність та перебуванням у нелегальному становищі, – у Краківській академії мистецтв (клас скульптури К. Ляшки) та в Парижі (під час творчого стажування в Е. Бурделя). У наступні роки, відміряні подіями Першої світової війни та руїнами двох великих імперій – Російської та Австро-Угорської, – його професійне становлення в жорстокий спосіб «зчепилося» з усвідомленою боротьбою за Українську державність, що й стало змістом його життя аж до трагічної смерті 1920 року в топці локомотива від рук московсько-більшовицьких займанців України. Зберігаючи паритетність хронометражу життя й творчості М. Гаврилка, відповідно до обраної фабули «і стеком, і шаблею», Р. Коваль у монографічній частині книги вибудував свою історично-нарисну модель тексту, яка стильово за мовною редакцією є питомо авторською. На це, зокрема, указують назви розділів, деякі з яких сформульовані в історико-алегоричному ключі, що вже давно є набутком тривалої праці дослідника над відповідною історичною епохою.

Сама система розділів, які є різновеликими, залежно від свого фактологічного наповнення, має хронологічний принцип. Автор вносить власні акцентні оцінки вже в межах певного відрізка багатого на події життя М. Гаврилка, дбаючи про збалансованість, наскільки це можливо, тексту й візуального ряду. А забезпеченість книги світлинами насправді є вражаючою. Р. Коваль цілком умотивовано долучав до безпосе-

редніх біографічних фото свого героя (наданих насамперед родиною М. Гаврилка) контекстуально близькі фотопортрети знамих постатей культури й українського національно-визвольного руху, репродукції творів мистців, пов'язаних із М. Гаврилком (О. Сластьона, Е. Бурделя), розмаїті видові світлини. У такий спосіб авторський текст візуалізував фактично весь шлях сходжень М. Гаврилка до вершин омріяного мистецтва, а потім – і його драматичну боротьбу за ідеали вільної людини, трансформовану в ідеали української державності. На стику мистецтва й політики, вільних творчих шукань і громадянської посвяти вибудовувався реальний образ М. Гаврилка як неповторної культурно-історичної індивідуальності перших двох десятиліть ХХ ст.

Р. Ковалью як біографу важливо було максимально близько до реалій того вкрай складного періоду української історії відчувати характеристичність М. Гаврилка у ствердженні власного життєвого імперативу. Підставою для його суджень про мотивації певних рішень мистця (творчих чи суспільно-політичних) могли бути виключно історичні факти, але якщо їх бракувало, то що могло допомогти в науковому трактуванні певних поведінкових норм? Звичайно, психологічні маркери, які часто були більш ніж промовисті. Ще в 1920-х роках визначний історик мистецтва Дмитро Антонович убачав у скульптора «великий і бурхливий, не завжди врівноважений темперамент», уважав його мистцем з «дужою індивідуальністю», яку не могла «пригнітити» наука за кордоном<sup>1</sup>. Збережені фотопортрети М. Гаврилка, зокрема пов'язані з його мистецькою практикою (найбільше – зафіксована сцена ліпки скульптором погруддя курінного Українських січових стрільців Василя Дідушка у військово-польових обставинах), виявляли його неординарну експресивну натуру, яка потверджувалася як у його житті, так і у творчості.

До слова варто наголосити, що Р. Коваль не лише глибоко перейнявся долею головного героя книги, але й доволі точно зумів угадати «ритміку серцебиття» М. Гаврилка – принаймні це простежується з умотивованості реконструкцій емоційних

## РЕЦЕНЗІЇ

контекстів деяких ключових подій його динамічної біографії. Через те не викликають застережень дещо пафосні, на перший погляд, назви окремих розділів (міні-нарисів): «Або здобути, або живому не бути!», «Я в Парижі зовсім осиротів», «На торжищі поет не повинен стояти», «Греміть, громи!», «Вставайте, кайдани порвіте!» тощо. У белетризованій лінії оповіді таке цитатне маркування історії одного життя стало сповна виправданим, особливо з подальшим підсиленням великим корпусом додатків, що становлять більшу частину книги.

Утім, стиль письма Романа Ковалю не наче виростає із самої сугестії «нерва» історичного факту, тому в тексті немає місць, де б автор штучно прикрашав або ж ефектно згущував барви в реальному життєписі М. Гаврилка. Із цього погляду монографічна частина видання є цілісним і концептуально продуманим у всіх своїх складових історичним нарисом, який сукупно з візуальним рядом окреслює широку конфігурацію унікального культурно-історичного явища. Завдячуючи численним документальним світлинам, які збереглися в архіві нащадків мистця, дослідник відстежує воєнно-польові маршрути свого героя, зупиняючись біля найцікавіших у смисловому наповненні сцен. Особливо рельєфно Р. Коваль характеризує сюжети українських національно-визвольних змагань, добре відомі з інших його історичних студій. Здається, автор урахував усі доступні джерельні ресурси, щоб максимально достовірно реконструювати героїчний шлях М. Гаврилка до безсмертя.

Обрана модель розгляду персоналії мистецтва та воєнної історії дала Р. Ковалю можливість внутрішньо перерозподілити історичні факти в такий спосіб, щоб виразити найзначиміші події стосовно постаті М. Гаврилка. Тому в окремих розділах сконцентровано матеріал, який стосується розвитку мистецької доктрини майстра в тих реаліях, які дозволяли йому відчувати себе мистцем. Після належно висвітлених сторінок професійної освіти в Миргороді, Кракові, Парижі дослідник спеціальні розділи присвятив стадіям опрацювання художником образу Тараса Шевченка як у

контексті історії конкурсів на створення пам'ятника українському генію в Києві, так і в площині його (М. Гаврилка) глибокого історіософського осягнення постаті Кобзаря в різних концептуально-смислових проєкціях. Ретельно вивчивши обставини, у яких відбувалися конкурсні баталії в тогочасній Російській імперії, Р. Коваль пов'язав їх з питаннями офіційної політики царського режиму щодо української культури (назва розділу – «Боротьба за Тараса Шевченка»). Епізодично мистецькі артефакти розглянуто і в інших розділах, де домінує матеріал з політичної та воєнної історії, але найсистемніше проблематику творчості М. Гаврилка висвітлено у великому розділі «Мистецький спадок». Тут автор монографічного дослідження здійснив спробу систематизації всього доробку мистця як скульптора, рисувальника, проєктанта військових відзнак та інших атрибутів національно-визвольної боротьби, а також як поета, не лише побіжно характеризуючи відповідні твори, але й розглядаючи сукупний творчий матеріал з проєкції його історичного, загальнонаукового значення.

Але цей багатомірний (у науково-концептуальному сенсі) історичний нарис отримує змістове продовження у великому корпусі додатків, які автор-упорядник систематизував у семи автономних блоках. Це репринт поетичної збірки М. Гаврилка «На румовищах» (Краків, 1910), архівні матеріали й републікації прижиттєвих статей про творчість мистця, великі корпуси матеріалів до історії українських національно-визвольних змагань 1914–1920 років, некрологи, листи, спогади, рецензії, окремі статті про М. Гаврилка вже пізніших періодів, а наприкінці – довідниковий розділ з іменним та географічним покажчиками. Не можна не наголосити на особливій «калорійності» Додатку 4, де підібрано такі унікальні документи до історії Союзу визволення України та Українських січових стрільців у «персоналістичному дзеркалі» М. Гаврилка, які допомагають значно глибше увійти і в психологічний, і в політико-правовий контекст часу, а вже через нього реальніше сприймати факти історії. Цей багатий інформативний ресурс є ще одним

РОМАН ЯЦІВ. ІМ'Я, ПОВЕРНЕНЕ З РУМОВИЩ

значимим компонентом авторської методології Р. Ковалю – ученого, який відповідально ставиться до кожного історичного факту в сукупних обставинах, у яких відбувається та чи інша подія. До специфіки цього видання належить і те, що, проектуючи ім'я М. Гаврилка на сучасність, автор у різних місцях праці висвітлює дотичні до головної теми факти родинної історії. Наприкінці книги цей аспект набуває ширшої конфігурації, включно з презентацією сучасного покоління родини Гаврилків-Абрагамовичів.

За багатьма композиційними, структурно-жанровими ознаками праця Р. Ковалю є абсолютно оригінальним виданням, яке змістовно може задовольнити різні категорії читачів – як професійних істориків, краєзнавців, мистецтвознавців, культурологів, так і читача, зорієнтованого на історичну белетристику. Балансування на стику науково-артикульованого стилю викладу й літературної, метафорично збагаченої оповіді (залежно від тематичного відтинку) дало можливість наблизити ще недавно важкодоступне історико-мистецьке явище до свідомості сучасного українця. Водночас деякі моменти редакційного характеру автор міг, гадається, продумати ретельніше. На нашу думку, доцільно було б чіткіше «розвести» питому історичний матеріал щодо життя і творчості М. Гаврилка з хронологічно пізнішою генеалогією його роду. Через те Переднє слово внука, Ореста Абрагамовича, логічніше було б розмістити в іншій частині книги, можливо, як Післяслово. Також не завжди вмотивованими є хронологічні «зсуви» в розділах монографічної частини – через них дещо губляться лінії розкриття тої чи іншої теми, і без того багатої на факти біографії героя. Авторіві забракло снаги зробити чіткіші акценти щодо реального внеску М. Гаврилка в історію українського образотворчого мистецтва, не лише через масштабність його праці над тематикою Тараса Шевченка, але й через призму його формально-образних новацій. Утім, цей недолік є цілком зрозумілий, зважаючи на іншу фахову спе-

ціалізацію автора. Спроба Романа Ковалю заповнити означену прогалину думками інших дослідників не привела, на жаль, до бажаного результату. Упадає в око й неточність у наведеній короткій анотації до книжки, у якій Михайло Гаврилко названий як «...скульптор, художник...», начебто скульптор – це щось осібне від художника. Але назагал це лише незначні, здебільшого суб'єктивовані рецензентом зауваги до видання, яке, безсумнівно, є визначною подією для історичної, мистецтвознавчої науки та для сучасного інтелектуального дискурсу взагалі.

Роман Коваль, узявшись за тему, яка тривалий час «зависала» на рівні загальних, а нерідко і декларативно-спрощених трактувань громадянського й мистецького подвигу Михайла Гаврилка, зумів зробити новий якісний крок наукового осмислення не лише цього одного імені, але й цілої генерації українських патріотів – відомих і невідомих діячів національно-культурного піднесення, борців за волю України. Дослідницькі зусилля автора, його рідкісне відчуття моральної відповідальності перед історичною пам'яттю привели до неабиякого успіху в цьому важливому напрямі українознавчої науки. Успіх цієї праці був підсилений максимальним сприянням родини Абрагамовичів – прямих спадкоємців уже легендарного мистця і воїна. Спосіб комплексного монографічного дослідження на рівні методології книги «Михайло Гаврилко: і стеком, і шаблею» стане добрим прикладом для опрацювання інших персоналій української історії та культури, які чекають вдячного слова від нащадків в омріяній колісці Незалежній Україні.

Примітка

<sup>1</sup> Антонович Д. Українська скульптура // Українська культура. Лекції / за ред. Д. Антоновича. – К. : Либідь, 1993. – С. 303.

Роман Яців

## *Про авторів* *Information About Authors*

---

**Адруг Анатолій Кіндратович** – кандидат мистецтвознавства, доцент Чернігівського національного педагогічного університету імені Т. Г. Шевченка.

**Білокінь Сергій Іванович** – доктор історичних наук, головний науковий співробітник Інституту історії України НАН України.

**Годенко-Наконечна Олена Петрівна** – мистецтвознавець, старший викладач кафедри філософії та політології Дніпропетровського державного університету внутрішніх справ.

**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.

**Міщенко Ірина Іванівна** – кандидат мистецтвознавства, доцент, завідувачка кафедри теорії та історії мистецтва Київського державного інституту декоративно-прикладного мистецтва і дизайну імені Михайла Бойчука.

**Сторчай Оксана Вікторівна** – кандидат мистецтвознавства, молодший науковий співробітник відділу образотворчого мистецтва ІМФЕ ім. М. Т. Рильського НАН України.

**Скиба Андрій Володимирович** – кандидат історичних наук, науковий співробітник ІА НАН України.

**Склярєнко Галина Яківна** – кандидат мистецтвознавства, старший науковий співробітник відділу образотворчого мистецтва ІМФЕ ім. М. Т. Рильського НАН України.

**Смолій Юлія Олександрівна** – кандидат мистецтвознавства, науковий співробітник відділу образотворчого мистецтва ІМФЕ ім. М. Т. Рильського НАН України.

**Яців Роман Миронович** – кандидат мистецтвознавства, проректор з наукової роботи Львівської національної академії мистецтв.

Наукове видання

## Студії мистецтвознавчі

Архітектура. Образотворче та  
декоративно-вжиткове мистецтво

Число 4 (40)

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, Людмила Настенко</i>
Комп'ютерна верстка:	<i>Людмила Настенко</i>
Літературне редагування і коректура:	<i>Надія Ващенко, Лариса Ліхньовська, Людмила Тарасенко, Лідія Щириця</i>
Оператори:	<i>Ельвіра Пустова, Світлана Рєпа, Ірина Шеремета</i>

Підписано до друку 07.06.2012. Формат 60 × 84.  
Обл.-вид. арк. 14,1. Умов. друк. арк. 9,18

### На обкладинці журналу:

Застібки (фібули?) із зооморфними щитками (у вигляді вовка і вовчиці / собаки?) та кругла бляха (фалар). X – кінець IX ст. до н. е. (культура агатирсів). Золото, карбування, лиття, клепання, гравірування. Входили до складу т. зв. першого Михалківського скарбу. Виявлені (разом з іншими золотими речами) випадково 1878 року поблизу с. Михалків Борщівського району Тернопільської області. До 1936 р. зберігався в Музеї ім. Дідушицьких (Львів). Теперішнє місце зберігання невідоме.

**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)**